

W.J. Henderson is 'n emeritusprofessor
in die Departement Griekse en
Latynse Studies, Universiteit van
Johannesburg, Johannesburg.
E-pos: ibycus@yebo.co.za

A new Sappho poem

The publication in 2004 of twenty-six lines of verse by the ancient Greek poet Sappho solves several questions surrounding Fragment 58 Lobel-Page, based on a papyrus dating from the 3rd century A.D. and published in 1922. This papyrus preserved only the righthand side of a poem or poems. The new discovery, on the papyrus cartonnage of a mummy at the University of Cologne, dates from the 3rd century B.C., contains the oldest Sappho text to date and offers what is virtually the lefthand side of one poem and some lines of two other poems. From the integration of the two texts an entire new poem of 12 lines has been recovered. The two papyri were written about 500 years apart – an indication of the sustained interest in this great poet. The present article gives some of the background on the poetess and the new discovery, and offers an Afrikaans translation and analysis of the new poem. The poem deals with the physical and psychological effects of advancing age, and in its directness and realism recalls Sappho's Fragment 31 Lobel-Page. To enhance her theme, she uses the mythological example of the dawn-goddess Eos who loved the mortal Tithonus and obtained immortality for him – but without eternal youth. So Tithonus grew ever older while Eos remained young. The example is meant to prove human mortality, and poignantly contrasts Sappho's situation with that of the young girls in her care. **Key words:** Sappho, ancient Greek lyric poetry, old age, papyrus cartonnage.

Inleiding

Opgewondenheid heers onder navorsers en liefhebbers van die antieke Griekse poësie. 'n Nuwe gedig van die digteres Sappho van Lesbos het in 2004 aan die lig gekom, meer as 2 600 jaar na haar leeftyd (ongeveer 600 v.C.).¹ In antieke tye was sy reeds bewonder as een van die nege grootste liriese digters; en in die biblioteek van Alexandrië was daar nege boekrolle van haar liriese poësie. Deur die eeue het haar aansien en belangrikheid in die geskiedenis van die Griekse en Westerse liriese poësie gedy, ten spyte van die feit dat net fragmente van haar oeuvre bewaar is (vgl. Henderson 2004: 79-112).

Antieke tekste van liriese digters is en word teruggevind in ander skrywers, soos kritici en teoretici, wat hulle as illustrasie aanhaal, of op papyrus uit die Sahara-woestyn. In albei gevalle is die tekste fragmentaries, net 'n stukkie van die oorspronklike gedig. In Sappho se geval is daar 264 genommerde fragmente, sommige net ver wysing na wat sy sou gesê het, of net enkele woorde of reëls; net 63 het volledige reëls, net 21 volledige strofes. Ongeveer 30% van die fragmente is op papyrus herwin, en

70% is uit ander skrywers se werke teruggevind. Tot onlangs was daar net drie wat lank genoeg is om behoorlik ontleed te word. Daar is die gelukkige geval van Fr. 1, wat aan Aphrodite gerig is en byna volledig deur Dionusios van Halikarnassos (1ste eeu v.C.-1ste eeu n.C.) aangehaal en bespreek is (vgl. Henderson 2004: 81-84); of van Fr. 31, wat ook met vertolking deur "Longinus" aangehaal is (vgl. Henderson 2004: 87-88). Dan is daar die wonderbaarlike geval van Fr. 2, wat op 'n potskerf (*ostrakon*) uit die 3de eeu v.C. teruggevind en in 1937 gepubliseer is (tans in Florence) (vgl. Henderson 2004: 97-98).

In 1922 is 'n papiirus wat in Oxyrhynchus (el-Bahnasa) in Egipte gevind is en uit die 3de eeu n.C. dateer, gepubliseer (P. Oxy. 15.1787).² Die brokstukke van liriese verse daarop het uiteindelik Sappho, Fr. 58 Lobel-Page geword (Lobel & Page, 1955). Die bewaarde stuk was die afgeskeurde regterkant van die papiirus; die linkerkant, met die aanvang van die versreëls en aanduidings van strofes en einde van gedig, was weg. Twee reëls aan die einde (25-26) stem ooreen met 'n sitaat van Athenaios (687b).³ Geleerdes het geworstel om uit die oorblyfsels sin te maak, veral omdat algemeen aanvaar is dat die reëls almal aan dieselfde gedig behoort.⁴ Die nuwe vonds bied antwoorde op baie van die vrae.

In 2004 publiseer Michael Gronewald en Robert Daniel van die Universiteit van Keulen drie papiirusfragmente, P. Colon. 21351 (twee fragmente), en 21376, wat uit die 3de eeu v.C. dateer, drie eeue ná Sappho. Dit is die oudste bestaande Sappho-tekst (Gronewald & Daniel, 2004a, 2004b). Die papiirus is teruggewin van die omhulsel (*cartonnage*) van 'n Egiptiese mummie. Dit was algemene praktyk om mummies met ou stukke droeë papiirus op te stop, en met geweekte velle die omhulsel in lae op te bou sodat die kontoere van die liggaam weergegee is. Besonderhede van gesig, versiering en kleding is dan daarop gevef.⁵ Aan die een kant van die nuwe papiirusfragmente is nog gips en spore van kleur te bespeur; aan die ander kant is altesaam 26 versreëls herwin. Aan die linkerkant van die papiirus word tweereëlige strofes met 'n *paragraphos* (-) aangedui; 'n *koronis* ('n haal van die pen wat lyk soos 'n 2 met 'n verlengde voet) in die linkerkantste kantlyn by reël 21 en 'n gaping tussen reëls 20 en 21 merk onteenseglik die einde van 'n gedig.⁶ Reëls 9-20 sluit aan by 12 reëls van die Oxyrhynchus-papiirus (11-22), maar die reëls voor en na hierdie twaalf verskil totaal in die twee papiri. Dit beteken dat die gemeenskaplike gedeelte 'n aparte gedig is wat tot nog toe onbekend was, en nou die vierde lang en byna volledige gedig van Sappho is. Nog 'n wins is die gedeeltelike bewaring van die slotverse van 'n tot nog toe onbekende Sappho-gedig. Die twee papiirusse bied nou verdere insae in die oorleweringsgeskiedenis van Sappho se gedigte. Ons word gekonfronteer met twee verskillende "uitgawes" van haar poësie, met iets soos 500 jaar tussenin – 'n werklik verstommende stuk informasie.⁷

Die simptome van ouderdom (vel wat verrimpel, hare wat wit word, gemoed wat swaar word, knieë wat verswak, 3-6) kom sonder waarskuwing, en skep so 'n sterk kontras met die eerste twee reëls. Die simptome is natuurlik gekies om die liggaamlike aftakeling grafies te tipeer, en lyk vir ons taamlik geïk. Nadere ondersoek wys egter dat dit alles behalwe die geval is. Vóór Sappho beskryf Archilochos (middel 7de eeu v.C.) die effek van ouderdom op 'n vrou se voorkoms, veral haar vel; en ná Sappho verwys Aristophanes (c. 445-c. 385 v.C.) eers weer daarna.¹⁵ Daarteenoor kom grys of wit hare dikwels voor;¹⁶ maar die metafoer in "gryse ouderdom" verskyn hier vir die eerste maal in bestaande Griekse letterkunde.¹⁷ Wat betref die "gemoed" (*thumos*) wat swaar word, gebruik Sappho self die woord elders, in Fr. 42.1, waar sy praat van duiwe wat hulle vlerke verslap as hulle harte "koud" word (vgl. Henderson 2004: 90). Ongeveer twee dekades vóór Sappho dig Mimnermos (aktief c. 632 v.C.) van die "hart" (*thumos*) wat met die koms van ouderdom deur verlies van inkomste, kinderloosheid en siektes geteister word (Fr. 2.11-15). So lyk hy na die eerste digter in Grieks om die effek van ouderdom op die psige te beskryf (Bernsdorff 2004: 32-33). Die kombinasie "swaar gemoed" (*barus thumos*) verskyn egter nie voor Sappho nie, en dan ná haar eers weer by Theokritos (c. 300-c.260 v.C.) in sy *Idille* 1.96 (Bernsdorff 2004: 30). Die laaste een, die swak knieë, kom wel vóór Sappho voor: die digter Alkman (aktief c. 654-611 v.C.), wat meisieskore afgerig het, praat ook van sy bene wat hom nie meer wil dra nie (Fr. 26 Page = PMG 26.1-2).¹⁸ Sappho brei egter die simptome uit met die vergelyking met ligvoetige jong herte. Daarin kan ons sien hoe geliefd dans in die kring was, en hoe sy met weemoed daarvan moet afskeid neem.

Drie simptome is kennelik fisies: bepaalde liggaamsdele (vel, hare, knieë) word aangetas. Met die gemoed (*thumos*) is dit anders. Al het die antieke mens geglo en gevoel dit setel in die hart, betrek dit nie 'n bepaalde deel van die liggaam nie, maar 'n oorkoepelende gevoel wat die hele liggaam affekteer. Bernsdorff (2004: 27-28) het oortuigend betoog dat *thumos* in geestelike terme as *Schwermut* verstaan moet word. Dit is sekerlik nie fisies in die sin van 'n hartkwaal nie, maar eerder iets soos 'n fisiese gevoel van moegheid wat die liggaam laat swaar voel. Dit moet dus in die konteks van die koeplet, saam met die moeisame treë, vertolk word.

Ook die kombinasie van die simptome is uniek en vertoon tekens van eie ervaring en oorspronklike komposisie. As die aanvullings in reëls 3-4 korrek is, blyk dit dat elkeen van die simptome, behalwe die gemoed, met hulle teenoorgesteldes gebalanseer word: gerimpelde teenoor sagte vel; wit teenoor swart hare; swak teenoor vlugtige knieë.¹⁹ So teken die digter in 'n verbasend ekonomiese en beheersde styl die verskil tussen hoe sy eens was en nou is. En ons weet van haar beroemde gedig (Fr. 31) oor die effek van liefdespassie hoe persoonlik en intiem sy simptome kan uitdruk. Hierdie beskrywing van ouderdom is net so 'n persoonlike bekentenis: Sappho kyk na haarself en beskryf wat sy sien (Gronewald & Daniel 2004a: 3).

In die volgende koeplet (7-8) bieg die digter dat sy oor die ouderdom kla, maar

befes ook dat dit 'n onafwendbare deel van menslike bestaan is. Die segging is eenvoudig en direk, maar die woord wat hier met "ouderdomloos" vertaal is, is iets nuuts in die liriek.²⁰ As "bewyse" hiervoor gebruik sy die mitologiese voorbeeld van Tithonos, op wie die Oggendgodin (Eos) verlief geraak het (9-12). Op haar versoek maak Zeus hom onsterflik. Ongelukkig het sy nie vir ewige jonkheid daarby gevra nie, en haar eggenoot het al hoe ouer en kleiner geword terwyl sy ewig jonk bly. Uiteindelik het sy hom in 'n kamer toegesluit om van sy nimmereindigende klagtes te ontsnap (Gronewald & Daniel 2004a: 2).

Dit is die vroegste bestaande gebruik van die vergelyking.²¹ Dit word hier meer verhewe gemaak deur die gebruik van die byvoeglike naamwoord "roosarmig" wat op Eos toegepas word,²² en ook deur die verwysing na die "beker", kennelik die beker waarin die son elke nag van die weste terug na die ooste op die omringende water om die aarde gevaar het. Digters voor Sappho het ook na hierdie beker verwys. Nuut is egter die gegewe dat Eos dit gebruik om na die uiteindes van die aarde te vaar, dit is Okeanos (die Atlantiese Oseaan), in die weste.²³ Aan die einde voel ons die diep patos in die verwysing na die ewigskone, ewigjonge bruid. Dit word verskerp deur die besef dat die digter soos Tithonos oud word, terwyl om haar die dogters skynbaar altyd soos Eos jong bruide bly.

Gevolgtrekkings

Die nuwe gedig bring bevestiging van wat ons reeds van Sappho weet. Die konteks is bekend: die *thiasos* waar die meisies van die Muses se gawes, lierspel en dans, leer. Hierdie teks vertoon ook die bekende eienskappe wat deur Dionusios van Halikarnassos reeds in Fr. 1 raakgesien het: die fyn afwerking, welluidendheid en sjarme wat die gevolg is van die korrekte plasing van woorde en die kohesie en gladheid van oorgange (Dion. Halik., *De compositione verborum* 23; Campbell 1990: 52-55); of wat "Longinus" in Fr. 31 gevind het: Sappho se keuse van besonderhede uit 'n werklike situasie en die kombinasie van die belangrikstes in 'n patroon van kontrastering (Ps.-Long., *De sublimitate* 10.1-3; Campbell 1990: 78-81). Daarby kan gevoeg word haar beheersde, eenvoudige styl, treffende beeldspraak en oorspronklike stem.

Daar is ook nuwe kennis en insigte. Die eerste is die oplossing van die indeling van die gedigte wat voorheen as Fr. 58 saamgevoeg was. Die bestaande kennis van die oorlewingesgeskiedenis is ook aangevul. Die belangrikste aanwinst is egter die gedig se tema, die behandeling van die ouderdom. Die literêre aspekte en waarde daarvan is reeds hierbo uitgelig. Daar is ook nuwe biografiese inligting. Uit antieke bronne leer ons dat Sappho getroud was en 'n dogter Kleïs gehad het, maar daar word geen melding van haar ouderdom of lewensduur gemaak nie (kyk Campbell 1990: 2-3). In enkele gedigte roep sy in herinnering die dae toe sy jonk was en sommige van die huidige gesiene vrouens nog as jong dogters lede van haar *thiasos* was (Frr. 24, 49, 96,

125).²⁴ In die brokstukke van Fr. 21 lees ons van die ouderdom wat reeds haar vel bedek. Nou het ons bevestiging dat Sappho 'n gevorderde ouderdom bereik het. Dit kan aanvaar word dat die digter in haar eie *persona* praat (so meen ook Bernsdorff 2004: 32n): sy sing immers die gedig vir die meisies van die kring, en hulle sou dus die tekens van ouderdom kon gesien het. Dit lyk, teen die agtergrond van die lae gemiddelde lewensverwachting van die tyd (tussen 35 en 40 jaar), na 'n bogemiddelde lewensduur. Die tekens daarvan (plooië, wit hare, swak knieë en swaar gemoed) kom egter op verskillende ouderdomme by verskillende mense voor, en kan dus nie gebruik word om haar presiese ouderdom te bepaal nie.

Tegnologiese ontwikkelinge het hierdie ontdekking moontlik gemaak. Vroeër was argeoloë huiwerig om mummies oop te maak; daar was altyd die gevaar van verbroekeling en skade. Nou kan die liggaam eers geskandeer word, en die omhulsel dan laag vir laag afgehaal en 'n fotografiese rekord gehou word. Die rekenaar word ingespan om driedimensionele voorstellinge te skep. Ook die lees van die teks op die antieke papyrusvelle word verrig met elektroniese apparaat. Met hierdie hulpmiddels tot hulle beskikking is die kans goed dat argeoloë nog meer dergelike vondse gaan maak op die talle mummies wat in die kelders van musea swygend lê.

Aantekeninge

1. Haar leeftyd lê êrens tussen 630 en 550 v.C. Vgl. Campbell 1990: x-xi, wat haar geboortedatum as c. 630 v.C. opgee.
2. Vir 'n kaart, kyk Turner (1968: kaart 1a).
3. Athenaios van Naukratis in Egipte skryf in ongeveer 200 n.C., in dieselfde eeu as P. Oxy. 1787. Dis die laaste verwysing na hierdie besondere uitgawe van Sappho se gedigte. Ander kopieë kon egter vir lank daarna nog in sirkulasie gewees het. Hy plaas die woorde in die mond van Klearchos van Soli in Siprus (c. 340-c. 250 v.C.), wat weer in die tydvak van die Keulen-papirus is. Die Bisantynse veelskrywer Tzetzes (12de eeu n.C.) meld dat in sy tyd Sappho se werke verlore was (*Oor Pindaros se metra* 20-22; Campbell 1990: 50-51).
4. Vgl. die teks en vertaling van Campbell (1990: 100-01); en die bespreking van Preissshofen (1977: 57-64). Vgl. ook die verbeeldingryke rekonstruksie van Edmonds, (1922: 434-37). Vir studies oor Fr. 58 vgl. Gerber (1993: 123).
5. Vir die hergebruik van papirus om mummies te vul of bind, vgl. Turner (1968: 24, 31, en plaat III); Reynolds & Wilson (1968: 35-36); Dorandi & Quack (2000: 301-303).
6. Oor die *paragraphos*, kyk Turner (1968: 184n); Kenyon (1970: 27) en Dorandi (1999: 90).
7. Vgl. Gronewald & Daniel (2004a: 2). Volgens hulle is die vroegste uitgawe, die P. Col., 'n bloemlesing wat volgens tema gerangskik is, en die latere een, die P. Oxy., 'n versameling van haar werk volgens alfabetiese ordening gerangskik.
8. West (2005: 8) vul aan en vertaal: "[but my once tender] body old age now / [has seized;] my hair's turned [white] instead of dark"; Gronewald & Daniel (2004a: 5): "[Runzelig gemacht hat (?)] die einst [zarte] Haut [mir] das Alter schon, / [Furchen sind darin (?), weiß] geworden sind die Haare aus schwarzen" (Die ouderdom het my eens sagte vel reeds verrimpeld gemaak, / daar's plooië in, van swart het my hare wit geword).
9. Vgl. West (2005: 8) "Tithonus once, the tale was, rose-armed Dawn, / love-smitten carried off to the world's end, / handsome and young then, yet in time grey age / o'ertook him, husband of immortal wife"; Gronewald & Daniel (2004b: 2): "Denn einst sagte man auch über Tithonos, daß die rosenarmige Eos / aus Liebesverlangen den (Sonnen)becher bestiegen habe, (ihn) zum Ende der Erde tragend, / schön seiend und jung, aber dennoch ergriff ihn / mit der Zeit das graue Alter,

habend die unsterbliche Gattin" (Want eens het mense ook oor Tithonos gesê, dat the roosarmige Eos / uit liefdesverlange in the sonbeker geklim en hom na die einde van die aarde gevoer het, toe hy nog beeldskoon en jonk was, maar tog het die gryse ouderdom hom mettertyd gegryp, terwyl hy die onsterflike gemalin gehad het).

10. Sy het ook in nie-strofiese formaat (stiggies) gekomponeer (bv. Frr. 44, 49, 101, 102, 105, 112, 132). Vgl. ook die inligting van Hephaestion, *Oor die poësie* 1.2; Campbell, (1990: 28-31).
11. Vir die geskenke van die Muses, vgl. Archilochos, Fr. 1 West (1971); Alkman, Fr. 59b Page (1975); Solon, Fr. 13.51 West (1971); Theognis 250.
12. Sappho self gebruik die woord elders in verband met Aphrodite (Fr. 103.6, 7 en dalk ook Fr. 21.13) en 'n bruid (Fr. 30.5). Die woord *kolpos* kan verwys na 'n boesem of skoot en dan 'n mantel impliseer; of na 'n vou in 'n rok, veral waar dit oor 'n gordel val, en dan op die gordel self sinspeel.
13. Gronewald & Daniel (2004a: 5): "[Ich bringe hier(?)] der purpergegürteten [Musen] schöne Gaben, Mädchen, / [wieder ergreifend (?)] die den Gesang liebende, helltönende Leier" (Ek bring hier die purper-gegordelde Muses se pragtige geskenke, meisies, as ek weer die sangliewende, helderklinkende lier opneem).
14. West (2005: 8): "You for the fragrant-blossomed Muses' lovely gifts / [be zealous,] girls, [and the] clear melodious lyre."
15. Archil., Fr. 188 West (1971); Aristoph., *Plutus* 1051. Plato verwys daarna in sy *Symposium* (190e), Aristoteles in sy *Historia animalium* (578a9) en *Physiognomonica* (808a8) en Hippokrates in sy *Epidemiai* (6.1.13). Vgl. ook Gronewald & Daniel (2004a: 3). In Homeros se *Odusseia* verander die godin Athena die voorkoms van Odusseus deur onder andere sy vel te verouder (*Od.* 13.398) en dan weer te verjong (*Od.* 16.175). Oor die tema van ouderdom in die Griekse poësie, kyk Preissshofen 1977.
16. Homeros, *Ilias* 22.74; *Odusseia* 24.317, 499; Turtaios, Fr. 10.23; Anakreon, Fr. 50 Page (1975) = PMG 395.1-2; Sophokles, *Antigone* 1092; *Aias* 625; *Oedipus Rex* 182, 742.
17. Daarna by Pindaros, *Isthmiese Ode* 6.15; Bakchulides 3.88-89; Theognis 174; Euripides, *Supplices* 170; *Ion* 700; *Bakchai* 258; Simias, *Anthologia Palatina* 7.647.4; Leonidas, *Anth. Pal.* 7.726.4.
18. Vgl. verder Henderson (2004: 48-49); Gronewald & Daniel (2004a: 7); Bernsdorff (2004: 33-34). Die bejaarde Nestor kla ook oor sy swak knieë (Hom., *Il.* 23.627), maar sy *thumos*, anders as Sappho s'n, is nog gewillig (*Il.* 4.313-16); vgl. Bernsdorff (2004: 29).
19. Volgens Bernsdorff (2004: 28) nog 'n aanduiding dat *thumos* anders as die ander simptome is.
20. Dit kom wel in Homeros en Hesiodos se poësie voor; vgl. Gronewald & Daniel (2004a: 8).
21. Dit verskyn weer by Mimnermos, Fr. 4; Aristophanes, *Acharnenses* 688; Kallimachos, *Jambe* 1.249.
22. Sappho pas die term ook op die Grasië (Charites) toe (Fr. 53), terwyl Mimnermos Eos as "met rooskleurige vingers" beskryf (Fr. 12.3).
23. Vgl. Athenaios 11.469c-470d, wat ook die vroegste bestaande verwysing daarna in Stesichoros aanhaal (Fr. 8 Page = PMG 185); vgl. verder Henderson (2004: 55, 59). Vgl. ook Mimnermos, Fr. 12.5 West (1971) waar dit soos 'n bed uitgebeeld word. Hoe die son sy vervoerprobleem die volgende oggend opgelos het, word verswyg, maar in mite is alles moontlik; vgl. Gronewald & Daniel (2004b: 3).
24. Die wens om dood te gaan (Frr. 94 en 95) is nie weens ouderdom nie, maar verlange.

Bronnelys

- Bernsdorff, Hans. 2004. Schwermut des Alters im neuen Kölner Sappho-Papyrus. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 150: 27-35.
- Campbell, D.A. 1990 [1982]. *Greek Lyric 1: Sappho and Alcaeus*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Dorandi, T. & Quack, J. 2000. Papyrus. In H. Cancik & H. Schneider (reds.), *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, 9: 298-303. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler.
- Dorandi, T. 1999. Lesezeichen. In H. Cancik & H. Schneider (reds.), *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, 7: 88-92. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler.
- Ezard, John. 2005. After 2,600 years, the world gains a fourth poem by Sappho. *The Guardian*, Friday June 24.
- Gerber, D.E. 1993. *Greek Lyric Poetry since 1920, Part I: General, Lesbian Poets*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

- Gronewald, Michael & Daniel, Robert W. 2004a. Ein neuer Sappho-Papyrus. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 147: 1-8.
- _____. 2004b. Nachtrag zum neuen Sappho-Papyrus. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 149: 1-4.
- Henderson, W.J. 2004. *Op Griekse Lier. Vroeë Griekse Liriese poësie, vertaal en toegelig*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Kenyon, F.G. 1970. *The Palaeography of Greek Papyri*. Chicago: Argonaut Inc.
- Lobel, E. & Page, D. 1955. *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*. Oxford: Clarendon Press.
- Page, D. 1975 [1962]. *Poetae Melici Graeci*. [PMG]. Oxford: Clarendon Press.
- Preisshofen, F. 1977. *Untersuchungen zur Darstellung des Greisenalters in der frühgriechischen Dichtung*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- Reynolds, L.D. & Wilson, N.G. 1968. *Scribes and Scholars. A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*. Oxford: University Press.
- Turner, E.G. 1968. *Greek Papyri. An Introduction*. Oxford: Clarendon Press.
- West, M.L. 1971. *Iambi et Elegi Graeci*. Oxford: Clarendon Press.
- West, Martin. 2005. A new Sappho poem. *Times Literary Supplement*, 24 June 8.

Philip John

Philip John is navorsingsgenoot in die Skool vir Tale, Media en Kultuur, Nelson Mandela Metropolitaanse Universiteit, Port Elizabeth.
E-pos: phjohn@webmail.co.za

Die mondelinge oorlewering oor Ruitertjie Ruiters, "Leeu van die Langkloof"

The oral narratives on Ruitertjie Ruiters, "Lion of the Langkloof"

This article deals with the life and heritage of Ruitertjie Ruiters, a man who lived in the Langkloof area of the Eastern Cape and who attained legendary status. Ruiters was born during the second decade of the 20th century and started a career of petty crime, serving a number of short jail sentences. His "career" became a matter of concern when he started developing a reputation for easily evading apprehension. After a manhunt lasting two years and a court case in which he was charged with over eighty offences he was declared a habitual criminal in 1948. The focus of the article is not the biographical Ruiters, but rather the oral testimonies on his exploits recorded in the Langkloof and other areas at the end of the 1990s. The article relates these oral narratives to the Khoer heritage, specifically the stories on Heitsi Eibib. It concludes that in their renderings the storytellers make use of a number of heterogeneous cultural sources. **Key words:** Ruitertjie Ruiters (legend of), Afrikaans oral tradition, Lion of the Langkloof, Khoer oral tradition.

Inleiding

Soos wat die reikwydte van televisie en selfone toeneem oor die landskap en al minder elektronies-vrye skaduwees oorbly, so kwyn ouer vorme van singewing waarvan orale oorlewering een van die belangrikste was, veral wat sekere gemeenskappe betref. 'n Voorbeeld van so 'n oorlewering is dié oor 'n man van Kareedouw in die Langkloof-area in die Oos-Kaap, Ruitertjie Ruiters, 'n soort Dirk Ligter-figuur. Ruitertjie Ruiters, soos hy ook genoem is, het op die hoogtepunt van sy "loopbaan" bekend gestaan as "Die Leeu van die Langkloof" (HDA 2/2/1948, HDA 28/4/1949). Soos Dirk Ligter van die Sederberge was hy tuis in die berge, in sy geval die Kouga- en Oute-niekwaberge waarmee die Langkloof in die omgewing van Kareedouw omring word. Soortgelyk aan Dirk Ligter het hy 'n legendariese vermoë gehad om deur dié landskap te beweeg en sy agtervolgers te ontduik. En soos Dirk Ligter was hy 'n nasaat van die Khoer-bevolking vir wie almal – wit en bruin – ontsag gehad het.

In 'n insiggewende bespreking van Dirk Ligter wys Hennie Aucamp op 'n aantal leemtes in die navorsing oor Dirk Ligter waarvan die belangrikste volgens hom "veldwerk" is oor die figuur (Aucamp 1987). Met betrekking tot Ruitertjie Ruiters het ek dit gelukkig getref deurdat ek in staat gestel is om 'n begin te maak aan die soort veld-

werk waarna Aucamp verwy. Vertellings oor dié Ruiter Ruiters is gedurende 2004 opgeteken in die Baviaanskloof en Langkloof as deel van 'n projek om die mondelinge oorlewering van die Khoe-nasate in dié gebiede op te teken en te ondersoek. Die inisiatief vir hierdie projek het uitgegaan van die Inkwahuis, 'n groep wat deel is van die Khoe-herlewingsbeweging van die 1990's en wat die herstel van die Khoekultuur as oogmerk het.

Hoe belangrik hierdie soort navorsing is, het gou duidelik geword. Tydens die optekening was dit opvallend dat die jongmense wat gevra is of hulle iets weet van Ruiter Ruiters, amper sonder uitsondering geen kennis van hom dra nie. Heelwat ouer mense het ook aangedui dat hulle nie van hom weet nie, terwyl ander weer nie oor hom wou praat nie, onder meer omdat hulle hom beskou as 'n minder aangename deel van hul erfenis. Die tien informante wat wel stories oor hom kon onthou en vertel, is almal oor die sewentig jaar oud. Dit is waarskynlik dat die oorlewering oor Ruiter Ruiters saam met hierdie mense sal verdwyn, en daarmee saam 'n fassinerende deel van die Afrikaanse kultuurlandskap.

Ofskoon Aucamp in sy artikel op die belangrikheid van veldwerk gewys het, fokus hy in sy artikel hoofsaaklik op die skriftelike verwerking van die Ligter-gegewe, te wete in die werk van Boerneef. Naas die veldwerk oor Ruitertjie Ruiters probeer ek met hierdie artikel die lig werp op 'n ander sy van die onderwerp, naamlik op die manier waarop die historiese gegewe – figure soos Ligter en Ruiters – in die mondelinge tradisie vorm kry en voortleef. Alhoewel ondersoek oor die historiese Ruiter Ruiters – op sigself 'n fassinerende onderwerp – hierby bysaak is, is daar ook 'n poging aangewend om hieraan 'n begin te maak. Dié sy van die navorsing, soos enkele opmerkings oor “skelm”-figure in die Suid-Afrikaanse geskiedenis hieronder, dien 'n kontekstualiserende funksie.

In die marges, buite die gevestigde orde

Die deel van die Suid-Afrikaanse kultuurlandskap waar die historiese Ruiter Ruiters in die eerste plek inpas, het te make met mense wat buite die gevestigde orde leef, soos die figure waarop Nigel Penn fokus in sy boek, *Rogues, Rebels and Runaways. Eighteenth Century Cape Characters* (1999). Al hierdie figure kan as misdadigers bestempel word, soos ook die geval is met Ruiter Ruiters. Hulle is almal mense wat op 'n bepaalde punt die reëls van die heersende samelewing verwerp en op verskillende maniere daarteen in opstand kom, soos wanneer 'n soldaat dros, 'n slaaf wegloop, 'n werker of 'n gewone mens begin steel, roof of moor, of bloot net weier om te werk. Die hedendaagse “model” vir hierdie soort figure is waarskynlik die reeksmoordenaar, soos gesugger word deur die populariteit van rolprente en televisieprogramme oor sulke figure.

Volgens Penn was mense wat buite die reëls van die gevestigde orde geleef het, van die begin van die Europese geskiedenis aan die Kaap, deel van hierdie geskie-

denis. Hy skenk veral aandag aan die optrede van slawe wat tot hul vrystelling vanaf 1836 deel was van die vesel van die Suid-Afrikaanse samelewing, en aan die maniere waarop van hulle teen die bestaande orde in opstand gekom het. Die “tradisie” waarvoor hy skryf het egter nie verdwyn met die verdwyning van die slawerny-instelling in Suid-Afrika nie – die soort misdaad en rebellie waarvoor hy skryf het voortbestaan, in ander vorme en onder ander groepe.

Hoe wydverspreid die fenomeen op die Suid-Afrikaanse platteland was, is te sien uit ’n hoofstuk wat Lawrence Green wy aan misdaad in die Karoo en die versameling skelms oor wie hy skryf (Green 1955). Elke streek van die land sal waarskynlik soortgelyke figure oplewer, soos die Klaas Waters waarna verwys word in ’n artikel oor Namakwaland (Kotzé 1976: 25).

In die geval van die Oos-Kaap word Ruiters Ruiters voorafgegaan deur ’n hele reëlsulke figure in die negentiende eeu, waarvan sommige heel kleurvol is. Een van die figure wat gemoedere byvoorbeeld duidelik gaande gehad het, was ’n ene Bertram, ook bekend as Legaga en Bitterhout (UT 28/12/1866, 8/3/1867, 31/5/1867, 5/7/1867). Hy is, onder andere, verdink van die moord op ’n bekende figuur in Graaff-Reinet, ’n Mr. Spiller. Bertram het ook verskeie kere uit aanhouding ontsnap wat tot sy berugtheid bygedra het (UT 28/12/1866, 31/5/1867, 5/7/1867). Tydens een van sy verhore in Graaff-Reinet is hy beskryf as “insolent” en het hy ’n polisiebeampte soos volg aangespreek: “Do they think that I have no money? I have plenty of money; and when I come back from the station I’ll buy up Mr R’s [die magistraat] horses, and erf and all” (UT 12/4/1867).

Van nog ’n figuur, William Peters, wat van moord beskuldig word, word gemeld dat hy ’n uitsonderlike fluitspeler is (UT 28/6/1867). Gert Roots, wat ook verdink is van betrokkenheid by die Spiller-moord, weer, het hom onderskei as “accordeon”-speler (UT 22/6/1866). Die *Willowmore Advertiser* van 2 April 1884 berig by herhaling oor ’n “Hottentot”-man wat vroueklere dra en vrouens net buite die dorp in die veld terroriseer. ’n Belangrike komponent van die “kultuurlandskap” waarvoor dit hier gaan, is die manier waarop verteenwoordigers van die gevestigde orde op die aktiwiteite van hierdie a-sosiale figure reageer. Die twee oorheersende reaksies is ang en geweld. Een van die interessantste perspektiewe op die landskap waarvoor dit hier gaan, kom in reaksie op die doodskiet van “Lang Klaas” in die Winterhoek-area deur ’n boer, Hendrik Gerber (“The shooting of Lang Klaas”, WMC 27/1/1871). Wanneer Gerber in Uitenhage aangehou word en die boeregemeenskap meen dit is onregverdig, organiseer hulle ’n fondsinsameling om vir sy verdediging te betaal, aangesien hy dit nie self kan bekostig nie (WMC 3/2/1871).

Die streekskoerant stel dan ook verder ondersoek in na die oorlede Lang Klaas se geskiedenis en kom vorendag met ’n voorstelling wat nie vreemd aan die mondelinge tradisie sou wees nie. Wat hier belangrik is, is om te sien dat figure soos Ruiters Ruiters – en die oorlewering oor hom – bestaan binne ’n besonder gespanne konteks

waar die maak en vertel van verhale deel is van die vesel van hierdie konteks en die sosiale en kulturele spanninge kenmerkend van dié konteks. Vir die doeleindes van hierdie artikel is dit in hierdie verband nie belangrik om te weet of hierdie “rekonstruksie” van Lang Klaas se doen en late feitelik korrek is, of nie. Wat belangrik is, is om te sien hoe naby aan mekaar feit, fiksie en mite by hierdie soort vertellings lê:

He is said, by the Kafirs who knew him, to have killed a white man and a Fingo in Kaffraria, and then to have fled to the Colony, changing his name, which had been “Jack” to “Klaas”. While in the Fort Beaufort District he committed a theft and was caught and sent to the Katberg Convict Station, but soon effected his escape, and fled towards the Karroo. While passing through the Somerset District he stole a lot of sheep from Calighan of Braak River. He was ultimately caught and sent to the Somerset gaol to await his trial. He effected his escape from that prison and went to Drie Koppen; and there he stole a lot of goats, was caught and lodged in the goal there to await his trial. But not finding that a comfortable place, he knocked one of the constables down and again effected his escape. From thence he proceeded to the Winterhoek, and entered the service of Mr. Joseph Hayward; while in Mr. H’s service he caused the death of his wife and unborn infant by kicking her on the abdomen, and beating her over the head with a stone (“A few facts about the Kafir recently shot in the Winterhoek”, WMC 10/2/1871).

Tydens die onderhoude het van die informante melding gemaak van nog figure, soortgelyk aan Ruiters, wat in dieselfde tyd as hy in die Oos-Kaap mense se aandag getrek het. Mev. Helen Loff vertel van ’n ene May van Vuuren wat in die 1940’s rondom Oudtshoorn bedrywig was. Meneer Jan Kleynhans vertel van Piet Matthys wat ook in die 1940’s in die Uniondale-area ’n skrikbewind gevoer het en selfs mense doodgeskiet het. Hy is toe self uiteindelik in ’n skietgeveg met polisie dood.

Ruiter Ruiters

Baie van die elemente wat in die voorafgaande bespreking figureer, is ook teenwoordig in die geval van Ruiter Ruiters. Wat hom onderskei van hierdie ander figure, is dat hy waarskynlik ’n groter merk op die historiese rekord gelaat het, sowel in die Suid-Afrikaanse Argief as in die persrekord.

In die Nasionale Argief, Kaapstad het ten minste sewe dossiere behoue gebly van sake waarin Ruiter Ruiters die aangeklaagde was in die Humandorpse Magistraats-hof (Sake 93/34, 264/36, 8/37, 204/40, 75/42, 91/42 en 107/48). Die aanklagte wissel van veediefstal, huisbraak tot aanranding. In Saak 8 van 1937 is hy aangekla van aanranding met die doel om ernstig te beseer, maar is hy waarskynlik onskuldig bevind. Die saak waaraan hy sy reputasie te danke het, Saak 107 van 1948, bestaan uit 88 klagtes, uiteengesit in ’n dossier van oor die tweehonderd bladsye. Dit was op grond van sy

skulderkenning en skuldigbevinding in hierdie saak dat hy tot gewoontemisdadiger verklaar is en 'n onbepaalde tronkstraf opgelê is.

Die biografiese gegewens wat uit die dossiere afgelei kan word, is redelik skraps en onpresies. Die SAP 78-vorm in die 1948-dossier verskaf die meeste besonderhede oor sy uiterlike, onder meer dat hy 'n klein snor dra, dat hy 'n geboortemerk aan die regterkant van sy neus en sy lip het, en dat hy getatoeër is: "Cross and tombstone right breast. Star (8 points) pierced heart and "True Love" left breast. Wrist watch left forearm".

Dit is waarskynlik dat hy tussen 1910 en 1914 gebore is (waar presies, is nie duidelik nie). Volgens die kriminele rekords wat in die dossiere ingesluit is, het Ruiters sy eerste vonnis op 16 Junie 1926 ontvang vir "Theft by conv.", waarvoor hy £3 of een maand harde arbeid gevonnis is. Indien die ouderdomsaanduidings korrek is, sou hy toe min of meer 13 jaar oud moes gewees het. Sy volgende skuldigbevinding lei op die 14 Oktober 1929 tot 'n vonnis van twee en 'n half jaar harde arbeid vir "Assault to harm". Ongelukkig kon die dossier van hierdie saak nie opgespoor word nie.

Dit is waarskynlik dat Ruiters voor vonnisoplegging in die 1948-saak na hierdie 1929-vonnis van hom verwys in die skriftelike verklaring wat hy aan die hof voorgelê het omdat hy "baie hakkell":

Ek weet dat ek kwaad gedoen het, maar dit is wat gebeur nadat 'n mens in die tronk was. Die mense van Humansdorp het almal geweet dat ek in die tronk was en daarom het ek dit moeilik gevind om werk te kry. Ek moes gevolglik 'n poging aanwend om kos in die hande te kry.

Ek wil die hof vra om my genadig te wees. Ek sal nie weer my hande in die vuur steek nie want ek weet nou dat dit sal brand" ("Ruiters tot Gewoontemisdadiger deur Strafhof verklaar", RE 22/9/1948).

Vanaf 1929 is hy reëlmatig gevonnis vir misdrywe wat met diefstal gepaard gaan, tot hy in 1943 'n vonnis van twee jaar opgelê is en weer in 1944 ses maande, albei vir huisbraak en albei in Oudtshoorn. Dit is waarskynlik dat hy aan die einde van 1945 vrygelaat is uit die tronk as deel van die "V.J. Day" amnestie (HDA 28/4/1949).

Dit lyk asof Ruiters na sy vrylating in 1945 baie aktief begin raak het in die area tussen Kabeljous, Humansdorp en Kareedouw. Dit is vanaf hierdie tyd dat hy spesiale aandag van die polisie begin kry het en dit is ook in hierdie tyd dat sy reputasie tot stand gekom het as onnutsige misdadiger met 'n sin vir humor. Hierdie sy van Ruiters kom veral na vore in die aandag wat hy in die pers gekry het na aanleiding van die aanloop tot die 1948-saak.

Twee episodes kan as voorbeelde dien. By een van sy geliefkoosde besoekplekke, die hotel op Assegaibosch, het hy op 27 Desember 1946 'n mnr. Harrower van Port Elizabeth se skoene gesteel nadat hy al die skoene wat in die gang gestaan het, aangepas het (HDA 20/2/1947, HDA 23/1/1947, RE 24/3/1948). Tydens een van sy steeltogte

het hy 'n skeerstel gesteel en toe by die buurhuis ingebreek, daar die eerste skeerstel agtergelaat en is hy met die buurman se skeerstel vort (HDA 28/4/1949, HDA 8/5/1947).

Ruiters se ondeundheid en "parmantigheid" spreek ook uit sy houding teenoor die polisie. Sersant Boshoff, die stasiebevelvoerder van die Kareedouw polisiekan- toor, het Ruiters op 'n keer agtervolg en 'n skoot op hom gelos toe dit duidelik geword het dat hy hom nie kon inhaal nie. As antwoord het Ruiters toe 'n boodskap by dié polisieman laat aflewer met die woorde (waarskynlik in Afrikaans): "You may be able to shoot, but you can't walk with me" (HDA 28/4/1949). Op 2 Januarie 1947 het mnr. M.S. Kolesky van Melkhoutkraal vir Ruiters betrap na hy 'n skaap in die veld gesteel en geslag het. Terwyl die boer besig was om Ruiters na sy huis te neem, het Ruiters by 'n draadheining ontsnap. Die boer het hom gewond, maar hy het weggekom. Toe die boer later weer na die kamp terugkeer, was die geslagte skaap weg (RE 24/3/1948; HDA 23/1/1947).

Die kampanje in die Langkloof om Ruiters te vang, het net langer as twee jaar geduur, vanaf Oktober 1945 tot en met sy gevangeneneming op 14 Februarie 1948. In die getuienis wat aan die hof voorgelê is deur polisiemanne wat met die soektog belas was, kom 'n lewendige beeld na vore van Ruiters se lewe as vlugteling. Hy blyk wel getroud te gewees het, anders as wat van die hedendaagse informante oor hom dit het (HDA 18/3/1948). Volgens een berig het hy ook op verskeie plekke in die Langkloof minnaresse gehad (HDA 28/4/1949). Totdat sy vrou gearresteer is 'n paar weke voor sy gevangeneneming (HDA 28/4/1949), het hulle op verskeie plekke in onherbergsame dele van die berge rondom Kareedouw gewoon in hutte wat waarskynlik deur Ruiters gebou is. In 'n berig wat, onder andere, oor sy gevangeneneming berig, word verwys na 'n "wattle and daub hut", dus nie 'n tydelike blyplek nie (HDA 28/4/1949).

Na sy onderonsie met die boer Kolesky op die plaas Melkhoutkraal naby Kareedouw het die polisie een van sy skuilplekke opgespoor. Dat hy en sy vrou hier 'n byna normale lewe gelei het, spreek uit die kat wat hy aangehou het, en die feit dat hy 'n groentetuin aangelê het (HDA 23/1/1947). Die objekte wat Ruiters gesteel het, vertel hul eie verhaal oor hom: kos, stewels, 'n grammofoonspeler, kitarre, kitaarsnare (HDA 18/3/1948), skeermeslemmetjies, 'n verkyker, fietse, drank. Hy het ook vuurwapens gesteel (HDA 8/5/1947, HDA 18/3/1948), maar dit nooit gebruik nie. Een van die wapens wat hy gesteel het, is later in 'n verbrande toestand teruggevind, moontlik deur Ruiters self beskadig (HDA 18/3/1948).

Dit is duidelik dat sy bedrywighede die mense van die omgewing in beroering gehad het. Die bruin gemeenskap is daarvan verdink dat hul hom simpatiek gesind was en selfs bygestaan het in sy skelmstreke. Blanke inwoners van Kareedouw het die "whistling signs [that] are heard around Karreedouw at night" met hierdie veronder- stelde ondersteuning uit die bruin gemeenskap geassosieer (HDA 8/5/1947).

Reeds in hierdie tyd is daar ongewone magte aan hom toegeskryf, naamlik dat hy homself onsigbaar kon maak (HDA 28/4/1949). Baie mense het ook geglo dat hy 'n

bottel by hom gehad het met 'n spesiale plantwortel daarin. Die water in dié bottel het begin kook wanneer die polisie naby aan hom gekom het.

Die duidelikste indruk wat hierdie soort verhale laat, is van 'n web stemme en stories wat oor die land sirkuleer om 'n figuur soos Ruiters Ruiters. Hieruit is dit ook duidelik dat die verhale deel vorm van die stryd tussen individue en groepe.

Wanneer Ruiters Ruiters na die 1948-saak en die onbepaalde vonnis uit die tronk gekom het, is nie bekend nie. Hy is aan die einde van die 1990's oorlede in Kareedouw.

Dit is duidelik dat die *historiese figuur* Ruiters Ruiters materiaal vir 'n fassinerende studie bied, soos die "mikrogeskiedenis" van Nigel Penn in sy versameling studies oor misdadigers in die agtiende eeuse Kaap, *Rogues, Rebels and Runaways. Eighteenth Century Cape Characters* (1999). Hier gaan dit egter oor iets anders, naamlik spesifiek die *oorlewering* oor die figuur, waarvan vervolgens voorbeelde verskaf word.

Die oorlewering

Soos reeds genoem, kom die hieropvolgende vertellings uit onderhoude gevoer en opgeneem in die noordelike voorstede van Port Elizabeth en in die Langkloof en Baviaanskloof-areas van die Oos-Kaap gedurende 2004. Slegs relevante gedeeltes van hierdie onderhoude word hier weergegee.

'n Gedeelte van Ant Hes Swartz se vertelling kan dien as inleiding en opsomming:

Hy't bokke geslag en hy't winkels ingebreek hier in Kareedouw. Dan gaan hy vandag voorkom, vanaand is hy uit die tronk uit. Hy't 'n dingetjie gehad by hom, lyk dit my. As hulle hom nou vanaand vang, dan kry jy hom diep in 'n kloof, môre as die skuttrok kom, is hy weg. Nou weet ek nie wat daar aangaan nie.

In hierdie woorde is die feitlike en die ongewone, die materiaal waarvan die legende gebou is, bondig teenwoordig, soos ook in Oupa Pieter Abrahamse se antwoord op die vraag of hy iets weet van Ruiters Ruiters:

Ruitertjie Ruiters? Ooo, Ruitertjie Ruiters. Ons het mos saam gejob. Ons het by een plaas gebly hier oender. Ruiters Hakkelaar het ons vir hom gesê, Ruiters [?] Kaan [uitspraak onduidelik]. Nou ja, ons twee het saam hierso onderkant die Heights ... daar't ons saam gewerk, ingeslaap, ek en hy. Toe's hy 'n jongman en ek 'n jongman. Ruiters Ruiters. Hy's mos nou al dood.

Toe't hy begin, toe al die stories begin, toe gaan hy en ek uitmekaar uit. Toe gaan hy mos, hoe sê mens, daar na Namakwaland toe. Hy kom daarvandaan met dié stories. Hy was 'n Namakwalander. Hy kom daarvandaan met sy baie neukery.

Hy was mos 'n man wat sommer, toe hy daarvandaan gekom, dan het hy soos hulle mos sê, goete gevat. Hy't nooit mense gedood nie. Dan vang hulle hom, maar hulle kan hom nooit in die hande kry nie. Dan raak hy sommer weg.

Ek kry hom een dag hier onder daar by die laan. Toe vra ek hom, "Jong, hier's so baie neukery." Toe soek hulle vir hom. Toe het hy al weer lol, ... Toe sê hy, "Nee man, hoekom het jy nie saamgegaan daai keer, wat..." Ek sê... "Die boere soek hom al weer." Toe sê hy, "Ek moet loop, hulle is nou naby." Toe hy hier kom, loop hy net so 'n paar tree. Hulle vra vir my, het ek nie Ruiters gesien nie? Nou weet ek nie hoe moet ek sê nie, hy het dan nou hier by my geloop. Ek sê, "Ruiters het nou hier geloop hier af." Toe staan hy net daar. Toe vra ek, "Jong, wat het jy nou weer gemaak?" Toe sê hy, "Hulle het my nie gesien nie."

Ek het hom gevra, wat maak hy dat hy so... hy wou nie sê nie. Ek het baie by hom gaan kuier, daar in Kareedouw, daar waar hy nou dood is. Hy was in Kareedouw. Daar het hy gebly, na hy van Robbeneiland uitgekom het. Toe hulle hom gevang het, toe sit hulle hom mos nou daar. Daai tronk. Robbeneiland. Ek weet nou nie watter jare dit was wat hy daar was nie, maar hy was 'n hele rukkie, tydjie. Oorlat hulle...

Kyk, hulle het hom hier in Kareedouw in die tronk gesit. Toe die boere daar kom, is daar niks in die tronk nie. Toe's daar niks in die tronk nie.

Toe dink hulle nou hulle gaan hom op Robbeneiland sit waar hy tussen die waters is. Daar waar Mandela ook mos maar was.

In die koerantartikels wat oor Ruiters verskyn het, word gemeld dat hy gehakkel het, en dat Oom Abrahamse hierdie detail onthou, sestig jaar na die tyd, bevestig die geloofwaardigheid van sy vertelling. Dit gee ook 'n aanduiding dat Ruiters 'n diep indruk op hom moes gemaak het. In sy vertelling lê hy ook klem op die legendariese manier waarop Ruiters reggekry het om sy agtervolgers te ontwyk en om uit die tronk te ontsnap.

In die vertelling van Oom Stephen Witbooi is hierdie elemente ook teenwoordig, tesame met meer detail:

'n Groot skelm. Nou ja, een dag gaan ek ook hier af. Ken jy daai plek as jy van, as jy daar onderkant Joubertina gaan mos so 'n lang vlakke af, daar staan mos Kouga, of hoe? ... Twee Riviere... Twee Riviere gaan mos so oor die pad. Gaan ons hier af eendag. Dis donker. Toe het daai selfde Ruitertjie is daar in die bos. Hier jaag die poliese en ander plaaswerkers hom met honde en goete. Daar hardloop hy. Almal sien hom. En hy spring onderwater in en phiff! skoon weg. Jy sien net so 'n rietjie bo die water uit, maar jy sien hom nie. Dis hý gewees. Toe is dit hy. Hy het die riet in sy mond. Hy trek lug hier van bo af. Jong, daai jong was skelm, maar hy was ougat gewees... Hy het nie so gesteel soos die mense van vandag nie wat tronk toe gaan nie. Nee, hy steel vir almal, vir 'n plesier. Vir die wit mense ook, dit was vir 'n plesier. Hulle jaag hom, die polisie jaag hom. Tussen die donkies. Hy jaag donkies aan. Hy jaag ook donkies aan. Hulle weet nie nou wie dié hier is nie. Want die man wat ons jaag, jaag dan ook donkies aan. Hulle weet nie of hulle hom moet vang nie,

of wat. Hy het gaan loop in Humansdorp. Hy het self tronk toe gegaan. Toe sien hulle, "God, maar hier is Ruitertjie tussen ons."

In Oom Stephen se woorde kom een van die eienskappe wat met skelms geassosieer word duidelik na vore, naamlik die vindingrykheid van Ruiters, soos wanneer hy onder die water wegkruip en deur 'n rietjie asemhaal. Sy woorde lê ook klem op nog 'n eienskap wat by sekere skelms teenwoordig is, naamlik 'n parmantige, byna tergerige optrede teenoor die verteenwoordigers van gesag.

Ouma Rachel Booysen verskaf nog 'n voorbeeld van hierdie parmantigheid in haar vertelling:

Hy't dan vir die magistraat gesê, jy moet ophou lê. Toe los hy 'n briefie in sy skoene. Jy moet ophou lê, en doen jou werk. Hy't vir die magistraat geskryf. Sê jy hoe het hy daar binne gekom. In die magistraat se huis. Toe lê hy in sy kamer. Hy het gelê en slaap. In die dag in. Jy moet ophou lê en doen jou werk.

Wat egter ook duidelik na vore tree in Oom Stephen se vertelling, en in van die ander vertellings gesuggereer word, is die magiese kant van Ruiters se optrede – dat hy naamlik die vermoë gehad het om homself onsigbaar te maak:

Ja, ek het hom al gesien, gegroet ook. Maar hy gesels lekker met jou. Jy sal nie dink hy is hierdie tipe klas man nie. Die poliese is nou hier. Jy siet hom nie weer nie. Dan vra hulle vir jou, wie het daar gesit? Nou sê jy, want jy wis mos nie wat aangaan nie. Nee, dis dinges. Waar's hy nou? Nee, ek weet nie. Waar hy nou is nie. So is hy.

Dan siet hulle hom – daar loop hy. Daar gaat die man wat hulle soek. Dan roep hy na hulle, "Nee, dis ek." Kom hulle daar waar hy geroep het, dan is hy nie daar nie. Dan loop hy weer 'n hele ent, dan skree hy weer terug, "Hier is ek!" So lei hy hulle. Hulle is moeg vanaand, en niks gemaak nie. Partymaal loop hy by hulle. Nee, hy het natuurlik daai boontjie gehad, soos die slim mense sê, wat jou laat wegraak. Hulle sê die takelosies dra hom ook. Dan raak jy net weg. As jy hom uithaal, dan sien jy, daar loop ek weer.

Jy gooi hom net in jou mond, dan verdwyn jy net daar waar jy sit. Dan sit jy nog altyd daar. Ek wat daar inkom, kan nie jou sien nie. Hy siet nou net ons paartjies hier. Waar het die man dan nou verdwyn? Nee, ons weet ook nie. Hier sit ons net en luister. Lekker. As die man uitgaan, haal jy hom uit. "Nee God, hier sit die man." So was hy nou.

Ek het hom maar die dag gesien daar by die rivier. Toe hoor ek ook maar sy naam is Ruitertjie, Ruitertjie Ruiters. Ek het nooit met hom gesels nie. Daar is nie tyd nie. Hy bly besig.

Ruiters se vermoë om hom onsigbaar te maak, hou verband met nog 'n deel van die legende rondom hom, naamlik dat hy al die geld wat hy gesteel het, iewers in 'n

moeilik bereikbare bakkrans in die Kougaberger versteek het. Die idee van versteekte rykdom is 'n motief wat ook by ander skelms voorkom, soos reeds gesien is met verwysing na Bertram hierbo. In die geval van Ruiters vertel Ouma Rachel Booysen dat hy wou gehad het haar man moet hom help om by die bakkrans uit te kom waar die geld versteek is. Sy vertel ook hoe hy die geld in die hande gekry het: "Kyk, hy het 'n iets gehad by hom. Hy't iets gedra by hom. Dan kry die mense, dan siet die mense hom nie. Dan gaat hy in die bank in, sê. Hy gaan bank toe. Gaat haal hy daar geld. Vat hy daai geld, berge toe. Hhmm, Ruiter was stout."

Die "iets" wat hy by hom gedra het, was 'n "boontjie" waarmee hy hom onsigbaar gemaak het, soos Ouma Rachel verder vertel:

Hy wat Ruiter Ruiters is. Vertel hy nou hoe het hy getrewel... deur die wêreld. Hy ken baie plekke. Nee, hy ken baie plekke. Ander mense wat nou lekker kan beduie, hulle is nie nou meer daar nie. Ek kan mos nie lekker beduie nie.

Ou Ruiter Ruiters, hy was nou rêrig 'n lieflike mens. Ek meen, hy het ons nie gehinder nie. Niemand gehinder nie. Hy't nou maar net sy dinge gedoen, en sy spele gespeel wat hy gevoel het om te speel.

Hy't eenmaal 'n meisie gehad. Dis daai plek se meisie wat hy gehad het. Wat ek nou van gepraat het. Hy't by daai meisie daai boontjie gekry. Hy't daai boontjie by daai meisie gekry. Stap hy waar hy wil. Niemand siet hom nie. Sy was in Amerika. Hulle't mos nou daar uitmekaar uit gegaan. En toe kom hy hierdie kant om. Daai boontjie, jong.

Ja, maar 'n mens kan dit maar glo. Kyk, toe die boontjie nou weg is, kan hy nie meer daai spele speel nie. Hy't mos so gespeel dat ons hom nie moet sien nie. En toe daai boontjie weg is, kan hy nie meer so wegraak nie. Ek weet nou nie hoe het dit gekom dat die boontjie weggeraak het nie.

'n Variant waarin die klem val op Ruiters se beheersing van ongewone magte, word verskaf deur Oupa Mandjies Swartz:

As jy hom hier gaan soek, dan sê hulle hy was nou hier, en as jy daar kom, dan sien hulle dit is 'n hond wat daar loop. So was daai dinge. Dan is hy 'n hond. As die mense sê, Ruiters, nou was Ruiters daar, dan gaan die boere met die perde, as hulle daar kom, dan klim hy weer daar af, op 'n bobbejaan se pad. Hy verander hom in als. Soos, voor ek daar getrek het, hoor ek, toe hoor ek hulle sê, "Ja, deur sy vrou se onthalwe, het hy hom weer menslik gemaak. Het hy homself gaan weggee." Hulle kry hom nie gevang nie. Jy kan hom nou daar sien, daar gaat hy in die huis in, daar by die mense.

Hy doen nie kwaad nie. Hy steel, hy doen niks. Die mense wil hom maar net vang oor hulle sien daar's hy en daar's hy. Hy werk niks. Toe ek daar weggegaan het, toe hoor het hy homself maar uitgebring. Om sy vrou se onthalwe. Want toe hulle hom nie in die hande kan kry nie, wil hulle sy vrou opsluit. Hy het hier in

Kareedouw gebly. Hy was nog nie hier [in Baviaanskloof] nie, maar ek het hom daar gesien, daar by Haarlem, daar binnekant, daar's hy. Dan hoor hulle, hy's daar, dan hoor hulle, hy's daar oender, dan hoor hulle weer, hy is hier bo. Maar jy siet hom nie. As jy siet hom, maar as jy hom weer kry, dan's hy... hy verander hom. Hy sal nou hier inkom, dan's hy 'n kat. Of 'n hond. Ja, so is dit.

Hy gaat daar waar die leraar lê en slaap, ek het ook maar net so gehoor, dan gaat hy daar in, dan vat hy net kos, hy vat nie ander goet nie. Dan skryf hy nog daar 'n brief. Hy skryf 'n brief: "Jy moet nie neuk met jou volkies." Dis Ruiter Ruiters. Daar gaat hy. Ruiter Ruiters.

Miskien die mees verrassende omtrent Ruiters se vermoë om homself te "verander", of in ander vorms om te toor, word verskaf deur Oom Stephen Witbooi:

Nee, hy raak sommer nou hier weg, dan weet jy glad nie watter kant toe hy is nie. Nee, hy sit hierso. Hy is nie weg nie. Of hy los vir jou daar by die boere vir jou goed, kos en iets om te eet. Jy eet ook maar, want jy weet nie waar dit vandaan kom nie.

En hy het 'n groot man geword in die Wet. Ja, toe gebruik hulle hom later om die mense te vang. Hy het 'n ryk man geword. Sy vrou het vir hom... hy kry verniet kos daar in die tronk. Sy vrou bring vir hom kos. Hulle siet maar net die borde hier binnekant. Dis sy vrou.

Ja-nee, hy was 'n ander ou. Ja, hy was later 'n groot man by die Wet gewees. Dan vang hy self mense. Hy was 'n slinkkop ouman. Ja, sy verstand het reg gewerk. Hy het die wit mense aan die neus gelei, dit was nie dat hy wou kwaad doen nie. Hy het net guy gemaak, sports gemaak. So 'n klas tipe man. Hy het ook nie mense seergemaak nie, soos vandag se rowers nie. Of gesteel en geslag nie.

Toe hulle hom nou, toe hy nou in die tronk opgelei is, toe het ek niks meer van hom gehoor nie. Hy is in die Baai, het hulle hom gehad, daar by die tronke, om mense te vang, skelms te vang wat hulle nie kon vang nie, dan vat hulle hom saam. Daarvan het ek niks van hom gehoor nie. Hy is seker al dood ook. Maar hy was 'n groot man. Sommer 'n sterk groot man.

Hy't ook beginte grys raak. Enne die man se vrou loop beter as die mense wat werk, netjiese vrou, skoon, spoggerig as jy haar kry. Sy vrage by jou niks, want hy bring als. Sy vra niks by jou nie. Sy het 'n goeie lewe by hom gehad.

'n Bykomende interessantheid omtrent figure soos Ruiter Ruiters – en die manier waarop mense na hulle gekyk het – word verskaf deur Ant Hes Swartz en Ouma Saaisie Kleinbooi. Ouma Saaisie vertel dat sy haar karriedrom – 'n plastiekdrom waarin onwettige drank gemaak is – "Ruitertjie Ruiters" genoem het en Ant Hes vertel dat iemand anders hul drom ook genoem het na 'n skelm met die naam "Jonas Martin".

Die vertelsituasie

Wat nie uit die voorafgaande duidelik is nie, maar wat tog 'n essensiële deel van die oorlewering uitmaak, is die aard van die *vertelsituasie* waartydens hierdie vertellings geproduseer word. In al die gevalle was daar behalwe vir my, die onderhoudvoerder, en die informant, altyd ook ander mense teenwoordig wat na die vertelling geluister het. Wat in hierdie situasie opgeval het, was die duidelike verandering in toon wanneer die naam "Ruitertjie Ruiters" genoem word. Dit bring onmiddellik 'n oplewing in die gesprek en die atmosfeer.

Al die informante lewer hul vertellings oor Ruiters duidelik met groot genot, en as die gehoor gepas reageer, is dit duidelik dat die verteller nog meer moeite doen met die vertelling. In al die gevalle het die meeste luisteraars onmiddellik 'n glimlag op hul gesigte gekry as 'n informant oor Ruiters begin vertel en begin giggel en skater tydens die vertelling. Wanneer die verteller hierdie reaksie opmerk by sy of haar gehoor, kry hulle baie keer 'n stoute trek op die gesig en raak duidelik al meer meegevoer. Die waarnemer kry die indruk dat die deelnemers aan die vertelgebeurtenis op 'n diep emosionele vlak geraak word deur die vertelling.

In baie gevalle is dit duidelik dat die vertellers met Ruiters identifiseer en in 'n paar gevalle kry die hoorder die indruk dat die verteller op bepaalde punte in die vertelling eintlik oorskuif in die rol van Ruiters – dat dit die verteller is wat die brief in die magistraat se kamer gelaat het, wat vir die polisie skree, "hier is ek!", wat op die bank langs mens sit en onsigbaar word, ensovoorts. Hieruit blyk dat die aksies van Ruiters dinge is wat die vertellers – en die hoorders – self begeer het om te doen. Vir hulle is die veediefstal, of steel van geld uit 'n bank heel verstaanbaar op 'n sekere vlak.

Die manier waarop daar klem gelê word op die feit dat Ruiters nooit gewelddadig opgetree het nie, dien duidelik ook die funksie om die identifikasie met hom te vergemaklik. Dat twee van die informante vertel dat Ruiters later by die magte van die orde aangesluit het en begin help het om misdadigers aan te keer, ondersteun so 'n siening. Hiermee gee die vertellers te kenne dat die "stoutgeit" en skelmheid van Ruiters (waarmee hulle identifiseer) nie eenduidig misdadig is nie, maar iets is wat mens van enige redelike mens in sy situasie sou verwag. Hul identifisering met Ruiters vloei dus nie voort uit 'n eensydige antagonisme ten opsigte van die idee van orde en beskawing nie.

Aard van vertellings

Een van die eerste dinge wat by die vertellings opval, is die afwykings van die feitelike gegewens, oftewel, hoe die vertellings mekaar op 'n feitelike vlak weerspreek. Volgens een informant het Ruiters Amerika toe gegaan waar hy 'n verhouding met 'n vrou gehad het, terwyl 'n ander vertel dat hy eintlik van Namakwaland kom. Van die

vertellers meen hy het nooit 'n vrou gehad nie, ander weer dat hy getroud was en dat dit juis ter wille van sy vrou was dat hy hom uiteindelik aan die polisie oorgegee het. Soos hierbo aangetoon is, het hy homself nie oorgegee nie, maar is hy na 'n uitgebreide soektog in 1948 gearresteer.

Deelname aan so 'n vertelgebeurtenis maak dit egter baie duidelik dat die feitelike minder belangrik is as die *emosionele*, vir almal wat by die vertelsituasie betrokke is – vertellers en toehoorders. Dit gaan nie in die eerste plek oor Ruiters, die biografiese figuur, nie, maar oor 'n reeks of stelsel gevoelens en waardes wat in die vertelling geaktiveer word.

Wat direk verband hou met hierdie kant van die vertelsituasie, is die blyke van *kreatiwiteit* by die vertellings. Die vertellers borduur by *in en tydens die vertelling* en bring elemente by soos dit hulle byval, en in 'n groot mate soos waarvoor hulle aflei die gehoor ontvanklik is. Hoe meer die meelewing, genot en reaksie, hoe lewendiger en interessanter word die vertelling, hoe luidrugtiger en uitbundiger die gespot.

'n Vraag wat in hierdie verband ontstaan, gaan oor die voedingsbron of -bronne van die kreatiwiteit van die onderskeie vertellers. Die ooreenkomste tussen die vertellings van die verskillende vertellers versterk die vermoede van 'n ander bykomende bron, benewens die konkrete Ruiters en die individuele kreatiewe talent van die onderskeie vertellers.

Alhoewel daar verskille in die vertellings is met betrekking tot feitelike gegewens oor die konkrete Ruiters, stem die vertellings wel duidelik ooreen met betrekking tot die beeld van die aard of karakter van die “Ruiters” wat uit hul vertellings na vore kom. Die Ruiters van die oorlewering oor hom blyk 'n uitgeslape skelm te wees, maar een wat tog nie geneig tot geweld is nie. Die kwaad wat hy aanrig, is tot eiendom beperk. Die vertellers fokus ook nie op die misdade van Ruiters nie, maar op die maniere waarop hy telkemale ontsnap en die magte van die orde uitoorlê. Die klem val nie op die manier waarop hy die wet oortree nie, maar op die manier waarop hy deur vindingrykheid sy agtervolgers ontwyk en uitoorlê, onder andere met die gebruik van bonatuurlike hulpmiddels.

Verder plaas die vertellers klem op die speelsheid in sy optrede, asof hulle hom sien as eintlik gewikkel in 'n spel met die bestaande orde. In hierdie spel put hy sy vindingrykheid en sy kennis van die landskap teen dié van die magte van die orde – die boere, die polisie en die hof, in die persoon van die magistraat. Al bevind hy hom aan die verkeerde kant van die gereg, blyk dit dat sy optrede in die eerste plek gebaseer is op 'n nog meer basiese geregtigheid as dié van die bestaande orde. Deur sy dade maak hy die verteenwoordigers van die heersende orde daarvan bewus dat hulle geregtigheid nie so vanselfsprekend regverdig is as wat hulle waarskynlik meen dit is nie.

'n Eerste raam waarbinne die oorlewering oor Ruiters geplaas kan word, is dié van die skelm of die *picaro*, die “sociale verschoppeling” of anti-held (Van Gorp et al

1998: 335). 'n Verwante raam wat meer direk van toepassing is op die Ruiters-figuur, is egter dié van die *trickster* of verneuker. In die Europese tradisie is Reinaart die vos en Tyl Uilspieël twee bekende voorbeelde. In die Afrika-tradisie is 'n hele aantal bekend: Anansi, /Kaggen, Heitsi-Eibib/Haiseb, Hlakanyana, ensovoorts. Hoe alomteenwoordig die ingesteldhede is wat met verneuker-figuur geassosieer word, spreek uit die feit dat ooreenkomste tussen die Zoeloe-Hlakanyana en die Griekse Hermes aange-
toon kan word (Canonici 1994).

In die geval van Ruiter Ruiters maak dit egter sin om die oorlewering oor hom in die eerste plek in verband te bring met die Khoe-tradisie, aangesien die bevolking waarin die Ruiters-oorlewering bestaan, nasate is van die Oos-Kaapse Khoekhoen.

Waar dit die Khoekhoen aangaan, is die bekendste verneuker-figuur, dié van Heitsi-Eibib. Die uitvoerigste en mees volledige studie oor Heitsi-Eibib, en veral oor Haiseb, die naam waaronder Heitsi-Eibib onder die Damara in Namibië bekendstaan, is Sigrid Schmidt se boek, *Als die Tiere noch Menschen waren* (1995). Schmidt meen dat die Haiseb-tradisie die mees outentieke oorlewering van Heitsi-Eibib is, aangesien daar min van Heitsi-Eibib oorgebly het onder die Nama-bevolking vanweë 'n groter mate van verwestering.

Schmidt teken Haiseb duidelik as 'n *trickster*-figuur, 'n "skelm" van die opperste water. Haiseb se skelmheid is egter, net soos in "Ruiter Ruiters" se geval, nie van 'n eenduidige aard nie. Terwyl sy bedrog en skelmstreke soms bloot vir die pret plaasvind, en soms tot sy eie nadeel uitwerk, het dit in baie gevalle die bevryding van mense as doelwit, soos in die verhale oor die stryd tussen Haiseb en die leeu (Schmidt 1995: 31-33), Haiseb wat vuur van die volstruis steel ("Haiseb stiehlt das Feuer", Schmidt 1995: 44), Haiseb wat die Klipspringers uitoorlê ("Haiseb und die Klipp-springer-Mädchen", Schmidt 1995: 22-24). Die basisverhaal van Haiseb se bevrydingsaktiwiteite is die verhaal oor sy stryd met \neq G \neq gorib ("Haiseb und der Ins-Loch-Stürzer", Schmidt 1995: 76-77).

Haiseb se skelmstreke het egter nie slegs die bevryding van mense tot gevolg nie, maar ook 'n nog meer fundamentele uitwerking, naamlik die skepping van die wêreld. In een verhaal probeer Haiseb die bye uitoorlê, maar word uitgevang. Die verhaal eindig waar hy sy harsings oor die wêreld strooi en gebied dat al die bome, plante en diere daaruit te voorskyn moet kom (Schmidt 1995: 40-43). In "Als Sterne, Mond und Sonne aus Haiseb emporstiegen" uitoorlê Haiseb diere wat mense oor 'n afgrond laat dans en opeet. Wanneer hy sy masker laat val en openbaar wie hy eintlik is, ontstaan die wêreld soos ons dit vandag ken (Schmidt 1995: 20-22).

Alhoewel daar 'n ernstiger kant aan Haiseb is, maak Schmidt dit duidelik dat die ander, skelm kant van die figuur eintlik belangriker is. Volgens haar is dit nie die oënskynlik meer gewigtige dinge wat in die sentrum van die verhale staan nie, maar die *trick*, wat sy met die werking van 'n grap vergelyk (Schmidt 1995: 181). Sy beskryf ook hoe vorige ondersoekers van die tradisie verkeerd geoordeel en geïnterpreteer

het omdat hulle nie bewus was van die vertelsituasie nie en van die mimiek, stemverandering en gebare wat daarmee gepaard gaan nie (Schmidt 1995: 178-179).

Wat Schmidt te sê het oor die belangrikheid van die aard van die vertelsituasie is van toepassing by die vertellings oor Ruiters Ruiters, waar dit nie die feitelike is wat belangrik is nie, maar die *trick*, en daarmee saam, die verteller en die gehoor se deelname en identifikasie daarmee. Maar wat baie van wat sy oor die “inhoudelike” sy van die Haiseb-figuur skryf, is van toepassing op die Ruiters Ruiters-oorlewering:

Naas [die ernstige, mitiese Haiseb] staan dan hierdie Haiseb met sy kinderagtige, onvolwasse kante wat egoïsties die sosiale norme verontagsaam, melk uit vreemde huise steel, wat lieg en bedrieg om die kos alles vir homself te hou. Hier kry hy gevolglik straf, en gereeld genoeg moet sy vroue hom uit die moeilikheid help. Die wesentlike van die Nama/Damara-Haiseb is hoe konstant hierdie verskillende aspekte op 'n kaleidoskopiese manier in mekaar oorgaan. Die vertellers ervaar dit self so, want in 'n vertelling wissel hulle tussen die dom, gierige Haiseb na die skepper- of kultuurheldedade. Die reaksie wissel van simpatieke vergifnis vir die kinderlike tot by angs en respek (Schmidt 1995: 229).¹

Wat nog nie genoem is nie, is die rol wat die motief van transformasie in die onderskeie tradisies speel. Haiseb verander homself byvoorbeeld in, onder andere, 'n pot (Schmidt 1995: 35, 66, 68, 126) en voed sy familie met vlees van sy eie liggaam (Schmidt 1995: 72-73). In die Ruiters-oorlewering hierbo sien ons iets soortgelyk by Ruiters wat hom in 'n hond of 'n kat verander.

Terwyl die ooreenkomste tussen die Haiseb-tradisie en dié oor Ruiters dui op 'n kulturele verwantskap tussen die hedendaagse informante en die voorafgaande Khoekhoen-bevolking, is daar elemente in die Ruiters-oorlewering wat nie op hierdie manier verklaar kan word nie, naamlik Ruiters se vermoë om hom onsigbaar te maak. Wat rigtinggewend in hierdie verband is, is die “dingetjie” of “boontjie” wat hy het en wat hom onsigbaar maak wanneer hy dit in sy kies sit. Die motief van die “dingetjie” in die kies wat met spesiale magte geassosieer word, bestaan in die eerste plek in die tokkelossie-tradisie, wat met die Nguni-kultuur geassosieer word (Coetzee 1949: 54-55; Hammond-Tooke 1974: 338; Schmidt 1998).

Ten minste twee van die informante met wie onderhoude gevoer is, het vertel van die tokkelossie (deur die informante “takelossie” genoem) wat hom onsigbaar maak met behulp van 'n dingetjie – 'n boontjie of albaster – wat hy in sy kies sit. Die manier waarop die boontjie-motief en die gepaardgaande onsigbaarheid uit die tokkelossie-tradisie by die Ruiters-oorlewering gebruik word, dui op kontak met en beïnvloeding deur die Nguni-kultuur. Dit is iets wat ook nie anders kan wees nie. Die gemeenskap waarin die Ruiters-oorlewering bestaan, het 'n lang geskiedenis van kontak met die Nguni-kultuur. 'n Intrigerende byvoegsel wat hier genoem moet word, is die suggestie van Hammond-Tooke dat die tokkelossie deur die Nguni-kultuur ontleen

van die /Xam-kultuur is, en dat die oorsprong daarvan /Kaggen is, die oerverneuker van die Boesmans (Hammond-Tooke 1997).

Die opname van hierdie materiaal uit die Nguni-kultuur het egter 'n ingrypende uitwerking op die Ruiters-oorlewering wat dit in sekere opsigte meer verwant maak aan die Nguni-tradisie as aan die Khoe-tradisie. Schmidt (1995: 237) wys byvoorbeeld daarop dat verhaalkarakters wat oor "übernatürliche Eigenschaften oder Materialien" (bo-natuurlike eienskappe of materiaal) beskik, kenmerkend is van verhale uit die Afrika-tradisie, eerder as uit die Khoe-tradisie.

Slot

Uiteindelik is die Ruiters-oorlewering 'n fassinerende deel van die Suid-Afrikaanse kulturele landskap waar gesien kan word hoe die samevloeiing of samevoeging van ten minste drie "kultuurstrome" 'n unieke resultaat tot gevolg het. Die drie "kultuurstrome" waarna hier verwys word, is in die eerste plek die Europese (of Afro-Europese), in die tweede plek die Khoe, en in die derde plek die Nguni-tradisie.

In die eerste plek bestaan die Ruiters-oorlewering (uitsluitlik) in *Afrikaans*. Dié taal waarvan die basis oorgebring is van Europa na Afrika toe, funksioneer as die (taal)medium of kode waarin die oorlewering tot uiting kom en voortbestaan.

In die tweede plek benut die oorlewering die Khoe-kultuur in die vorm van die Haiseb-tradisie wat as *narratiewe* basis vir die oorlewering funksioneer. Wat dus eintlik vertel word wanneer stories oor Ruiters vertel word, is die verhaal van Haiseb, of Heitsi-Eibib. Die oorlewering wys in hierdie opsig hoe ver die Khoe-kultuur na die agtergrond gedwing is én tegelykertyd as vormende basis bly voortbestaan. In die Ruiters-oorlewering kan die hoorder dus in kontak kom met 'n flou afskynsel van 'n kultuur wat eens in Suid-Afrika bestaan het.

In die derde plek word die Nguni-kultuur benut vir *narratiewe materiaal* of inhoud, naamlik die motief van 'n karakter wat die kapasiteit het om homself onsigbaar te maak. Die aanwesigheid van hierdie faset in die oorlewering beteken dat wanneer verhale oor Ruitertjie Ruiters vertel word, dit nie net die verhaal van Heitsi-Eibib is wat vertel word nie, maar ook dié van tokkelossie. In hoe 'n mate die groter klem wat hierdeur op die magiese val, veroorsaak dat die Khoe-aard van die oorlewering deur die Nguni-erfenis verdring word, is 'n vraag wat nie hier beantwoord kan word nie.

Hoe daar ookal geoordeel word oor die kulturele aard van die oorlewering, die uiteindelijke resultaat is 'n fassinerende samevoeging van kulturele materiaal wat nie behoort tot een van die drie genoemde stromings afsonderlik nie, maar 'n unieke *samevoeging* is: dit is nie nét Khoe, of nét (Afro)-Europees of nét Nguni nie, maar 'n unieke samevoeging "tussen" hierdie drie Suid-Afrikaanse kultuurstrome, 'n produk van die geskiedenis, eg "Suid-Afrikaans". Wanneer Schmidt uiteindelik oor die Haiseb-tradisie sê dat sy dit weens die veelkantige aard van die Haiseb-figuur veel

interessanter en meer fassinerend vind as ander Afrika-tradisies waarin die skelm figureer (Schmidt 1995: 239), kon sy maar net sowel oor die Ruiters-oorlewing gepraat het. Met hierdie tradisie word die Haiseb/Heitsi-Eibib-erfenis – en dié van Tokkelossie – met nog ’n faset verryk.

Bedanking

Hiermee word die geldelike bystand van die Nasionale Navorsingstigting (NRF) erken, waaronder die navorsing nie moontlik sou gewees het nie. Dank word ook uitgespreek teenoor stamhoof Margaret Coetzee en hoofman Piet Booysen van die Inkwahuis vir hul bystand. Dit is egter veral die informante wat my so gasvry in hul wonings ontvang het, aan wie ek my dankbaarheid uitspreek.

Aantekening

1. “Daneben steht dann der Haiseb mit seinen kindlich-unausgegorenen Seiten, der egoistisch die sozialen Normen leugnet, Milch in fremden Häusern stiehlt, der lügt und betrügt, um das Essen für sich allein zu haben. Hier erntet er entsprechend Prügel, und oft genug müssen seine Frauen ihm aus der Klemme helfen. Das Wesentliche am Nama/Damara-Haiseb ist, wie ständig dessen viele Aspekte kaleidoskopartig ineinander übergehen. Die Erzähler empfinden das selbst so, denn innerhalb einer Erzählung wechseln sie vom dummen, gierigen Haiseb zu dessen Schöpfer- oder Kulturheroentaten. Die Reaktion schwankt von liebevoll das Kindliche verzeihend bis zu Furcht, Ehrfurcht.” (Schmidt 1995: 229)

Bronnelys

A. Onderhoude

- Ouma Maria (Saaisie) Kleinbooi, 1.2.2004, Zandvlakte, Baviaanskloof.
Ant Hes Swartz, 1.2.2004, Zandvlakte, Baviaanskloof.
Ouma Rachel Booysen, 12.5.2004, Gelvandale, Port Elizabeth.
Oupa Pieter Abrahamse, 25.2.2004, Ravinia, Langkloof.
Oupa Stephen Witbooi, 24.2.2004, Bellevue, Avontuur, Langkloof.
Meneer Jan Kleynhans, 24.2.2004, Hopedale, Uniondale.
Meester Ben Blaauw, 10.3.2004, Bowlesstraat, Bloemendal, Port Elizabeth.
Mevrou Helen Loff, 23.2.2004, Uniondale.
Oupa Mandjies Swartz, 7.4.2004, Zandvlakte, Baviaanskloof.
Oupa Karel (Kaka) Prince, 31.1.2004, Zandvlakte, Baviaanskloof.

B. Suid-Afrikaanse Nasionale Argief, Kaapstad

Magistraatshof, Humansdorp:

- Saak 93 van 1934 (Shophreaking) – 1.HDP 1.1.1.60
Saak 264 van 1936 – 1.HDP 1.1.1.61
Saak 8 van 1937 (Aanranding met die doel om ernstig te beseer) – 1.HDP 1.1.1.61
Saak 22004 van 1940 (Veediefstal) – 1.HDP 1.1.1.63
Saak 75 van 1942 (O.A 8(3) van Wet 27 van 1882, Aanranding) – 1.HDP 1.1.1.64
Saak 91 van 1942 – 1.HDP 1.1.1.64
Saak 107 van 1948 (88 klagtes: Huisbraak, diefstal, veediefstal, kwaadwillige beskadiging van eiendom) – 1.HDP 1.1.1.67

C. Koerante

Aanhalings uit die volgende koerante word in die teks aangedui met die meegaande afkorting:
Uitenhage Times – UT

Willowmore Advertiser – WMA

Willowmore Chronicle and Boerenvriend – WMC

Humansdorp Advertiser - HDA

Die Re-Echo – RE

D. Koerantartikels oor Ruiter Ruiters

Farmer shoots at escaping stock thief at Karreedouw. *Humansdorp Advertiser* 23.1.1947

Ruiters still on the rampage. *Humansdorp Advertiser* 20.2.1947

Notorious mountain robber raids again. Ruiters steals a revolver. *Humansdorp Advertiser* 8.5.1947.

Hunt for Ruiter Ruiters on in earnest. *Humansdorp Advertiser* 2.2.1948.

Ruiters. Lion of the Longkloof. Supplement, *Humansdorp Advertiser* 19.2.1948

Ruiter Ruiters voor die hof. *Die Re-Echo* 17.3.1948.

Ruiter Ruiters. *Humansdorp Advertiser* 18.3.1948

Ruiter Ruiters voor die hof. Verdere getuienis in voorlopige ondersoek. *Die Re-Echo* 24.3.1948.

Voorlopige ondersoek teen Ruiters (vervolg). *Die Re-Echo* 31.3.1948.

Ruiter Ruiters tot gewoontemisdadiger deur strafhof verklaar. *Die Re-Echo* 22.9.1948.

How the 'Lion of Longkloof' closed with the police. Semi-official narrative of capture of Ruiters. *Humansdorp Advertiser* 28.4.1949.

E. Boeke en artikels

Aucamp, Hennie. 1987. Die mitologisering van Dirk Ligter. In Aucamp, Hennie. *Dagblad*. Pretoria: HAUM-Literêr. (Oorspronklik verskyn in *Standpunte* 34 (5), 1981).

Canonici, N.N. 1994. Hermes and the Zulu tricksters. *Southern African Journal for Folklore Studies* 5: 1-5.

Coetzee, Abel. 1949. *Ons volkslewe*. *Volkskundige opstelle*. Pretoria: J.L. van Schaik.

Green, Lawrence G. 1955. *Karoo. The Story of the Karoos of South Africa – the Great Karoo, the Little Karoo and the far corners of the North West Cape and Namaqualand*. Cape Town: Howard Timmins.

Hammond-Tooke, W.D. (ed.). 1974 [1937]. *The Bantu-speaking Peoples of Southern Africa*. London: Routledge & Kegan Paul.

_____. 1997. Whatever happened to /Kaggen? A note on Khoisan/Cape Nguni borrowing. *South African Archaeological Bulletin* 52: 122-124.

Kotzé, G.M. 1976. Legendariesse figure uit Namakwaland. *Tydskrif vir Volkskunde en Volkstaal* 32 (1): 20-25.

Penn, Nigel. 1999. *Rogues, Rebels and Runaways. Eighteenth Century Cape Characters*. Cape Town: David Philip.

Schmidt, Sigrid. 1995. *Als die Tiere noch Menschen waren. Urzeit- und Trickstergeschichten der Damara und Nama in Namibia. Afrika erzählt. Band 3*. Köln: Rüdiger Köppe Verlag.

_____. 1998. Nama and Damara Legends about Tokolossi: Historical roots and present anxieties. In Schladt, Mathias. (ed.). *Language, Identity and Conceptualization among the Khoisan*. Keulen: Rüdiger Köppe Verlag, 399-420.

Van Gorp, H., Ghesquire, R. & Delabastita, D. 1998. *Lexicon van literaire termen*. Groningen: Martinus Nijhoff.

Marlene van Niekerk's *Agaat* as indigenous *Big House* novel

While there is no indication that Marlene van Niekerk consciously referred to the Irish literary genre of the *Big House* novel in her novel *Agaat*, there are historical parallels between South Africa and Ireland as well as similarities between Van Niekerk's novel and the work of Irish authors such as Somerville & Ross, Elizabeth Bowen, Molly Keane and William Trevor, which make it possible to employ the existing concepts and structures of this genre to explore interesting, even crucial aspects of Van Niekerk's complex work. The genre is closely associated with the Anglo-Irish Protestant Ascendancy that ruled Ireland for centuries until displaced and marginalized by the rise of a native nationalism in the twentieth century. In these novels the "Big House" or the *demesne* becomes representative of the class and its traditions within Irish history. The historical and political are always presented in terms of the personal and intimate, however. In *Agaat* the intimate history of the female dynasty of Grootmoedersdrift and in particular the relationship of love and resentment, accusation and guilt between Milla and her ironical heiress, Agaat, are revealed, but this personal history also becomes representative of Afrikaner culture and ideology during the second half of the twentieth century.

Key words: Marlene van Niekerk, *Agaat* (novel), *Big House* novel.

In haar resensie van die Engelse weergawe van Dan Sleigh se *Eilande*, skryf Rachel Holmes dat wanneer die groot Suid-Afrikaanse roman kom, dit waarskynlik in Afrikaans sal wees (Holmes 2004: 79). Marlene van Niekerk se tweede roman, *Agaat*, wat in 2004 verskyn het, kan as 'n sterk aanspraakmaker gereken word. Die leser word meegeleier deur 'n ryk, digterlike Afrikaans. Willie Burger (2004) vermeld byvoorbeeld die "meesleurende poëtiese aard" van die taal en Andries Visagie (2005) meen dat die roman "reeds 'n lewende monument vir Afrikaans" is. Ook kom die leser te staan voor 'n gekonsentreerde en hegte uitbeelding van Suid-Afrikaanse en meer pertinent Afrikaanse geskiedenis, kultuur en politiek. François Smith (2004b) noem dit "verbysterend in opset en omvang". Verder kombineer Van Niekerk 'n imponerende intellektuele onderbou met kragtige emosionele uitdrukking, soms in uitgebreide *tours de force* soos die beskrywings van Jakkie se geboorte of Milla se uiteindelijke sterfte, en soms met 'n enkele reël of selfs die gebruik van 'n enkele hoofletter, soos in Milla se grafskrif: "En toe sien God dat dit Goed was" (708).

Vroeë resensies beklemtoon die roman se verwantskap met die tradisie van die Suid-Afrikaanse plaasroman. In 'n onderhoud met François Smith (2004b) gee Van Niekerk erkenning aan Ampie Coetzee se studie van die Suid-Afrikaanse plaasnarratief, *'n Hele os vir 'n ou broodmes* (2000) as 'n belangrike invloed. In hierdie werk verklaar Coetzee (2000: 14):

Die herlewing van die plaasroman in ons tyd bevestig dat hierdie narratief een van die belangrikste uitings binne die diskoers oor grond en mag is. Die Boer het vir lank saam met die grond geleef, en lank gestreef om een met die grond te word; sodat die persepsie bestaan, of bestaan het, dat grond en identiteit een is (...)

Grond en identiteit en die plaasroman kring dan uit tot 'n veel groter diskoers: van politieke mag, van tekste as deel van die konstruksie van hegemonie.

In sy resensie van *Agaat* in *Insig* vermoed Coetzee (2004: 58), dat *Agaat* moontlik "magistraal – die laaste plaasroman" mag wees en in 'n onderhoud met Sonja Loots (2004) bevestig Van Niekerk dat sy 'n "soort 'tegniese' plaasroman [wou] skryf" met detail oor "ploë en saaikaste" maar beklemtoon dan dat haar konseptualisering in die eerste plek persoonlik eerder as polities was: "Dit was vir my 'n heel intieme geskiedenis wat hom op Grootmoedersdrift afgespeel het. Ek het nie in die eerste instansie gedink aan die groter politieke landskap nie, hoewel ek natuurlik bewus was van sekere allegoriese impulse."

Dit is juis ten opsigte van hierdie persoonlike en intieme narratief binne 'n beduidende breër polities-historiese konteks, dat *Agaat* so 'n sterk ooreenkoms toon met werke in die Ierse genre van die *Big House*-roman. Die eerste belangrike werk in dié genre was Maria Edgeworth se roman, *Castle Rackrent* (1800) waarin die ondergang van die Rackrent-familie oor drie geslagte heen beskryf word en waarin die landheerklas van die tyd gekritiseer word vir hulle onverantwoordelike spandabeligheid en korrupsie. Die tradisie is voortgesit deur skrywers soos Charles Lever (1806-1872) en die niggie-skrywerspaar (Edith) Somerville (1858-1949) en (Martin) Ross (skuilnaam van Violet Martin) (1862-1915) in werke soos *The Real Charlotte* (1894) en *The Big House at Inver* (1925), en in die twintigste eeu deur Elizabeth Bowen (1899-1973) in haar twee Ierse romans *The Last September* (1929) en *A World of Love* (1955) en Molly Keane (1904-1996) in werke soos *Treasure Hunt* (1952), *Good Behaviour* (1981), *Time after Time* (1983) en *Loving and Giving* (1988). Kontemporêre skrywers soos Jennifer Johnston en William Trevor werk steeds in die modus, hoewel die genre se dae histories gesproke waarskynlik getel is omdat dit so intiem verweef is met die Anglo-Ierse landheerklas waarvan nou bykans niks oorbly nie.¹

Hierdie Ierse landheerklas of -groep het sy ontstaan gehad met die besetting van Ierland deur die Noorse baronne van Koning Hendrik II van Engeland in 1172. Die koning het Ierland herorganiseer volgens die feodale beginsels deur kastele en grond aan sy gunsteling-edelmannes uit te deel en 'n groot deel van die inheemse bevolking

tot pagters of lyfeienes te verkneg. Die edelliede, soos die Fitzgeralds van Kildare en die Butlers van Ormonde, het met die inheemse adel ondertrou maar deur hulle volgehoue, hoewel dikwels weifelende, getrouheid aan die Britse kroon het hulle die kern van die Ango-Ierse heersersklas gevorm (Snyder 1968: 509). Die landheerklas is aangevul deur volgehoue immigrasie en verengelsing veral gedurende die bewind van Hendrik VIII en sy dogter, Elizabeth I, in die sestiende en beginjare van die sewentiende eeu en daarna weer op groot skaal toe Cromwell in die mid-sewentiende eeu Ierland binnegeval en verower het gedurende die Engelse Burgeroorlog (Magnusson 1978: 18-43). Laasgenoemde inval het die einde vir die inheemse Ierse grondeienaars beteken, aangesien al die landgoedere van die ou Rooms-Katolieke Ierse adel en die plase van Ierse boere op 26 September 1653 onteien en aan Cromwell en sy veroweringsmag oorgedra is. Die grond is aan Engelse offisiere uitgedeel, proporsioneel volgens hulle bydrae tot die verowering. Die ou (Rooms-Katolieke) inheemse grondeienaars is na die wete van Ierland verban waar hulle hulle voor 1 Mei 1654 moes vestig of 'n doodsvonnis in die gesig staar (Bowen 1984: 70-72). Die veroweraars wat die grond oorgeneem het, het vinnig met hulle nuwe tuiste identifiseer en hulle gou reeds as die werklike Ierse adel gereken. Gedurende die agtiende eeu het hulle Ierland versier met pragtige herehuise, die sogenaamde *Big Houses* wat saam met hulle uitsonderlike literêre prestasies waarskynlik hulle grootste blywende kulturele nalatenskap in Ierland behels. (Jonathan Swift, Edmund Burke, Richard Brinsley Sheridan, Maria Edgeworth, George Moore, Oscar Wilde, Lady Gregory, George Bernard Shaw, William Butler Yeats en John Millington Synge is maar sommige van die belangrike literêre figure wat deur hierdie groep opgelewer is.) Wat die inheemse Iere betref, het nuwe wette hulle rol in die samelewing totaal aan bande gelê: Rooms-Katolieke is uitgesluit uit die offisiersklas in die weermag en sitting in die parlement. Landhere en pagters is dus van mekaar vervreem op grond van geskiedenis, ras (Angel-Saksies teenoor Kelties), klas, godsdiens en in sommige gevalle ook taal – Engels teenoor Gaelies (Guinness & Ryan s.d.: 7).²

Vanaf die laat negentiende eeu het groter politieke agitاسie onder die inheemse Iere die verskille in stand, ras, godsdiens en welvaart op die spits gedryf en vanaf die 1880's het nuwe wetgewing die posisie van pagters begin verbeter. Ná 1903 is die grond van die Protestantse landhere algaande vervreem en teen 1922, toe die Ierse Vrystaat onafhanklikheid verwerf het, was driekwart van die land se grond reeds van landhere aan voormalige pagters oorgedra en die res het kort daarna gevolg toe die nuwe regering dit verpligtend gemaak het dat die oorblywende grond teen vasgestelde pryse by die landhere gekoop en aan pagters verkoop word. Volgens die historikus David Cannadine (1990: 104-105) was dit grondhervorming op dieselfde skaal as in Bolsjewistiese Rusland. Baie *Big Houses* is in die politieke ontwrigting van die vroeë twintigerjare (opstande gevolg deur 'n burgeroorlog tussen verskillende faksies nasionaliste) afgebrand, en die landheerklas wat vir eeue die toon aangegee

het, is gemarginaliseer. Die meeste landhere het uit Ierland emigreer; dié wat oorgebly het, leef in klein, geïsoleerde goepies wat min met die hoofgang van die kontemporêre Ierse geskiedenis te doen het, terwyl 'n minderheid by die hoofstroom van Ierse ontwikkeling aangesluit het maar so hulle onderskeidende identiteit prysgegee het.

Historiese ooreenkomste tussen die Anglo-Ierse landheerklas en blanke Suid-Afrikaners is dus voor die hand liggend. In al twee gevalle het heersersgroepe 'n land beset en dermate daarmee identifiseer dat hulle hulself as die werklike volk van die land beskou het ter uitsluiting van die oorspronklike inheemse bevolking. Albei groepe het vir eeue hulle verowerde lande polities en sosiaal domineer en albei is in die twintigste eeu (die een aan die begin en die ander in die laaste jare van dié eeu) ná eeue van suksesvolle oorheersing deur die opkoms van 'n inheemse nasionalisme polities gemarginaliseer. Die Franse kritikus Guy Fehlmann (1991: 16) gebruik inderdaad die Afrikaanse woord "apartheid" om die verhouding tussen die Ierse Protestantse landheerklas en Rooms-Katolieke pagters te karakteriseer. In *Seven Winters* – haar herinneringe aan haar kinderdae – verduidelik Elizabeth Bowen ook die verhouding tussen die twee klasse of volksgroepe in terme wat vir Suid-Afrikaners wat die apartheidsjare beleef het, baie bekend sal klink:

It was not until the end of those seven winters [of a Dublin childhood] that I understood that we were a minority, and that the unquestioned rules of our being came, in fact, from the closeness of a minority world. Roman Catholics were spoken of by my father and mother with a detachment that gave them, even, no myth. I took the existence of Roman Catholics for granted but met few and was not interested in them. They were simply "the others", whose world lay alongside ours but never touched (Bowen 1984 [1942]: 48).

Hoewel sy kerkverband as etiket vir die twee groepe gebruik, gaan dit hier om veel meer as godsdiens, soos hier bo aangedui; dit gaan oor aparte geskiedenis, kultuur, soms ook taal. Ekonomiese bevoorregting en politieke en sosiale dominansie is ook ter sprake. Wat verder uit Bowen se familiegeskiedenis, *Bowen's Court* en haar romans blyk, is dat waar die wêreld van die bevooregte Anglo-Ierse Protestant wel aan dié van die Rooms-Katolieke bevolking sou raak, dit deur teenwoordigheid van Rooms-Katolieke bediendes in hulle huise en werkers op hulle landgoedere sou wees.

Hierdie Ierse geskiedenis van sosiale verdeling en politieke onderdrukking vorm die matriks vir die *Big House*-roman. Die romans speel in die herehuise van Ierland af en gee die lotgevalle van die landheerklas in Ierland weer. Die huis of landgoed word 'n metafoor vir die familie wat daarin woon en die klas waartoe hulle behoort. So reflekteer die werke ook uiteindelik die land se breër geskiedenis. In 'n artikel oor Molly Keane se *Big House*-romans, sê die Amerikaanse kritikus, Vera Kreilkamp (1987: 454): "Most Big House novels are written with an explicit concern for the connection

between the private domestic world of the landlord's decline and the world of history – the political transformations of Ireland in the nineteenth and twentieth centuries.”

In van die beste *Big House*-romans, soos dié van Elizabeth Bowen en Molly Keane, is die betrokkenheid by die breër geskiedenis inderdaad eksplisiet, maar die vertolking daarvan in die romans is implisiet. Werklike politieke gebeure word amper nie bespreek nie en die groter politieke-historiese bewegings en ontwikkelings – hoewel sentraal tot wat die romans uiteindelik sê – word altyd uitgedruk in terme van persoonlike wedervaringe eerder as as belangrike historiese mylpale. Albei Bowen se *Big House*-romans, *The Last September* (1929) en *A World of Love* (1955), fokus byvoorbeeld op jong meisies – Lois Farquar in eersgenoemde en Jane Danby in die tweede – wat probeer om 'n eie identiteit te vestig op die drumpel van die volwasse lewe. Beide word deur die tradisies van hulle klas of familie onderdruk of geestelik verlam en albei moet hulle van hierdie tradisies bevry om volwaardige individue te word. Op hierdie manier neem Bowen die Anglo-Ierse tradisie en die historiese en politieke konteks daarvan onder die loep en ontleed dit met skerp insig. Die ontleding vind aan die hand van die persoonlike, selfs intieme ervaring van Lois of Jane plaas. As Danielstown, die herehuis in *The Last September* afbrand, impliseer dit die bevryding van Lois Farquar om haar eie lewe te lei sowel as die einde van 'n historiese era van mag en bevoorregting vir die Anglo-Ierse landheerklas. Eweneens impliseer die opskorting van Jane Danby se obsessie met haar (oorlede) romantiese, aristokratiese neef, Guy, die laaste wettige erfgenaam van die landgoed Montefort in *A World of Love*, haar gereedheid om sonder die verlamme las van die verlede die volwasse lewe te betree (en 'n volwasse liefdesverhouding aan te knoop), maar suggereer ook die swanesang van die Anglo-Ierse kultuur as relevante leefwyse in Ierland. So ook bevry die skokkende onthullings van hulle niggie, Leda, die Swifts van Durraghglass (die susters April, May en Baby June, en hulle broer, Jasper) in Keane se *Time after time* hulle van die verlamme houvas van uitgediende trou aan die nagedagtenis van hulle (oorlede) oorheersende ma op 'n persoonlike vlak, maar is die keuses wat hulle maak ook simbolies van die oorgang van 'n ou en uitgediende dog glansende en bekoorlike aristokratiese, Protestantse Anglo-Ierse lewenswyse na 'n aanpassing by die harde werklikhede van die nuwe onafhanklike, Rooms-Katolieke Ierland. Bowen en Keane se werkswyse in hul *Big House*-romans stem dus ooreen met Van Niekerk se konsep in *Agaat* van "'n heel intieme geskiedenis op Grootmoedersdrift", nogtans bewus van sekere "allegoriese impulse".

Die intieme konneksie tussen die geografiese huis, landgoed of plaas aan die een kant en die familie, of groep of klas en tradisie wat daardeur verteenwoordig word, wat so eie aan die *Big House*-roman is, word vroeg in *Agaat* reeds gesuggereer wanneer Jakkie die name van die plaas en die omgewing bedink gedurende sy reis vanaf Kanada na Suid-Afrika ten tye van sy Ma se dood: "Vertaal Grootmoedersdrift. Probeer

dit. Granny's Ford?" (6). Maar Grootmoedersdrift kan ook as "Grandmother's passion" vertaal word, en heel gepas ook, waar daar sprake is van 'n matriargale dinastie wat regeer en manipuleer, maar ook kennis en kultuurerfenis van geslag na geslag oordra, beginnende by die "Grootmoer" (soos Jak na haar verwys) van die plaas se naam, gevolg deur Milla se Ma, Milla self en uiteindelik (ironies) Agaat as die laaste skakel in hierdie ry van vroue. Grootmoedersdrift is verteenwoordigend van hierdie vroulike dinastie. Die vroulike dinastieke lyn word onderskryf en beklemtoon deur die gereelde verwysings na die streeknaam Tradouw – "die weg van die vroue" (36, 187). "Jy en jou ma, [sê Jak vir Milla] julle is koeke van dieselfde deeg, julle dink julle weet alles" (119), en Milla se ma beaam: "Ons vrouens mag die swakkere vat wees, maar ons is eintlik die baas, dit weet jy net so goed soos ek. Ons werk net op ander maniere" (151). En wanneer Jakkie uiteindelik die kamer sien waarin Agaat, sy "minnemoeder" – soos Van Niekerk (in Smith 2004b) na haar verwys – vir Milla, sy biologiese moeder, teen die einde versorg het, dink hy, "Die grot van Alibaba (...) Die duistere ryk van die moeders, eerder. Monsters, orals" (705). In 'n onderhoud met Karin Brynard (2004) verduidelik Van Niekerk self die konteks vir die magsverhouding tussen man en vrou in *Agaat*:

Dit gaan oor hoe ons daardie tyd grootgemaak is: Dit is jou grootste deug om te akkommodeer, die minste te wees – want jy is die vrou. En daar ontstaan by jou 'n kwetsuur van minderwaardigheid, dus het jy die oorlewingsvermoë ontwikkel om van agter die skerms af die man in sy moer in te manipuleer, terwyl jy die ander wang draai, selfs 'n behóefte het om die ander wang te draai – soos Milla telkens in *Agaat* doen – want dit bevestig die minderwaardige self. Hierdie vroue maak seuns groot.

En wat gebeur met so 'n man? Hy is verkrag en ontman nog voor hy weet. En hy raak kwáád. Dan wil hy almal van kant maak.

Hierdie goed moet nog ondersoek word wat betref die effek wat dit gehad het op byvoorbeeld Afrikanernasionalisme.

Hierdie komplekse interaksie tussen die manlike en vroulike geslagte word in die roman artikuleer in Jak se tirades waarin hy die verhaal vertel van sy en Milla se ingewikkelde, interafhanklike, selfvernietigende verhouding:

Die man, het hy gesê, het begin dink dat hy glad nie goed genoeg was nie. Nie slim genoeg, nie sterk genoeg, nie mooi genoeg, nie ryk genoeg nie. Hy het gedink hy was dalk die slégstste boer in die hele wêreld.

En hy was ongelukkig. Maar eintlik was hy kwaad. Sy hart was bitter.

En hy, ja, sondes van alle sondes, hy het sy vrou begin afknou as sy geneul het. Klap, skop, stamp, hierdie drie (372).

En later:

Wat sou haar honger en haar dors kon stil? Sy bloed, sy murg, sy siel? Was dit wat hy moes gee in ruil vir haar komplimente? Komplimente ja, julle het reg gehoor. Nie liefde nie? vra julle, is dit nie wat hy by haar wou hê nie? Haar liefde nie? Wáár is die liefde tog in hierdie storie?

(...) Nee, nee, neee, my dollas nee, selfliefde, sê ek vir julle, selfliefde, die kwaadaardige, die aansteeklike soort, dis waaroor hierdie storie ongelukkig gaan (373-374).

In die epiloog bevestig Jakkie dat sy "Pa (...) beter as Ma verstaan het hoe dinge gewerk het tussen hulle, maar (...) homself nie kon help nie" (709).

In haar resensie van *Agaat* sê Joan Hambidge (2004) tereg dat 'n vroueskrywer in hierdie roman inbeweeg op "die ruimte van die oermanlike domein, te wete die plaasroman" en dat "[p]atriargie of androsentriese outoriteit ondermyn [word] deur vroulike bewussyn of interpretasie." Dat dit egter nie bloot 'n feministiese inskrywe teen die patriargie ('n veroordeling van die man en 'n regverdiging vir die vrou) is nie, blyk uit wat onthul word: 'n siek familieverhouding waarby albei geslagte as aandadig betrek word, en wat, soos Van Niekerk in haar onderhoud met Brynard hierbo aandui, implikasies op 'n breër nasionaal-historiese, -politiese en -kulturele vlak het. Dit is in hierdie breër histories-politiese nuanses van die familie- en plaasopset dat *Agaat* so duidelik ooreenstem met voorbeelde van die Ierse *Big House*-roman.

Jak se wrewel jeens Milla loop uit op 'n wedywing tussen hulle om die siel van hulle seun, Jakkie, en Jak se manlike aanspraak en pogings om Jakkie daartoe te werf, word treffend uitgebeeld waar Jakkie deur sy pa gedwing word om sy hanslam se stert af te sny (333-337). Reeds vroeg kry hierdie wedywing 'n polities-ideologiese kleur as Jak sy ingrepe in die kind se lewe regverdig deur te sê: "Hy moet die kind brei daar lê nog harde bene vorentoe ek vra watter bene hy sê die gebeente van ons vaad're hulle stryd wat ons moet verder stry ons vyande is legio" (330).

Heel natuurlik kulmineer die wedywing uiteindelik in Jakkie se aansluiting by die Lugmag in ooreenstemming met sy pa se drome, wense en ideologie. Ten spyte van 'n aanvanklike growwe, oënskynlik selfingenome bravade gedurende die grensoorlog blyk Jakkie op die langer duur net so ongelukkig met hierdie grootskaalse en gewelddadige uitlewing van die Afrikaner-patriargie te wees as wat hy met die hanslam se bloed was. Nie alleen is hy ook sy ma se kind nie, maar hy is grootliks deur *Agaat*, die polities-ontmagtigde, grootgemaak en sy grootste lojaliteite lê moontlik by haar. So verbreed Van Niekerk algaande – en met 'n genadelose realistiese oproeping van die era (Jakkie se uitpasseringsplegtigheid in die son met die huldebetoning aan die Afrikanergode van die sewentiger- en tagtigerjare is nóg 'n *tour de force*) – haar narratief van die intiem-persoonlike tot die nasionaal-ideologiese.

Die verhale in die *Big House*-roman behels dikwels die versteuring van die verhouding tussen landheer en werker as gevolg van kulturele en politieke vervreemding tussen hulle. Die versteuring lei dan tot die agteruitgang of selfs ondergang van die huis of landgoed en die heersersklas wat daardeur verteenwoordig word (Kreilkamp 1987: 454; Ousby 1988: 520-521, 171). Dieselfde kwessies staan sentraal in *Agaat*, maar op geen simplistiese wyse nie. Van Niekerk gebruik die ironie en anomalie van Agaat se posisie enersyds as die uiteindelijke erfgename in die matriargale dinastie van Grootmoedesdrif en andersyds (deur haar rasse-identiteit) as lid van die ontheemde, onderdrukte "anderskleurige" bevolkingsgroep in apartheid-Suid-Afrika om die verhouding tussen baas en klaas op Grootmoedesdrif te problematiseer. Hierdie soort ironie is nie onbekend in die Ierse *Big House*-roman nie.

In *The Big House of Inver* van Somerville en Ross (1925) is Shibby Pinder (haar naam is 'n volksweergawe van die aristokratiese familienaam Isabella Prendeville) die buite-egtelike dogter van die landheer, kaptein Jasper Prendeville en van Margaret Hynes, dogter van die boerse Weduwee Hynes aan wie die dorpskroeg behoort. Waar Agaat ongemaklik verdeeld staan tussen die Afrikanererfenis waarin sy grootword en opgelei is deur Milla en die rasse-identiteit van haar afkoms, staan Shibby ongemaklik verdeel tussen die Anglo-Ierse familie-erfenis van haar landheer-pa se familie en die ontheemde werkersklasagtergrond van haar ma. Wanneer die Prendeville-familie 'n skynbaar onafwendbare agteruitgang en uiteindelijke ondergang – ekonomies en sosiaal – in die gesig staar, is dit Shibby wat die huishoudster in die oorblywende kasteeltoring word en as beskermmer van die familie-erfenis optree deur op haar onbeholpe, ongesofistikeerde, eiewys manier te probeer om die familie-eer-, roem en -fortuin te herstel. Sy is enersyds erfgename van die familie-tradisie (as die dogter van 'n Prendeville) en 'n vurige beskermmer van haar wettige halfbroertjie, Kit, as die hoouerfgenam van al die glorie, maar andersyds hoort sy in wese by die onteinde, onderdrukte Rooms-Katolieke burgerbevolking van die dorp. Die roman eindig waar Shibby vergeefs veg om die herehuis van Inver van 'n vernietigende brand te red, en ook om kaptein Prendeville, "the father who had never owned her as his daughter" (311), uit die vlamme te red – tot die einde getrou aan 'n tradisie wat haar nooit erken het nie.

Agaat is ook die erfgenam van 'n tradisie wat haar nie erken nie. Op 'n heel persoonlike vlak is sy die skepsel/skepping van Milla, na haar eie beeld, tot so 'n mate dat Milla vir Agaat op haar siekbed (met verwysing na die dokter wat besoek kom aflê het) seín: "Sê vir die man ons verbeelding is 'n gesamentlike een, sê vir hom ons het mekaar uitgedink hier" (221). Die interessante konsep dat Milla ook die maaksel van Agaat is, soos Agaat die skepsel van Milla, roep die idee op dat hulle spieëlbeelde van mekaar is.³ In haar resensie van *Agaat* lewer Annemarie van Niekerk (2004) kommentaar op die politieke implikasies van hierdie konsep: "Die roman kan ook gelees word as kommentaar op die borde van die verlede wat in die hede verhang word. Dat die wittes nou moet maai wat hulle destyds gesaai het, uitgelewer aan dit wat hulle help

vorm en voed het, en so hulself leer ken en verstaan – so tot stomme stilstand voor hulle eie spieëlbeeld kom.” In haar bed dink die verlamde Milla: “Dit is al wat sy kon wees, van die begin af. Julle argief. Sonder haar sou julle niks van julleself geweet het nie. Sy was julle parlement, julle saal van spieëls” (574).

Ook op baie spesifieke wyses is Agaat die erfgenaam van die matriargale dinastie van Grootmoedersdrift, en in terme van die wyer allegoriese betekenis, van die Afrikanerkultuur. As epigramme tot die roman gebruik Van Niekerk aanhalings uit die voorwoord tot die *FAK-Volksangbundel* van 1937 (“Hierdie nuwe bundel wil die volksiel se wasdom, drang en sy uitbreiding vertolk...”); mev. Betsie Verwoerd se voorwoord tot mev. Hetsie van Wyk, destyds van Bloemfontein, se borduurgids, *Borduursó* van 1966 (“die verfyning en verfraaiing van die huislike atmosfeer (...) onderskei die kultuurbewuste volk van die onbeskaafde”) en genl. Kemp, destyds Minister van Landbou, se voorwoord tot die *Hulpboek vir boere in Suid-Afrika* van 1929 (“Net soos die Bybel die pad wys tot geestelike volmaaktheid so sal hierdie Hulpboek ook op middels en maniere wys (...) tot groter welvaart vir elke boer”). Die aanhalings dui daarop dat elk van die drie boeke deel was van ’n breë volksprojek – die bevordering, ontwikkeling, bemagtiging en instandhouding van die Afrikanervolk en sy kultuur. Op al drie hierdie gebiede, die volksang- en -woord-kultuur, verfynde huisvlyt en in die besonder borduurwerk, en dieptekennis van boerdery, is Agaat die triomfantelike eindproduk van Milla se toegwyde leermeesterskap. In haar spraak en gang pols die liedere, verse, gesegdes van die Afrikaanse kultuurverlede. Onder haar vlytige hande word die bereiding van ’n feesmaal ’n “[t]occata en fuga” (601) en verrig die naald wonderwerke sodat sy selfs met die doodskleed vir Milla binne die roman ’n metafoor vir die roman skeep, deur in die borduurkuns haar en Milla se verhaal op Grootmoedersdrift vas te vang soos die skrywer dit deur woordkuns in die roman gedoen het: “In swartwerk en gaassteek en legwerk en kruissteek en vlegwerk. Dis die vuur, dis die vloed, dis die oes. Die skeer, die kalf, die weg van die vroue, ’n reier tussen die wolke. Die blou keiser in die bos, alles van hier duskant die Hottentots-Holland, al die tonele van Grootmoedersdrift” (605-606).

Met haar kennis van die boerdery word sy die onmisbare redder wat intree by elke krisis op die plaas en die (soms teensinnige) respek van meester en werker afdwing. Agaat, die bruin vrou, per (rasse-)definisie die uitgeslote, ont Kieserde, gemarginaliseerde buitestaander, word ironies uitgebeeld as die simboliese kultuurerfgenaam van Grootmoedersdrift, die uiteindelijke vergestaltung van die beste in die Afrikaanse kultuur. Hierdie erfenis word treffend bevestig waar Agaat op Milla se begrafnis – ná die politieke oorgang van 1994 – die begrafnisgangers (insluitende die werkers) die derde versie van *Die Stem* laat sing (“by die klink van huw’liksklokkies, by die kluitklap op die kis, streef jou stem ons nooit verniet nie, weet jy waar jou kinders is”) (701); die lied verteenwoordig beide haar eie en Milla se Afrikanererfenis. Soos Shibby Pinder in *The Big House of Inver*, is sy binne en buite die verbond, en hierdie onsta-

biliteit dui op die kwesbaarheid en inherente gebrekkigheid van 'n stelsel waarin sodanige versteuring van verhoudings voorkom. In 'n onderhoud met Amanda Botha (2004: 32) sê Van Niekerk in die verband: "Hier is bepaalde variante wat ook 'n baie ou verhaal is van die Suid-Afrikaanse landskap van baie dubbelsinnige handeling en wat daarin afgespeel het teenoor die inheemse mense – aan die een kant sorg, aanneem, Kersten, aan die ander kant toe-eien, besit, gebruik. En misbruik. 'n Volle spektrum van siklusse van waarskynlikhede of moontlike omkerings."

Agaat is egter nooit slegs Milla se maaksel nie. Ten spyte van die hegte band tussen hulle bly sy ook die "ander", die onpeilbare, die veragde en gevreesde, die vergestaltung van die blanke Afrikaner se angs en onmag teenoor die bedreiging van 'n kultuurvreemde meerderheid. Hierdie aspek van Agaat word gedeeltelik uitgebeeld deur die feit dat Milla en Agaat se komplekse, interafhanklike, sorgsame, wrewelrige verhouding slegs uit Milla se oogpunt aangebied word; Agaat bly die een wat voortdurend gepeil, geïnterpreteer, gepaai moet word, die leser deel nooit haar bewussyn nie. En wanneer Milla onverwags een oggend in Agaat se kamer inkom voordat Agaat, gestyf en geplooi, met haar voorgeskryfde kep verskyn het, tref Milla 'n ongetemde vreemdeling aan: "Die ongetemde haarklomp het haar wild laat lyk. Jy wou wegkyk, maar jy kon nie. Die hare het die andersyds ordentlike kamer gevul soos 'n sameswering teen alles wat met daglig en onderdanigheid te make het" (477). In haar buitekamer bewaar Agaat 'n ander identiteit wat naas en teenoor haar "Afrikaner-erfenis" bestaan. Milla is geensins onbewus van Agaat se identiteit as die "ander" naas die identiteit wat sy vir haar geskep het nie en wonder: "Hoe moes dit voel om Agaat te wees? Hoe kon jy dit ooit te wete kom? Sou julle kon uitmaak wat sy sê as sy dit kon verduidelik? Sy sou dit in 'n ander taal as die een wat julle haar geleer het, moes uitleê" (574).

Die belangrikste bevestiging van Agaat se "andersheid", haar buitestaanderskap, uitgeslotenheid, onderwing, is natuurlik die traumatiese degradering van pleegkind tot bediende wat geskied toe Milla besef dat sy wel haar eie kind verwag:

En toe die klok twaalfuur slaan,
was haar bordjie van enommel,
haar bekertjie van blik,
haar mes haar vurk haar lepel
gebêre onder die opwasbak.
Hier, kyk hier's jou goed,
hulle het hul eie plek soos jy nou,
jy is van ander bloed" (603).

Ook in hierdie wrede daad is die gemeenskap geïmpliseer, in ooreenstemming met die struktuur van 'n *Big House*-roman. In die eerste plek word Milla se aanneming en afwysing van Agaat volgens haar eie behoeftes op 'n persoonlike vlak sielkundig

verantwoord, maar dit is ook 'n voor die hand liggende voorbeeld van die "toe-eien, besit, gebruik (...) misbruik" (Botha 2004: 32) van die inheemse bevolking deur die blankes vir hulle eie gewin en gerief op die breë sosiale, ekonomiese en politieke front. Verder word dit 'n aanduiding van die onderliggende oneerlikheid en selfbedrog van die Afrikaners wat Van Niekerk in die roman fel aan die kaak stel. In haar artikel oor Molly Keane se *Big House*-romans sê Vera Kreilkamp dat hierdie romans "portray characters who survive through their capacity to create self-serving illusions about their past. In examining and exposing these illusions, [the] novels implicitly move beyond character analysis into the larger enterprise of a cultural analysis of twentieth-century Anglo-Ireland" (Kreilkamp 1987: 454).

Selfbedrog en versluiering is ook aan die orde van die dag op Grootmoedersdrift. In sy tirade teen Milla vaar Jak uit teen haar oneerlike verbale manipulering en identifiseer hy die skep van illusies as intrinsiek tot die verwronge menseverhoudings op die plaas:

Maar vleitaal beteken niks, dit weet ons almal, nè, Agaat, jou miesies hier het ook mos nét goeie woorde oor jou diens, oor hoe sy kan staatmaak op jou, sy vertel dit vir haar buurvrouens, vir haar boekeklub, maak nie saak wat sy aan jou gedoen het in jou lewe nie en hoe sy jou agteraf behandel en waarvan sy jou alles verdink nie, hmmm? (...) Hy het geweet al haar komplimente was maar net 'n set om hom by haar te hou, om die spanner by die moer te kry, soos ons sê in die Overberg (373).

Ook word hierdie instandhouding van illusies om selfsugtige doelwitte te verdoesel uitgebrei om die gemeenskap te impliseer, sodat die nodige "kultuuranalise" van die Afrikaanse gemeenskap plaasvind. Milla vind die verskonings om haar hartelose optrede jeens Agaat te regverdig in die "morele waardes" van haar gemeenskap. In November 1959 teken Milla in haar dagboek aan:

Skoon ontsteld van gesprek met Beatrice vanoggend. Vermoed sy't spesiaal oorgery om dit vir my te sê. Die mense skinder glo oor A. se situasie & die dominee se vrou het blykbaar haar mond vol. Nee ons is kwansuis besig met "subtiele ondermyning van gemeenskapswaardes" & dwarsboming v.d. owerheid se politieke beleid & wat sal gebeur as almal doen soos wat ek met A. gedoen het (611).

Die predikant se vrou word ingespan om die nodige morele gewig aan die gemeenskap se sensuur te verleen. Op hierdie stadium verdedig Milla haar aksies, en wanneer Jak haar kritiseer dat sy deur haar sosiale betrokkenheid by die werkers op die plaas verwagtings skep, kan sy sy ergerlike waarskuwings ("Waar dink jy moet dit dan donnerswil eindig met ons in hierdie land?") eerlik teenoor haarself afmaak as die "groot politieke regverdiging vir die doodgewone gemeenheid" (142). Wanneer sy agterkom dat sy haar eie baba verwag en Agaat se teenwoordigheid in die huis haar

nie meer geval nie, vind sy dit skielik nodig om by die gemeenskapswaardes in te val: "Nou is alles soos dit hoort dit is seker die regte ding om te doen vir almal se onthalwe. Daar is tog nie ander genade nie. Het Beatrice gebel om haar te vertel van my besluit & dié is nou heel verlig & bak mooi broodjies & wil my voorstel vir voorsitster van die VLV. Stel jou voor!" (39)

Milla sus en bedwing haar gewete ("Weet dit is reg maar ek hou tog my hart vas oor alles" (56)) deur haar op die gemeenskap se "morele" waardes te beroep. In haar dagboek verrai sy haar ongevoeligheid en die vooroordeel wat sy met haar gemeenskap deel, wanneer sy erken: "Het gehoop met die trek na die buitekamer sal sy haar skaar by die ander – nou nie heeltemal nie maar net sodat sy haar plek leer ken" (173). Deur Milla se ongevoelige optrede en verdoeselde selfsug aan die gemeenskap se waardes te koppel, vind Van Niekerk die breër Afrikaner-gemeenskap eweneens skuldig aan selfsugtige eiegewin, verdoesel onder 'n dekmantel van verwronge moraliteit. Die vrome "opdrag" wat Milla op 14 September 1960 in haar dagboek neerskryf –

In opdrag van die almagtige God, Bestuurder van ons aller lot en Bewaarder van die Boek van die Lewe, wy ek, Kamilla de Wet (geb. Redelinghuys) hierdie joernaal aan die geskiedenis van Agaat Lourier, (...) sodat daar 'n rekord vir haar kan wees eendag van haar uitverkorenheid en van die kosbare geleentheid wat sy op Grootmoedersdrift gekry het tot 'n Christelike opvoeding en tot die voorregte van 'n goeie Afrikanerhuis (707) –

word 'n skreiende veroordeling van die Afrikaners se sogenaamde beskawings- en kersteningsmissie in Afrika, 'n missie wat by implikasie as 'n selfsugtige, selfgerigte en selfregverdigende soeke na beskerming en eiegewin ontbloom word. So laat Van Niekerk die "heel intieme geskiedenis" van Grootmoedersdrif uitkring om uiteindelik die ganse Afrikaanse gemeenskap met sy geskiedenis en kultuur te betrek en tot verantwoording te roep.

Jakkie, die wettige erfgenaam van Grootmoedersdrift, maar uit die aard van die saak buite die verbond van die "weg van die vroue", verlaat Suid-Afrika om hom in Kanada te vestig en die plaas gaan oor in die hande van Agaat. Op die persoonlike, intieme vlak is sy die logiese erfgename in die vrouedinastie van die plaas, maar op die breër polities-nasionale vlak dui haar besitneming noodwendig en gepas op die aanbreek van 'n nuwe bedeling. Ook in die twintigste-eeuse Ierse *Big House*-romans is 'n gebrek aan wettige erfgename 'n deurlopende tema. In Elizabeth Bowen se *The Last September* is sowel Sir Richard en Lady Naylor as Hugo en Francie Montmorency byvoorbeeld kinderloos en die jonger geslag, Lawrence en Lois, verlaat Ierland. In *A World of Love* sterf Guy, die laaste manlike erfgenaam van Montefort, ongetroud in die Eerste Wêreldoorlog. Ook in Molly Keane se *Time after Time* is al vier die Swifts kinderloos en in *Good Behaviour* troos die oujongnoui Aroon St. Charles haarself met

drogbeelde van liefde en romanse, terwyl haar homoseksuele broer, Hubert, jonk sterf. In William Trevor se *The Silence in the Garden* neem die Rollestons van Carriglas selfs 'n bewustelike besluit om in 'n gees van boetedoening die familie te laat uitsterf. In al die gevalle dui die gebrek aan erfgename op die einde van die hegemonie, en moontlik selfs die voortbestaan van die Anglo-Ierse heersersklas.

Agaat eindig egter nie bloot op 'n noot van skuld, boetedoening en verantwoording nie. Op die persoonlike, intieme vlak van die komplekse, gespanne verhouding tussen Milla en Agaat, 'n verhouding van liefde en wrewel, aanklag en skuld, teenentheid en wraak, eindig die roman tog met 'n aanduiding van genade of rekonsiliasie. Vroeër dink Milla oor haar verhouding met Agaat: "wat sal die geluk wees van mekaar vind sonder dat julle vir mekaar verlore was?" (575) en wanneer Agaat Milla ondersteun in haar uitvaart, is die intieme meeleving so intens dat dit tog op versoening, selfs meer as versoening dui: "onder my 'n boei dat ek nie sink nie (...) 'n stem wat vir my spreek 'n raaisel waar rus is (...) 'n mond wat saam met myne wasem op glas in die dal van die doodskaduwee" (698) en Milla sterf uiteindelik (met 'n teruggreep na dit wat skoon en onskuldig in hulle verhouding was) "liefhebbend in my hand die hand van klein agaath" (699). Dit is ook betekenisvol dat Agaat die grafskrif vir Milla se grafsteen kies sodat dit ook van haar kant – van die ontheemde se kant – soos 'n laaste seën, 'n begenadiging oor hulle verhouding uitgespreek word: "En toe sien God dat dit Goed was", met die veelseggende toespeling op Agaat se naam – *agathos* synde die Grieks vir "goed". Hierdie aandoenlike en hoopvolle versoening op die persoonlike en intieme vlak suggereer miskien ten minste die moontlikheid van begrip ook op die breër, nasionale vlak.

In 1966 het Karel Schoeman met *By fakkellig* doelbewus 'n Afrikaanse roman binne die genre van die Ierse *Big House*-roman geskryf en dit doeltreffend gebruik om die Suid-Afrikaanse politieke en sosiale problematiek toe te lig (vergelyk Wessels 1994). Daar is geen aanduiding dat Van Niekerk met *Agaat* hierdie genre in gedagte gehad het of bewustelik daarna verwys het nie. As gevolg van sekere historiese parallele tussen Suid-Afrika en Ierland en literêre ooreenkomste tussen Van Niekerk se benadering en die werk van byvoorbeeld Somerville & Ross, Bowen en Keane, is dit egter moontlik om die bestaande konsepte en strukture, ontledings en kommentare van hierdie Ierse literêre genre te gebruik om sekere interessante, selfs essensiële aspekte van Van Niekerk se indrukwekkende en komplekse werk doeltreffend te ontleed en toe te lig.

Aantekeninge

1. Die *genre* van die *Big House*-roman word eerder in terme van tema of fokus as in terme van styl of benadering definieer. Maria Edgeworth (1767-1849) het byvoorbeeld na 'n realistiese uitbeelding van haar sameleving gestreef en word as 'n belangrike invloed op beide Sir Walter Scott se historiese werke en Jane Austen se sosiale romans beskou. (Albei skrywers het haar bewonder en

- met haar korrespondeer.) Haar werk het ook 'n sterk didaktiese en sosiaal-kritiese element bevat en daar kan dus ook 'n verband met die latere, Dickensiïese sosiale roman van die Victoriaanse era gelê word. Somerville (1858-1949) en Ross (1862-1915), darenteën was met 'n ligter aanslag van die beste eksponente van 'n Ierse "kontreikuns" in 'n tyd dat die Ierse letterkunde hom van die Britse begin differensieer het, terwyl Elizabeth Bowen as een van die belangrikste romanskryfsters in Engels binne die modernisme beskou word. Molly Keane se romans is hoofsaaklik sosiale satire. In hierdie opsig is die beginsel vir definiering dus vergelykbaar met dié van die *genre* van die Afrikaanse plaasroman, wat byvoorbeeld beide die pastorale romantiek van Van den Heever se *Somer* en die modernistiese kompleksiteit van Leroux se *Sewe dae by die Silbersteins* omvat. Wat die *Big House*-roman wel duidelik definieer is sy fokus: dit speel altyd op 'n Ierse landgoed af en betrek die verhouding tussen die (Anglo-Ierse, Protestantse) grondbesittersklas en die (inheems-Ierse, Rooms-Katolieke) werkers; hierdie verhouding hou verband met en rezoneer ten opsigte van die breër lands- en volksgeskiedenis. Die verhouding word nogtans in terme van die individuele en persoonlike uitgebeeld eerder as in 'n opsigtelike breër historiese verband.
2. Die Anglo-Ierse landheergroep moet nie met die Protestante van Noord-Ierland wat in die teenwoordige tuisstryd met die Rooms-Katolieke in die gebied gewikkel is, verwar word nie. Die Noord-Ierse Protestante is van Skotse afkoms, behoort aan die Presbiteriaanse Kerk en hoewel hulle oor die algemeen welvarender as hulle Rooms-Katolieke teenstanders is, behoort hulle – net soos hulle Rooms-Katolieke eweknieë – in beginsel tot die burgery en kleinboer-stand. Die Anglo-Ierse landheerklas darenteen, was grootgrondbesitters en grootliks van Engelse (meesal adellike) afkoms. Hulle het aan die Anglikaanse Kerk (in Ierland die Church of Ireland genoem) behoort en het Ierland eeue lank polities en ekonomies domineer.
 3. Hierdie gebruik van die spieëlbeeld korrespondeer op 'n interessante wyse met Jacques Lacan se konsep van die spieël-stadium in die ontwikkeling van die kind, waar die kleuter of baba sy spieëlbeeld herken en daarmee identifiseer, sodat dit as *gestalt* vir die kind se ontluikende selfbewussyn dien. Omdat die klein kindjie se werklike swakheid en onselfgenoegsaamheid nie ooreenstem met die onafhanklike, geïntegreerde aard van die beeld nie, dien die spieëlbeeld as *imago* van 'n "ideale ek", waarna die persoon dwarsoor sy of haar lewe strew (Lacan 1977: 1-7). In *Agaat* kan Milla moontlik as die ironiese *imago* vir *Agaat* se ontwikkeling tot wasdom gesien word. Volgens hierdie begrip sou hulle dan aspekte van dieselfde "persoon" (die kind en sy/haar eie spieëlbeeld) vorm, soos hierbo aangedui: "ons verbeelding is 'n gesamentlike een, (...) ons het mekaar uitgedink" (221).

Bronnelys

- Botha, Amanda. 2004. Haar skryfwerk kom van ver. Onderhoud met Marlene van Niekerk. *Rooi Rose* (Julie), 30-32.
- Bowen, Elizabeth. 1952 [1929]. *The Last September*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.
- _____. 1955. *A World of Love*. London: Jonathan Cape.
- _____. 1984 [1942]. *Bowen's Court and Seven Winters*. London: Virago.
- Brynard, Karen. 2004. Marlene van Niekerk: Argeoloog van 'n Afrikanersiel. *Insig*, Julie, <www.boekwurm.co.za/blad_skryf_vwxyz/van_niekerk_marlene2.html> Geraadpleeg 01.03.2005.
- Burger, Willie. 2004. *Agaat* bied veel vir die vasbyters. *Rapport*, 4 Oktober.
- Cannadine, David. 1990. *The Decline and Fall of the British Aristocracy*. New Haven, London: Yale University Press.
- Coetzee, Ampie. 2000. 'n *Hele* os vir 'n broodmes: Grond en die plaasnarratief sedert 1595. Pretoria: Van Schaik.
- _____. 2004. Die laaste Afrikaanse plaasroman. *Insig*, Oktober, 58.
- Edgeworth, Maria. 1895 [1800, 1812]. *Castle Rackrent* and *The Absentee*. London: Macmillan.
- Fehlmann, Guy. 1991. An historical survey. In Genet, Jacqueline (ed.). *The Big House in Ireland: Reality and Representation*. Dingle, Co. Kerry: Brandon, 15-18.
- Guinness, Desmond & Ryan, William. s.d. [1971]. *Irish Houses and Castles*. New York: Crescent.
- Hambidge, Joan. 2004. *Agaat* is betowerende weefwerk. *Die Volksblad*, 13 September.
- Holmes, Rachel. 2004. Rainbow Afrikaans. Review of *Islands* by Dan Sleight (London: Secker and Warburgh, 2004). *Prospect*, May, 78-79.

- Keane, Molly. 1982 [1981]. *Good Behaviour*. London: Abacus.
- _____. 1983. *Time after Time*. London: Abacus.
- _____. 1989 [1988]. *Loving and Giving*. London: Abacus.
- _____. [as M.J. Farrell]. 1990 [1952]. *Treasure Hunt*. London: Virago.
- Kreilkamp, Vera. 1987. Molly Keane's recent Big House fiction. *Massachusetts Review* 28 (3): 453-460.
- Lacan, Jacques. 1977. The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Theory (1949). Trans. Alan Sheridan. In *Écrits: a selection*. New York: W.W. Norton.
- Loots, Sonja. 2004. Nog in die kielsog. Onderhoud met Marlene van Niekerk. *Rapport*, 28 November.
- Magnusson, Magnus. 1978. *Landlord or Tenant? A View of Irish History*. London: Bodley Head.
- Ousby, Ian (ed.). 1988. *The Cambridge Guide to Literature in English*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schoeman, Karel. 1966. *By fakkellig*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Smith, François. 2004b. Plaas se ander kant: patriargie se ommekeer egter nie so eenvoudig. Onderhoud met Marlene van Niekerk in *Die Burger*, 4 September.
- _____. 2004b. Boekejaar was jaar van *Agaat*. Bylae tot *Die Burger*, 18 Desember.
- Snyder, Louis L. 1968. *The Making of Modern Man*. Princeton: Van Nostrand.
- Somerville, E. & Ross, Martin. 1925. *The Big House at Inver*. London: William Heinemann.
- _____. 1928 [1894]. *The Real Charlotte*. London: Longmans, Green.
- Trevor, William. 1988. *The Silence in the Garden*. London: The Bodley Head.
- Van Niekerk, Annemarie. 2004. Van Niekerk se *Agaat* is eweneens 'n triomf. *Die Burger*, 30 Augustus.
- Van Niekerk, Marlene. 2004. *Agaat*. Kaapstad: Tafelberg.
- Visagie, Andries. 2005. *Agaat* as kultuurdokumentasie vir die toekoms: 'n reaksie op Johann Rossouw se politieke lesing van Marlene van Niekerk se *Agaat* in die *Vrye Afrikaan*. 4 Februarie. <www.litnet.co.za/seminaar/agaat_visagie.asp> Geraadpleeg 01.03.2005.
- Wessels, Andries. 1994. *By fakkellig* en die tradisie van die Ierse *Big House*-roman. *Tydskrif vir Letterkunde* XXXII (3): 75-82.

“Die taal asyn aan die lippe”: ’n oorsig van Breyten Breytenbach se poësie-oeuvre

A survey of Breyten Breytenbach’s poetic oeuvre

In a letter to friends and acquaintances dated September 2002 Breyten Breytenbach declared his final leave-taking of South Africa and Afrikaans, and a refusal to write in his mother tongue any longer. This has brought about the conundrum of Afrikaans’s finest living poet still writing and producing privately, but not discontinuing publishing in Afrikaans (his last collection of poetry was *Papierblom* [Paper Flower] in 1998). A critical-historical overview is offered of the estranged poet’s oeuvre (1964-2002). The leitmotif of language, encompassing poetical comments on Afrikaans, is traced throughout the poetical oeuvre. The essay aims to explore these statements so as to reveal the poet’s changing attitude towards the language and its speakers, and traces the development over forty years of the poet’s complicated love-hate relationship with Afrikaans (the language he writes in) and the Afrikaans community (his readership). **Key words:** Afrikaans poetry, Afrikaans language, ars poetica, linguistic alienation.

Hóé kom dit dat Afrikaans se grootste lewendige digter weier om langer in sy moedertaal te publiseer, dat hy die “Josefskleed van taal” (Breytenbach 1998: 129) uitgetrek het, klaar is met “die stomme gemuit en gevoefel van resitasies”, die “brandende (digters)- hoed op (die) hoof” (Breytenbach 1998: 139) seremonieel afhaal? Die internasionale statuut van Breytenbach, tans “Global Distinguished Professor of Creative Writing” by die Universiteit van New York, is volgens Google-soektogte internasionaal onbetwisbaar. Saam met ’n handvol wêreldberoemde intellektuele soos Jacques Derrida is hy “globally distinguished” op sy terrein: as skrywer-digter. In Amérika. Hierdie reputasie het egter hoofsaaklik tot stand gekom in Afrikaans. Dis nou veertig jaar sedert die jong digter homself uit Parys voorgestel het as “die (skadelose) maer man met die groen trui” wat “vir u / ’n gedig (wil) fabriseer” (Breytenbach 1964: 3-4), en gepleit het: “wees hom tog genadig”.

Breytenbach kan gesien word as dié toonaangewende Afrikaanse literêre stem in die tweede helfte van die twintigste eeu, van wie enorme invloed uitgegaan het op talle jong en “swakker” digters. Baie van hulle het uiteindelik nie veel meer as epigone van die Breytenbachiaanse surrealistiese vrye vers en betrokke politieke poësie geword nie. Tydens sy politieke gevangenskap is hy besonder produktief, met vyf digbundels wat in die gevangenis geskryf is. Sy poëtiese oeuvre kan verdeel word in

'n voor-tronkfase (1964-1973: sewe digbundels), 'n tronkfase (1975-1985: vyf digbundels), en 'n na-tronkfase (1990-1997: drie digbundels). Oorsigtelik beskou 'n oeuvre en 'n politiek betrokke loopbaan wat die Nobelprys regverdig.

Esteties beoordeel is sy vroeëre werk die sterkste. Die debuutbundel bring 'n radikale breuk met bestaande Afrikaanse poëtikale tradisies, veral met Van Wyk Louw en Opperman. (Twee jaar voor die publikasie van *Die ysterkoei moet sweet* het Van Wyk Louw se *Tristia* verskyn, sy triomfantelike sluitstuk. In 1979 sou Opperman in die outobiografiese inslag van *Komas uit 'n bamboesstok* toon hoe hy as ou digter by die jong Breytenbach in die leer gegaan het.) Die digbundels wat tussen 1964 en 1973 verskyn, toon telkens verrassende vernuwing in tema, inslag, en vormgewing. Tussen *Die ysterkoei moet sweet* (1964) en *Met ander woorde vrugte van die droom van stilte* (1973) vind die leser 'n groot konsentrasie klassiek-geworde gedigte van suiwer eenvoud en trefkrag: 'n outobiografiese inslag in *Ysterkoei*, liefdes- en erotiese verse in *Lotus*, Zen-boeddhistiese gedigte in *Met ander woorde*, politieke strydverse en satire in *Skryf*. Ook in *Voetskrif*, voor-arres geskryf, is daar nog pragtige helder en toeganklike liriese verse soos "vir die sangers". Die tronkbundels is egter minder toeganklik, geneig tot obskuretheid, met 'n besonder hoë frekwensie dig-verweefde intertekstualiteit, met dikwels, vir die Afrikaanse leser, obskure verwysings. Dié hoë konsentrasie van intertekstuele verwysings sou altemit kon suggereer dat daar by die afgeslote, opgesluite digter 'n gebrek aan kreatiewe stof is. Vormgewys word onder andere gespeel met tradisionele vorme soos die sonnet, wat met sy voorgeskrewe reëls die ingeperktheid en van buite-opgelegde dissipline van die tronk weerspieël. In die laaste fase van die digter se oeuvre is *Soos die so* ook 'n strukturele "spieël" van die digter se lewe, met die gapende gat (die sewe jaar van die "Groot Afwesige Tyd") in die middel van hierdie "dagboek-in-verse". Die latere verse in *Soos die so* is egter donker, getuig van woede en verwarring. Ook *Nege landskappe van ons tye bemaak aan 'n beminde* (1993) is donker-gestem en van mindere allooi. *Oorblyfsels: 'n roudig* (1997) vir Daantjie Zaaiman, bied weer pragtige helder en eenvoudige liriese verse, op gelyke voet met die eerste fase. En *Papierblom* (1998) is 'n hoogtepunt in die oeuvre. Maar dit is ongelukkig ook die laaste gepubliseerde bundel, nou al sewe jaar gelede.

Die genade waarvoor Breytenbach in 1964 gepleit het, het uitgebly onder "homo sudafricanus se reënboog". Die digter het in *Papierblom* besluit "ek is nie meer een van ons nie", "hierdie gemeenskap is nie joune nie". Siedaar: 'n digter wat alle bande met sy taal en gemeenskap deursny, en weier om langer in sy moedertaal te publiseer.

Hoe het hierdie pynlike en onhoudbare vervreemding tot stand gekom? (Dat dit egter nie totaal vreemd is, hierdie moeisame liefde-haat verhouding met die moedertaal en vaderland nie, blyk ook uit die geval van Elfriede Jelinek (geb. 1946), die Oostenrykse Nobelpryswinnaar van literatuur in 2004.)

Francis Galloway (2004: 5-38) tipeer die verhouding tussen Breytenbach en die Afrikaners as 'n sikliese ritme van aanvaarding en verwerping (beurtelings liefde en

haat). Die “kommunikasieterrein tussen hom en sy mense (het) vergiftig en verrot geword” (Galloway 2004: 34). Hy is monddood gemaak. Of het homself as digter monddood verklaar. En leef nou soos Osip Mandelstam in “samisdat”. Die verskil tussen Breytenbach en Mandelstam is dat Afrikaanse lesers smag na nuwe Breytenbach verse, maar dat die digter weier om te publiseer. Skryf, skryf hy nog wel deeglik, en in Afrikaans, maar op hoogs ironiese wyse word dit aan die mark weerhou. Hier en daar sypel ’n vers of twee deur per e-pos.

Ophou dig sal hy sekerlik nooit: maar sedert 1998 word sy verse nie meer gepubliseer nie. Van dié jammerlike vervreemding en verlies is Breytenbach (2004: 1) intens bewus, soos blyk uit ’n ongepubliseerde handleiding vir sy jong Amerikaanse digters-in-spé: “Depriving people, however insidiously, of the possibility to use the fiery route between thought (or emotion) and expression, the mother tongue of texture and color (...) is to draw them out onto the shallow terrain of hollow demagoguery, of convoluted qualifications and empty statements (...) (and) ultimately to (...) alienation.” Die kommunikasiekanaal is verstop, die paradys se hekke is toegeklap, in Breytenbach se geval deur selfonthouding van die moedertaal.

Die Afrikaanse leser as deel van die kreatiewe proses het weggeval. Die belang van dié lesersrol word onderstreep in sy algemene riglyne aan jong Amerikaanse digters: “the open process or proposition of a poem is only completed once it has been taken possession of and integrated by the reader” (Breytenbach 2004: 3). Op beeldende wyse beskryf Breytenbach verder die digterlike samespel van kreatiwiteit, die onbewuste en herinnering as ’n argeologiese proses in hierdie opstel: “We are all beginners at the ‘useless’ pastime of planting the sun and later digging up the bone (which we will then venerate as an ancestral thigh), however long some of us may have been tilling the field pretending to put together the riddle of memory through the artifacts we found” (Breytenbach, 2004: 3).

Galloway se *Tydskrif vir letterkunde*-opstel ondersoek die sikliese ritme in die *openbare reaksies* op Breytenbach en sy werk. Op parallelle wyse het ek die taalmotief in Breytenbach se poësie nagegaan. Poësie is kommunikasie, beklemtoon Breytenbach in sy *ars poetica* poëtiese uitsprake oor die taal, is dus ook kommunikasie van ’n ingesteldheid, ’n houding – wat geleidelik verander, opvallend versuur.

Die ongepubliseerde verse is om verstaanbare redes onder embargo, nié beskikbaar vir openbare konsumpsie nie. Niks beklemtoon die digter se self-afgedwonge monddoodheid sterker as hierdie feit nie. Waar ’n groot digter fisies oorlede is, soos in die geval van Opperman, bly die leserspubliek se behoefte om alles te lees wat hy of sy ooit geskryf het. Die ontsyfering en publikasie van Opperman se nagelate, maar onafgeronde verse in *Sonklong oor Afrika* (2000), soos van Ingrid Jonker se *Kantelson* (1965) is seminale voorbeelde van hoe na die dood met digters-van-statuur se werk omgegaan is, stellig gerig deur die lesersvraag en veronderstelde mark.

Voor-tronk fase: 1964-1973

Die ysterkoei moet sweet (1964) bring 'n radikale breuk met die poëtikale tradisies en norme in die Afrikaanse poësie van die eerste helfte van die twintigste eeu. Sy poësie bevoorgrond die persona van die digter. In sy werk sluit hy aan by Afrikaanse, Zen-Boeddhistiese asook Europese literêre tradisies (in "Bedreiging van die siekes" veral Rilke se vroeë "Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" [Die aantekeninge van Malte Laurids Brigge] (Van Vuuren 1993). Met sy debuut skok hy die literêre wêreld met sy eienaardige, aanvanklik-onverstaanbare, maar duidelik poëtiese "gedroom in 'n nuwe sleutel":

Bedreiging van die Siekes

(vir B. Breytenbach)

*Dames en Here, vergun my om u voor te stel aan Breyten Breytenbach,
die maer man met die groen trui; hy is vroom
en stut en hamer sy langwerpige kop om vir u
'n gedig te fabriseer soos byvoorbeeld:
ek is bang om my oë toe te maak
ek wil nie in die donker leef en sien wat aangaan nie
die hospitale van Parys is stampvol bleek mense
wat voor die vensters staan en dreigend beduie
(...)*

Vinnig op mekaar publiseer hy nog vyf grens-deurbrekende, vernuwend digbundsels: *Die huis van die dowe* (1967), *Kouevuur* (1969), eksplisiete erotiese gedigte in *Lotus* (1970), strydvlugtige politieke gedigte in *Skryf* (1972) (verban in Suid-Afrika, maar gepubliseer in Nederland in die Poetry International reeks) en Zen-Boeddhistiese meditasies in *Met ander woorde vrugte van die droom van stilte* (1973).

Die aard van dié normverskuiwende poësie is veral sterk bepaal deur aansluiting by die Franse surrealistes en die Nederlandse Vyftigers (Lucebert, Koplant, ens.), asook deur Oosterse invloede as gevolg van 'n Zen-Boeddhistiese instelling en lewensbeskouing. Ballingskap is 'n sentrale troep in dié surrealistiese vrye verse, gebou om die sentrale spanning tussen "hier" (Parys) en "daar" (Suid-Afrika, veral die Boland waar hy grootgeword het). *Om te vlieg* (die titel van sy prosa-werk wat geskryf is in 1963 en pas in 1971 gepubliseer word) deur middel van "kopreise", drome of ontvlugting in die dikwels bisarre verbeelding, is deel van Breytenbach se opvatting van die aard van digterskap. Sy poësie werk met vrye assosiasie deur assosiatiewe beelding, wat veroorsaak dat veral die eerste bundel nogal begripsprobleme opgewerp het vir die lesers. Dis duidelik dat verse wat werk met vrye assosiasie deur assosiatiewe beelding neig tot 'n a-logiese gang. Die resultaat is 'n soort surrealistiese vers. Dié poësie verg

dus ander leesstrategieë as die veelvlakkige “beeld”-gedig soos dié waarvan Opperman hom bedien het, met een sentrale metafoor waaruit verskillende betekenislae (lees: toepassingsmoontlikhede) afgelei kon word, of die modernistiese vers.

Ook tiperend is die intertekstuele stramien van sy oeuvre: dit speel in op die Afrikaanse kultuurerfenis (die Bybel, volksliedjies, idiome, klassieke gedigte uit die kanon soos verteenwoordig in die *Groot verseboek*) wat telkens kreatief “verwring” word met vervreemdende effek, sowel as op ’n wye spektrum van literêre tekste uit die wêreldletterkunde. Breytenbach se poësie getuig van ’n kosmopolitiese belesenheid en ’n intense bewussyn van ander literêre tradisies en neigings as die Afrikaanse. Hiermee word telkens kreatief omgegaan in intertekstuele spel. Ook met modelle uit sy eie oeuvre word intertekstueel gespeel, en op voortgedig. Ideologies rig hy hom toenemend al hoe sterker teen die apartheidsbeleid.

Met die publikasie van *Die ysterkoei moet sweet*, en vervolgens *Die huis van die dowe* (1967) en *Kouevuur* (1969), moes ’n hele geslag lesers en kritici “anders” leer lees, en is hul gekonfronteer met poësie wat radikaal in botsing was met bestaande literatuur-opvattinge en ideologieë. Stel *Tristia* (1962) teenoor *Die ysterkoei moet sweet* (1964) en dit is duidelik dat hier twee radikaal-verskillende strominge in die Afrikaanse poësie is. *Tristia* sluit in internasionale verband grotendeels aan by die werk van moderniste soos Nijhoff, Eliot en Rilke, terwyl Breytenbach se oeuvre intertekstueel in verband staan met die anti-intellektuele, surrealistiese Vyftigers, ’n veel latere ontwikkeling.

Terugskouend is die outobiografiese inslag wat toenemend sterker in die Breytenbach-oeuvre merkbaar word, reeds teenwoordig in die eerste gedig in die debuutbundel, “Bedreiging van die Siekes”. Hierdie vers is steeds enigmaties, vol oop plekke, weerstaan eenduidige interpretasie soos alle werklike groot letterkunde. ’n Wye spektrum van lesings bestaan vanaf dié wat die vers op banale wyse reduceer tot ’n gedig oor rasseverhoudinge (met as rasionaal die “bleek mense” teenoor die “swart bloeisels” van die spreus se koppe), tot ’n vers oor depressie-in-die-Europese-winter. ’n Boeiende nuwe lesing van die gedig word moontlik na die verskyning van Metelkamp se biografiese boek oor Ingrid Jonker. Sy haal André P. Brink aan uit Johan van Wyk se doktorsale proefskrif, “Die dood, die minnaar en die oedipale struktuur in die Ingrid Jonker-tekste” (1986): “later het ek toevallig (...) gehoor dat sy ’n dag of so ná haar terugkoms in Parys ’n ineenstorting gehad het en dat Breyten haar na die inrigting St. Anne geneem het, waaruit sy net losgelaat is toe Roy Macnab (...) onderneem het om haar direk op ’n vlug terug na SA te plaas” (Metelkamp 2003: 150). Dié gebeure aan die einde van Junie 1964 sou ook gesuggereer kon wees in die “bleek mense / wat voor die vensters staan en dreigend beduie / soos die engele in die oond” en die kreatiewe vonk vir die “siele van kranksinnige maar geslepe vrouens”. Die hele episode met Jonker sou die aanleiding kon wees vir ’n terneerdrukkende “swart tong” wat moet “kalmeer”.

Soos Louise Viljoen tereg opmerk, volg die “storie” van Breytenbach se poësie die orde van gebeure in sy persoonlike lewe (Viljoen 2001: 1). Met die outobiografiese

inslag van sy werk stel Breytenbach hom op teenoor Van Wyk Louw, sy digterlike vader, met dié se taboe-oplegging teenoor outobiografiese inlees in “Die mens agter die boek”: “Waarom durf alles by my in-kyk?” (Louw 1962).

Reeds in *Ysterkoei* word die keuse vir sy moedertaal nogal uitsigloos geformuleer as “wil dig in afrikaans stuiptrekkende taal” (Breytenbach Breytenbach 2001: 24). Latere verwysings in hierdie fase is na “digters sonder taal” (Breytenbach 2001: 182), die digter as ontliggaamde “stemand (...) ontleen aan die volk” (Breytenbach 2001: 374), die reddende “leefnet van woorde” (Breytenbach 2001:391), en “resitasies / waar die verganklikheid kan rus” (Breytenbach 2001: 334). Reeds in hierdie vroeëre fase is daar die anomalie dat die digter besef “daar is geen plek vir my in Afrika nie / maar oral loop Afrika met my mee” (Breytenbach 2001: 374) maar tog identifiseer hy homself nog as “ek wit Afrikaan veerlose hoender” (Breytenbach 2001: 284). Poësie word duidelik as ‘n reddingsboei tot oorlewing beskryf: “daarom het ek van verse vir my ‘n paal gesny / om hoog en droog die lewe te oorleef” (Breytenbach 2001: 391). Buite die hekke van die paradys “lê en streef” die digter hunkerend “‘n Afrika van groen / klei in die landkaart van my harsings”. Die eerste sterk teken van onthechting, of ‘n poging tot onthechting van die vaderland kom in “die 12de april teen die aand” by afskeid van ‘n na SA-terugkerende vriend: “jy keer terug na jou land / dis nie my land nie / jy keer terug na jou land / dis nie meer my land nie” (Breytenbach 2001: 406; my beklemtoning).

Tronk-fase: 1976-1985

Tydens sy gevangenskap onder die Wet op Terrorisme tussen 1975 en 1982 ontstaan oor die vierhonderd Afrikaanse tronkgedigte. *Voetskrif*, geskryf in voor-arres, verskyn in 1976. Die res van die tronkgedigte word na sy vrylating in snelle opeenvolging gepubliseer: *Eklips* (1983), (*YK*) (1983), *Buffalo Bill* (1984) en *Lewendood* (1985). Uit die veranderende aanspreekvorme wat gebruik word in die gedigte (die digter huiwer tussen “ons”, waarin hy homself insluit as ‘n Suid-Afrikaner, en “julle”, waardeur hy afstand neem van sy Suid-Afrikanerskap/Afrikaanse identiteit), kan ‘n mens ‘n onsekerheid gewaar, miskien ‘n afstandneem van vroeëre, kommunale politieke betrokkenheid. Daar is verwarring in die gees van die banneling oor waar hy behoort. Hy bly die konstante outsiderfiguur, en die resultaat is surrealistiese en neo-romantiese poësie waarin politieke aktualiteite selde in herkenbare vorm beskryf word. In hierdie opsig verskil sy poësie radikaal van dié van ander gevangenes, waar akute betrokkenheid by politieke en fisiese werklikhede meestal op die voorgrond geplaas word. Ook merkwaardig is die intertekstuele aard van sy poësie: Breytenbach plaas homself telkens binne die tradisie met verwysing na ander literêre figure wat onthou word vir hul lyding (Lorca, Villon, Mandelstam, en andere). Sentrale beelde in hierdie tronkgedigte is “labirint” en “spieël” (Janse van Vuuren 1992: 40). Omdat die verse dubbel gekodeer is teen die loerende oë van die bewaarders wat dit daagliks in beslag neem,

is die resultaat dat baie van die tronkgedigte neig na obskureiteit. 'n Doelbewuste poging om die eerste lesers in tronkbewaarder-uniform deur onbegrip uit te sluit uit sy perspepsies en skrywerlike universum. Dit had egter minder goeie gevolge vir die uiteindelijke resepsie van die tronkbundels, wat meesal as nogal ondeurdringbaar beskou word.

Opvallend is die aanvanklike ligter toon in *Voetskrif*, soos in die vers "my land in die winter" (Breytenbach 1976: 87). Hier is nog 'n intieme identifikasie met die vaderland, ten spyte van die tronkruimte waarin die digter verkeer. Wél erken hy "Dis moeilik om Afrikaner te wees" (Breytenbach 1976: 56), maar hierdie ontkenning sluit tog identifikasie met die kommunale groep moedertaalsprekers in. Ander verse dui op groter verwydering, soos in 'n digterlike brief aan sy vrou waarin na Parys as "ons geweste" en Suid-Afrika as "hulle ruimte" verwys word (Breytenbach 1976: 58). Daar is duidelik nie helderheid in die gevangene se gees oor waar hy behoort nie: hy bly buitestaander. Ook in die land en in die tronk. In "vir die sangers" word verwys na "ons enorme land" (inklusief van self en swart gevangenes), met "hulle", wit laksmanne van die staat, wat sal kom om "julle", swart gevangenes, te stroop. In "ykoel" ('YK) het die "maer man" gedegeneer tot 'n "maer droom met die groen hemp" wat "skadig" is en 'n laaste "geedig" teel. Disintegrasie van taal, depersonalisasie, depressie en selfmoordgedagtes neem oor in *Buffalo Bill*. Tog skryf die digter nog "kaal droom ek my taal". Dis in *Lewendood*, waarvan die inhoud chronologies kom uit die periode September 1975 tot Mei 1976 dat die digter homself beskryf as "niks", as 'n "grap in *Groot verseboek*" (Breytenbach 1985: 86).

Die skryndste gedig oor die taal, miskien vandag meer as ooit, is egter "Taalstryd" (Breytenbach 1985: 144) uit 1976:

(Taalstryd)

Clean as the conscience of a gun
– Miroslav Holub

Ons is oud.

Ons taal is 'n grys reservis van meer dan honderd jaar
met vingers styf om die snellers –
en wie sal soos óns kan sing
as ons nie meer daar is nie?

Soos in ons lewe sal ons die aarde verwerp
en die wonderwerke van die vlees wat groei
soos woorde spoel en klop –
Julle sal die liggame vir ons gedagtes wees
en lewe om ons sterwe te herdenk,
en die wysies uit ons beenfluite te tower...

Van die struktuur van ons gewete
en uit die skure van ons liefdadigheid
het ons vir julle swart konstruksies laat bou, bliksems –
skole, klinieke, poskantore, polisiestasies –
en nou waai die pluime swart rook
met die klop en die spoel van 'n hart.

Maar julle het nie mooi verstaan nie.
Die Taal moet julle nog bemeester.
Ons sal julle die ABC van vooraf voorsê,
ons sal julle tou-wys-maak
met die riglyne van ons Christelike Nasionale Opvoeding...

Julle sal leer om gehoorsaam te wees,
gehoorsaam en onderdanig.
En julle sal die Taal leer gebruik,
onderdanig sal julle dit gebruik
want in ons lê die monde
met die gif in die klop en die spoel van die hart.

Julle is die sout van die aarde –
waarmee sal ons ons sterwe smaak kan gee
as julle nie daar is nie?
Julle sal die aarde bitter en brak en glinsterend maak
van die klank van ons lippe...

Want ons is Christus se laksmanne.
Ons is op die mure om die lokasies
met die geweer in die een hand
en die masjiengeweer in die ander;
ons, sendelinge van die Beskawing.

Ons bring vir julle die grammatika van geweld
en die sinsbou van verwoesting –
uit die tradisie van ons vuurwapens
sal julle die werkwoorde van vergelding hoor
stotter.

Kyk, ons gee julle nuwe monde pasella –
rooi ore om mee te hoor rooi oë om alles mee te sien al
polsende, rooi monde
om die geheime van ons vrees te mag spuit:
daar waar elke loodpuntwoord vlieg
sal 'n spraakorgaan oopgebreek word...

En jul sal die Taal asseblief leer gebruik,
gehoorsaam sal julle dit gebruik, breek...
want ons lê reeds met die doodsroggel
se klop en se spoel
aan die lippe...

Óns, ons is oud...

In 'n ontleding van "ballade van ontroue bemindes" uit ('YK') (1983) identifiseer Louise Viljoen (1990: 46) die digterlike moment waar Breytenbach aan homself "die vraag (...) oor sy poëtiese toekoms" vra. Sy skryf: "Ingrid Jonker se ontydige selfmoord, Peter Blum se besluit om Suid-Afrika te verlaat, Breyten Breytenbach se gevangesetting. In die geval van Jonker en Blum het dit gelei tot 'n ontrouheid aan die poësie: wat Breytenbach betref, is dit nog 'n ope vraag of hy die (Afrikaanse) poësie gaan verlaat".

Duidelik hier ter sprake, is die seggenskap al dan nie van die digter oor sy eie kreatiewe produkte. En die ongewoonheid van die situasie is weerhouding van bestaande (nuwe) werk tydens sy lewe, soos ook by Blum. In die geval van Opperman onthou ek duidelik sy standpunt tydens sy lewe dat onafgeronde werk van hom nie postuum gepubliseer moes word nie. Tog het *Sonklong* uiteindelik verskyn.

Na-tronkfase: 1990-1998

Die ouer digter se oeuvre word getipeer deur 'n toenemende sin van vervreemding (met die intenser wordende bewussyn van onontkombare, onwrikbare dood), in verse van elegiese, liriese skoonheid. Sy persona is dié van die hibriede baster, die *misfit*, 'n wêreldbürger wat oral inpas, maar nêrens tuis nie. Hierdie kenmerk suggereer uiteindelik dit wat die menslike natuur definieer – alle behoort is slegs 'n illusie maar 'n illusie voor die groot en finale vervreemding van die dood.

Breytenbach se *Soos die so* (1990) word tipografies aangebied as 'n "dagboek-in-verse," met dag-, maand- en jaar-aanduidings as die titels van gedigte. Die chronologiese, gepoëtiseerde "jaar" bestaan uit 'n eerste helfte (Januarie tot Augustus 1974) geskryf voordat hy tronk toe is (1975-1982), met die tweede helfte (September tot Desember

ber) eers na veertien jaar voltooi, in 1988. Waar hy sy manuskrip in 1974 as 'n "nag-emmer" (reseptikel vir kreatiewe afval) beskryf het, is skryf nou veel dwingender: "'n oorlewingsmeganisme" teen die dreigende dood in (Brytenbach 1990: 135). Hy sien in 1988 die funksies van poësie in twee kategorieë (parallel met Horatius se *dulce et utile*): eerstens die nuttelose estetiese ("opsmukmiddel"), en tweedens die nuttige: "as geskiedenis", "as vormskepping wat die tyd bewaar", "as mondstuk van die volk" en "as geestesoefening, higiëne om die verstaanslak soepel te hou" (Breytenbach 1990: 134). Reeds in die vers "4 April 1974" in *Soos die so is daar* 'n merkbare teësin in die poësie as die digter skryf "Here, ek het genoeg gehad / van gedigte..." en kla oor die "stank van poësie". Hierdie klage wat soos 'n refrein deur die latere deel van die oeuve loop, suggereer 'n digter wat in die ban van sy eie vakmanskap is, en daardeur gevange gehou word teen sy eie wil. In die gedig getitel, "27 Desember 1988", word die moedertaal eksplisiet hierby betrek: "Praat asseblief geen Afrikaans met my. / Los my af! / Laat staan my hier ..." In *Nege landskappe* word selfs kras na Afrikaans as "moertong" ("tong van die moeder", d.i. moedertaal, maar ook "taal wat sy moer gesien het") verwys: "ek ken nog baie meer wysies op moertong / as in ander tale, al begin die snedes plek-plek / reeds yl". Hy vra ook eksplisiet en blatant: "maak dit saak as niemand gehoor gee / en die taal verrot?" (4)

En so is ons terug by *Papierblom* en die uittrek van die "Josefskleed van die taal" (Brytenbach 1998: 129). Die sirkel is voltooi. Poëties is in dié oeuve lankal die afsterwe van Afrikaans en die lesers aangekondig, hoewel dit eers later in die openbare ruimte sigbaar geword het. Afrikaans se grootste lewende digter ly aan sy moedertaal, soos "asyn aan die lippe" ...¹

Aantekening

1. Dieselfde aand van "Erfenisdag" 24 September 2004 dat ek hierdie referaat in Potchefstroom gelewer het, vertel Luc Renders my, was Breytenbach aan't voorlese uit sy Afrikaanse poësie by 'n woordfees in Brugge, België. "The show goes on...", maar elders, nie hier te lande nie.

Bronnelys

- Breytenbach, Breyten. 1964. *Die ysterkoei moet sweet*. Johannesburg: Afrikaanse Pers Boekhandel.
- _____. 1967. *Die huis van die dowe*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- _____. 1969. *Kouevuur*. Kaapstad: Buren.
- _____. 1970a. *Oorblyfsels uit die pelgrim se verse na 'n tydelike*. Kaapstad: Buren.
- _____. 1970b. *Lotus*. Kaapstad: Buren.
- _____. 1972. *Skryf: om 'n sinkende skip blou te verf. Verse en tekeninge*. Kaapstad: Buren.
- _____. 1973. *Met ander woorde. Vrugte van die droom van stilte*. Kaapstad: Buren.
- _____. 1976. *Voetskrif*. Johannesburg: Perskor.
- _____. 1977. *Blomskryf*. Emmarentia: Taurus.
- _____. 1983a. *Eklips*. Emmarentia: Taurus.
- _____. 1983b. ('YK'). Emmarentia: Taurus.
- _____. 1984. *Buffalo Bill*. Emmarentia: Taurus.
- _____. 1985. *Levendood*. Emmarentia: Taurus.

- _____. 1990. *Soos die So*. Bramley: Taurus.
- _____. 1993. *Nege landskappe van ons tye bemaak aan 'n beminde*. Groenkloof: Hond.
- _____. 1997. *Oorblyfsels: 'n roudig*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- _____. 1998. *Papierblom*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- _____. 2001. *Ysterkoei-blues. Versamelde gedigte (1964-1975)*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- _____. 2004. *Ongepubliseerde studiehandleiding*. New York: New York University.
- _____. 2005. *Die ongedanste dans. Gevoangenisgedigte 1975-1983*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Galloway, Francis. 1990. *Breyten Breytenbach as openbare figuur*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- _____. 2004. "Ek is nie meer een van ons nie": Breyten en die volk. *Tydskrif vir letterkunde* 41 (1): 5-38.
- Louw, Van Wyk N.P. 1962. *Tristia*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Janse van Vuuren, Hermina Elizabeth. 1992. *A Study of Breyten Breytenbach's Five Volumes of Prison Poetry in Translation*. Unpublished MA thesis. Durban: University of Natal.
- Jonker, Ingrid. 1994 (3e hersiene uitgawe). *Versamelde werke*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Metelerkamp, Petrovna (samest). 2003. *Ingrid Jonker. Beeld van 'n digterslewe*. Vermont: Hemel en See.
- Opperman, D.J. 2000. *Sonklong oor Afrika. Faksimilee, transkripsie en konstruksie van 'n bundel. Verse-in-wording*. 'n Geselekteerde leesuitgawe ingelei en geredigeer deur J.C.Kannemeyer. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Vuuren, Helize. 1993. Rilke en Breytenbach: Twee digters in Parys. *Tydskrif vir letterkunde* 31 (2): 45-51.
- Van Wyk, Johan. 1986. Die dood, die minnaar en die oedipale struktuur in die Ingrid Jonker teks. Ongepubliseerde D.Litt. proefskrif. Grahamstad: Rhodes Universiteit.
- Viljoen, Louise. 1990. Die parodie as bestekopname – 'n lesing van Breytenbach se "ballade van ontroue bemindes" uit ('YK') (1983). *Stilet* 2 (1): 33-49.
- _____. 2001. "A white fly on the sombre windowpane": The Construction of Africa and Identity in Breyten Breytenbach's Poetry. *Literator* 22 (2): 1-19.

The poetry of Elisabeth Eybers

The celebration of Elisabeth Eybers' 90th birthday on 26th February 2005 was a fitting occasion to take stock of this remarkable poet. She celebrated this occasion by publishing her twenty-first volume of poetry *Valreep / Stirrup-cup*, a poetic farewell to a life lived to the full. Her *Versamelde gedigte* (Collected Verse) spans a period of sixty-three years, from the publication of *Belydenis in die skemering* (Confessions in the twilight) in 1936 to her latest volume of poetry. My intention is to pay homage and to reappraise her work. In reappraising her work I follow in the main the method of close reading, a methodology, which despite its shortcomings, is "the best technique for revealing beauty and meaning in literature" as Camille Paglia rightly maintains in *Break, Blow, Burn* (2005). Furthermore, my approach follows Eybers' concept that poetry is closely linked to music and that a good poem should comply to the rules of rhythm and purity of sound. I shall follow as point of departure her seven poems set to music by the South African composer Hendrik Hofmeyr in his song cycle *Die stil avontuur* (The quiet adventure). In discussing Eybers' middle period, i.e. her collections published between 1950 and 1958, I argue that her poetry is as eloquent in its expression of joy as it is of sorrow. Following her emigration to The Netherlands in 1961, her most productive period followed. Her stature as a poet was confirmed with the award of the P.C. Hooft Prize in 1991, the highest honour to befall a Dutch poet. With the initial alienation from her native country and her eventual homecoming in another country, her poetic range expanded enormously. All along her connection to South Africa was not broken. She continues writing in Afrikaans, and her poetry bears testimony to the ongoing creative processes in search of self-realization. **Key words:** Elisabeth Eybers, Afrikaans poetry, music in poetry, the poet as immigrant.

Inleiding en probleemstelling

Op 26 Februarie 2005 het Elisabeth Eybers haar negentigste verjaarsdag gevier, onder andere met die verskyning van haar een-en-twintigste bundel *Valreep / Stirrup-cup*. Dié toevoeging tot haar oeuvre is die vierde van haar tweetalige bundels waarin die Afrikaanse gedigte saam met hul Engelse ekwivalente opgeneem is: *Tydverdryf / Pas-time* (1996), *Verbruikersverse / Consumer's verse* (1997) en *Winter-surplus* (1999).

Die titel van die resente tweetalige bundel is soos dié van sy drie direkte voorgangers afkomstig uit die sfeer van die alledaagse lewe met assosiasies aan ons hedendaagse verbruikersmaatskappy. Die letterlike betekenis van "valreep", deur HAT tereg as "verouderd" aangedui, is "touleer om langs 'n skip af of op te klim". In Nederlands is dié woord veral in sy figuurlike betekenisse nog bekend en gebruiklik. Dit verwys na 'n ophande synde vertrek en het ook die betekenis van 'n "afskeidsdrankie".

Waar Eybers 'n "loopdop" op die "valreep van die lewe" drink, kyk sy terug. Dis vir my, nadat ek myself 'n leeftyd lank in haar werk verdiep het, genoegsame rede om haar merkwaardige oeuure, van aanvang tot hede, in oënskou te neem en haar met 'n oorsigartikel te huldig. Dié oeuure oorspan op hierdie tydstep sewentig jaar en een-en-twintig bundels waarin die volle siklus van 'n vrou se lewe beskryf word. Deur die woord van die digter neem ons in Eybers se poësie die groei waar van 'n jongmeisie tot jongvrou en moeder, tot middeljarige en bejaarde met al die daarmee gepaard gaande belewenisse: ekstase, verlies, verdriet, besinning, berusting. Daarmee het 'n ontwikkeling hom voltrek vanaf 'n hartstogtelike vasgryp en oorgawe aan die lewe tot en met die geleidelike loslaat daarvan. Aan dít alles – en veel meer – het Eybers uitdrukking gegee sonder om ooit die hoë eise wat sy aan die skryf van poësie gestel het, te verlaag. Sy het die voorneme getrou gebly wat sy uitspreek in die slotreëls van die gedig "Kritiek" uit *Einder*:

Wáár ek ook ophou of wanneer,
hoop ek om nog oningehok te bly,
nie weggebêre vir en voor my tyd
– miskien wie weet, iets minder liggeraak,
steeds met 'n tastende kieskeurigheid
ook wat betref die yk van poësie.

In hierdie oorsigartikel wil ek konsentreer op haar poësie as 'n openbaring van haar "kieskeurigheid wat betref die yk van poësie". Dis 'n kieskeurigheid wat myns insiens in eerste instansie betrekking het op die taal van die digter. Die taal is immers sy/haar instrument. Die potensiaal van dié instrument lê in die meervoudigheid van die klanke en betekenis van woorde en die goeie – en eventuele groot – digter weet hoe om dit aan te wend en uit te buit om die besmoontlike resultaat te bereik: die gedig wat die poësie waardig is. My bedoeling met hierdie artikel is om Eybers se poësie te herevalueer en te herwaardeer eerder as om nuwe perspektiewe daarop te open. En omdat waardering vir my ten diepste gemoeid is met die taal van die gedig, volg ek in beginsel die metode van "close reading" – die stiplees van die teks – wat in die Afrikaanse poësiekritiek – soos vooraf binne die Franse en Anglo-Amerikaanse kritiek – in onguns en onbruik geraak het. Onder druk van die poststrukuralisme kon ek as dosent en kritikus dié benadering nog nooit, by die erkenning van die beperkinge daarvan, prysgee nie. Vir ondersteuning kan ek my nou beroep op die uitsprake van die gesaghebbende kultuurhistorikus en prominente poësie-interpretator Camille Paglia. In die inleiding tot haar mees resente publikasie *Break, Blow, Burn* waarin sy van die groot gedigte in die Anglo-Amerikaanse tradisie herlees, sê sy: "I believe that close reading, or what used to be called 'explication of text', not only is the best technique for revealing beauty and meaning in literature but is a superb instrument for the analysis of all art and culture (Paglia 2005: vii; my kursivering).

Tereg noem Paglia ook die tekortkominge van die tekskritiek: Waar geëis is dat slegs op die teks gekonsentreer moes word, is dit “ontvoog” – die skrywer/digter is belet om ’n woord mee te spreek – en uit die poëtiese en historiese konteks vervreem. Sy erken die waarde van die toepassing van poststrukuralistiese benaderingswyses op die omvattender genres, naamlik die roman en kortverhaal, maar met dié kwalifikasie: “It is helpless with lyric poems, where the individual word has enormous power and mystery and where the senses are played on by rhythm, mood and dream-like metaphors” (Paglia 2005: viii).

Dit is waaroor dit vir my in hierdie artikel gaan: die woordgebruik, sintuiglikheid, ritmes, stemminge en metafore in die liriek van Elisabeth Eybers. In my bespreking gaan ek uit van die verwantskap van haar poësie met die musiek. Sy het self die essensiële belang van dié verwantskap beklemtoon in haar besinning oor die ontstaan van ’n gedig en daarby aan die oor van die digter ’n primêre rol toegeken. Die komponis Hendrik Hofmeyr¹ se liederesiklus *Die stil avontuur* op tekste van Eybers is my vertrekpunt by die bespreking van haar dertigerpoësie.

Die betekenis van musiek vir Elisabeth Eybers

Die musiek is nie vir alle digters belangrik nie, vir baie wel, onder andere vir die grotes in die Engelstalige wêreld soos T.S. Eliot; vir die twee Nederlandse “major poets”, Martinus Nijhoff en Gerrit Achterberg, en by ons, benewens ander ongetwyfeld ook vir Elisabeth Eybers. In ’n radiopraatjie oor haar vierde bundel *Die ander dors* (1946) het sy gesê:

My persoonlike voorkeur gaan uit na verse van alle tydperke (...) wat gebaseer is op algemeen-menslike ervaring en wat tegnies voldoen aan die wette van ritme en klankskoonheid. Ek glo dat poësie nou verwant is aan musiek, en dat as mens nie met ’n gevoelige oor gebore is nie, jy nie ’n mooi vers kan skryf of selfs die volle subtiele genot daarvan kan smaak nie” (Eybers 1978: 104).

Eybers probeer die aard van die musiek en die betekenis wat dit vir die mens het, omskryf in twee verse in haar bundel *Die helder hufjaar* (1956), waarmee sy die tweede periode van haar digterskap inlui; ’n periode waarin sy die persoonlike belewenis sterker objektiveer. In die aanvangsreël van die gedig “Musiek” “definieer” sy, by wyse van spreke, dié kunsvorm as ’n andersoortige taal as die spreektaal van mense. Juis in die andersheid van die musiek as ’n “vorm van spraak” lê die vermoë daarvan om die mens te bevry uit die beperkinge van sy aardse bestaan:

Musiek, subtiele, liggaamlose taal,
ontsmet ons van die aardse onheil, haal
ons heelhuids op uit die geslote kring
van tyd en ruimte. Engele het gesing
lank voor die vroegste woordewisseling,
(...)

Die karakterisering van die musiek met die treffende metafoor “liggaamlose taal” word verder gevoer daarin dat dit die mens ook as ’t ware losmaak van sy “liggaam”, hom “uit die ruimte lig”. Die ritmiese gang van die eerste vier reëls, veral deur die enjambement waardeur reëls 2 en 3 oorloop in reël 4, stu die gedagte van liggaamloosheid voort en sluit dit af met ’n punt na “ruimte”, die voltooiing van ’n volsin. Die betoog oor die “liggaamlose taal” word onmiddellik voortgesit in die res van dieselfde reël deur ’n nuwe aspek daarvan te belig: die taal van die musiek het die taal van die mens voorafgegaan in die onbesmette sang van engele. Hiermee bevind die leser hom in die dimensie van die bo-aardse; die vóóraardse.

Die taal van mense bestaan uit woorde; mense kommunikeer met mekaar deur “woorde” te “wissel”. Maar anders as engelesang is hierdie kommunikasie nie noodwendig gerig op die oordrag van die skone en verheffende aan mekaar met die bedoeling van wedersydse verryking nie; dit kan degenerer tot ’n “woordewisseling:” (“I gesprek waarin daar getwis word” volgens die HAT). Hiermee is die motief van “onsuiwerheid en suiwering” aan die orde gestel waarna die aanvangswoord van reël 2 “onbesmet” vooruitgewys het (“van smetstowwe reinig; disinfekteer”: HAT).

Die religieuse sfeer wat deur verwysing na engelesang opgeroep is, word uitgebrei deur reëls 6 en 7 wat ’n direkte verwysing is na die Bybelverhaal van Dawid wat as skaapwagter (I Samuel 16: 11) van die skaapkuddes gehaal is om met sy sitiespel koning Saul te kalmere as die bose gees van hom besit geneem het (I Samuel 16: 23): “die skraal veewagtertjie moes telkens weer / met sitiespel die bose gees besweer”. Van hieraf is dit vir ’n digter soos Eybers, wat ondanks haar agnostisisme, deur haar pastoriejeug Bybels gevorm is, voor die hand liggend om haar gedagtegang te voltooi deur te verwys na die laaste basuin wat op die oordeelsdag die einde van die wêreld en die vernuwning van die mens deur die opstanding (I Korinthiërs 15: 51,52) sal aankondig (vgl. ook Openbaring 8, 9, 10).

Daarmee is die tweede strofe afgesluit en is ’n siklus voltooi vanaf die voorwêreldse tot en met die einde van die wêreld: vanaf singende engele tot die laaste basuin. Oor hierdie aarde, waarop die tragedie van menswees hom afgespeel het, span – vanaf sy skepping tot en met sy beëindiging – die musiek as ’t ware ’n boog van troos en geluk. Dit is die gedagte-inhoud van strofe 1, maar daarmee is die laaste woord nog nie gesê nie. Die stem wat ons vanaf die aanvangsreël hoor, is dié van ’n digter. Sy is hiperwoordbewus en weet noodwendig dat die woord in die gedig sy hoogste uitdruk-

king vind, maar terselfdertyd is daar by haar die besef dat in vergelyking met die musiek die poësie die mindere kunsvorm is. Dit konstateer sy in die klinkende slotkoeplet; die laaste akkoord wat die sublieme deurgekomponeerde gedig perfek voltooi:

(...)

en bo die dampe van die laaste puin
sal slegs 'n enkele jubelende basuin
die magte van die duisternis ontwig
die chaos suiwer soos deur vuur en vloed.

Dan skrompel die deursigtigste gedig
tot perkament bevuil met mensebloed.

Ook "Kind voor die klavier" is 'n sublieme gedig waarin die musiek – dié keer spesifiek dié van Mozart vir die klavesimbel – die rol vervul van suiwering en die verskaffing van sekerheid aan die jong adolessent met haar onstuimigheid, angs en verwarring, kenmerkend van die lewensfase waarin sy haar bevind. Die "troebel kolkling" in haar tiernergemoed kan "oopvlak" en "verpuur" as sy Mozart se "stellinge" – deur hom "bevestig" op die "klavesimbaal" (wysiging tot die gangbare foutiewe uitspraak ter wille van die rym) – op die klavier "herhaal".

Die musiek, glo ek kategorieë, het van alle kunsvorme die sterkste vermoë tot transendensie. Dit is ten diepste die tema van albei Eybers se "musiekgedigte" wat onder die loep gekom het. In dié verband wil ek Paglia (2005: xiv) weer eens siteer: "Poetry's persistent theme of the sublime – the awesome vastness of the universe – is a religious perspective, even in atheists like Shelley." Dit geld ook vir die agnostiese Eybers. "Musiek" en "Kind voor die klavier" het 'n religieuse perspektief waar die musiek verband hou met die betree van 'n ander dimensie. Die speel van Mozart se musiek op die klavier is vir die tienerkind 'n transendente ervaring: "Sy tas tot oor die rand van die gebied / waar drome klank word, klaar en eksplisiet". Gevoer verby die grense van haarself, kom daar verstillig en verheldering in haar gemoed; bevind sy haar in 'n wêreld anderkant die alledaagse.

Die verwantskap tussen musiek en poësie

Dit lê miskien op die weg van iemand wat sowel literêr as musikologies geskool is om die musikaliteit van 'n vers streng wetenskaplik te beskryf. Ek ag dit egter hoogonwaarskynlik: die *woord-kuns* is nou eenmaal nie die *toon-kuns* nie. T.S. Eliot (1969: 29) het daarom myns insiens gelyk as hy in sy essay "The music of poetry" sê:

It may appear strange that when I profess to be talking about the "music" of poetry, I put such emphasis upon conversation. But I would remind you, first, that the music of poetry is not something which exists apart from the meaning. Other-

wise, we could have poetry of great musical beauty which made no sense, and I have never come across such poetry.

Eliot se verstaan van die poësie lei tot belangwekkende gevolgtrekkings in verband met die musikale aard daarvan. Dit lê buite die bestek en bedoeling van hierdie artikel om die “musiek van Eybers se poësie” te bespreek, daarom volstaan ek met enkele insigte van Eliot wat verhelderend is vir my oorsigtelike bespreking van haar werk.

Waar Eliot die betekenis van die gedig in verband bring met gesprek (“conversation”) volg dit dat volgens hom die digter veral die ritmes van die spreektaal in die gedig moet opvang. Die digter of spreker voer immers ’n gesprek met die leser. Die musiek van die poësie moet latent wees in die taal van die gemeenskap op ’n sekere tydstep. Parafraze, sê Eliot tereg, kan nie die volle betekenis van ’n gedig oordra nie, want die digter gee grenservingen weer: anderkant dié grense faal woorde, maar is daar nog betekenis. Hy besluit: “So, while poetry attempts to convey something beyond what can be conveyed in prose rhythms, it remains all the same, one person talking to another; and this is just as true if you sing it, for singing is another way of talking” (Eliot 1969: 31). Daar is verse wat bedoel is om gesing te word en verse wat bedoel is om “gepraat / gesê te word” (“poetry meant to be sung”, “poetry meant to be spoken”), besluit Eliot (1969: 32).

Eliot (1969: 38) se slotsom lui: “I think that a poet may gain much from the study of music: how much technical knowledge of musical form is desirable I do not know, for I have not that technical knowledge myself. But I believe that the properties in which music concerns the poet most nearly, are the sense of rhythm and the sense of structure”. ’n Digter se musikaliteit is inderdaad in eerste instansie sy sin vir ritme en struktuur. Hoe seer Eybers oor hierdie sin beskik, het reeds geblyk uit die bespreking van “Musiek” en “Kind voor die klavier”; twee streng gekonstrueerde verse met elk ’n opvallende ritme.

Die vroeë poësie van Elisabeth Eybers: Die “stil avontuur” van vrouwees

Die aanspraak van die vroeëre poësie van Elisabeth Eybers op toenmalige Afrikaans-talige lesers en kritici was veral toe te skryf aan haar gestaltegewing aan die wêreld van die vrou. Haar intiem-persoonlike belewenis van liefde, swangerskap en geboorte het sy weergegee sonder verswyging van die erotiese en biologiese aspekte daaraan verbonde. Deurdadig sy op dié wyse vir die eerste keer in Afrikaans aan die vrou stem verleen het, het sy ’n belangrike bydrae gelewer tot die vernuwing van Dertig. Dis ’n rigting wat intussen verder gevoer is in die Afrikaanse poësie met groter seksuele uitgesprokenheid as wat indertyd in Eybers se liefdes- en swangerskaps-verse verras – en selfs geskok – het, onder andere deur Antjie Krog in *Mannin* (1975).

Die iets denigrerends wat mens hoer in die titel van D.J. Opperman se hoofstuk "Elisabeth Eybers: Die vroulike aanvulling" in sy gepubliseerde doktrale proefskrif *Digtters van Dertig* (1953) moet nie buite perspektief vergroot word nie. Opperman skryf voor die hoogty van Vrouestudies en die feministiese literatuurkritiek. In sy waardering van die Dertigers wil hy juis die aard van die vernuwing wat hulle bring, presies peil en duidelik omskryf. Sy vertrekpunt in sy bespreking van Eybers se dertigerpoësie stel hierdie oogmerk dan ook pertinent aan die orde: "Die Afrikaanse letterkunde was baie lank hoofsaaklik 'n letterkunde van die man se siening van die lewe (...) Eers met die Dertigers – daardie geslag by wie ons reeds so 'n *groot verskeidenheid* en *hoë gehalte* van werk aantref – kry ons die vroulike aanvulling in ons letterkunde: in die poësie met Elisabeth Eybers en in die prosa met Hettie Smit" (Opperman 1962: 351; my kursivering).

Naas "groot verskeidenheid" plaas Opperman onvoorwaardelik die klem op "hoë gehalte". Vir hom het dit altyd gegaan oor vernuwing met gehalte. In sy slotsom oor Eybers se werk sê hy: "[H]aar beste gedigte het 'n suiwerheid, eenvoud en menslikheid wat jou hoogste waardering afdwing". En met verwysing na seker haar bekendste vers tot op hede "Maria" – wat sy op die jeugdige leeftyd van agtien geskryf en wat nog altyd 'n hoogtepunt in haar oeuvre verteenwoordig – vervolg hy: "Wanneer baie van die dinamiese belydenisverse van Dertig, die metafisiese verse en die gedigte oor die geding met God vergeet is, sal daar nog in Afrikaans gelees word van 'Maria', van Elisabeth Eybers se gedigte oor die vrou, oor die moederskap en die herinnering aan haar jeug" (Opperman 1962: 382).

Om hul "suiwerheid, eenvoud en menslikheid" en veral ook om die algemeen-menslike uitbeelding daarin van die liefdesverhouding tussen man en vrou – 'n blywende motief met onverminderde trefkrag in alle literature – word Eybers se vroeëre verse nie net gelees nie, maar ook getoonset. In 2004 het die *grand dame* van die Afrikaanse poësie haar negentigste jaar ingegaan en is die Wordfees op Stellenbosch in Maart 2004 aan haar gewy. Met die oog daarop het ek Hendrik Hofmeyr genader om 'n siklus uit haar werk te toonset na die voorbeeld van die Duitse liederkomponis Robert Schumann se *Frauenliebe und -leben*.

Hofmeyr was vir my die vanselfsprekende komponis om te nader omrede van sy uitgesproke liefde vir Eybers se werk, veral vir haar dertigerpoësie waaruit hy drie verse getoonset het: "Herfs" (*Die stil avontuur*) en "Herinnering" en "Grys middag" (*Die vrou en ander verse*). In my versoek het hy onmiddellik die gulde geleentheid gesien om sy Eybers-repertorium uit te brei. Wat hom benewens sy aanvoeling vir Eybers volledig toegerus het vir die toonsetting van 'n Afrikaanse *Frauenliebe und -leben* is sy passie vir Schumann as liederkomponis.²

Na analogie van die Schumann-siklus het Hofmeyr – met geringe inspraak van my – 'n weloorwoë keuse van gedigte uit Eybers se oeuvre gemaak om die verloop van 'n vrou se lewe te beskryf, vanaf die ontmoeting met die geliefde tot en met sy

dood. In sy keuse is Hofmeyr gehelp deur 'n onmiskenbare sikliese tendens in Eybers se werk. So byvoorbeeld voltrek die ontwikkeling in 'n vrouelewe hom vanaf verlange tot vervulling in die laaste vyf verse van *Die stil avontuur*.

Al is daar geen direkte aanduiding dat Eybers dié verse as 'n siklus gekonsipieer het nie, kan dit wel so gelees word soos wat die titels reeds te kenne gee: "Voorbereiding", "Verwagting", "Vervulling", "Die moeder", "Die eerste nag". Vanaf die liefdesdaad, deur die periode van verwagting, word beweeg na die geboorte van 'n kind en na die vreugdevolle belewenis van moederskap, ook by die besef van die verantwoordelikhede wat dit meebring. "Die eerste nag" neem die vorm aan van die moeder se gebed vir die slapende kind as sy die eerste nag by haar waak.

Dié vyf verse is 'n klein siklus van die moederskap, maar soos Schumann wil Hofmeyr "die stil avontuur" van vrouwees – hy kies dié titel van Eybers se tweede bundel vir sy siklus – oor 'n veel langer tydspan laat strek. Daar is 'n losser verband tussen die verse wat hy kies, maar hulle konstitueer 'n onteenseglike siklus. In my bespreking wil ek dié verband uitlig, onder andere deur vergelyking met die gedigte van Adelbert von Chamisso; die digsiklus wat as teks gedien het vir Schumann se *Frauenliebe und -leben*.

In die eerste gedig van Chamisso ervaar die jongmeisie, by die besef dat sy verlief is, 'n angstige huiwering, die gevoel dat sy verblind is deur die man en die drang om te huil: dit alles op 'n intens-besinnende wyse. Eers in die tweede gedig neem ekstase en opwinding oor as sy die man – nou uitgesproke die geliefde – besing as die "heerlikste van almal" ("Er, der Herrlichste von allen").

Vier van die sewe gedigte wat Hofmeyr vir sy siklus kies, kom uit *Die stil avontuur*, Eybers se tweede bundel van 1939; 'n verdere motivering vir sy keuse van dié titel vir sy siklus. Drie daarvan is sonnette wat in chronologiese volgorde in die bundel verskyn en met hulle neem Hofmeyr se siklus 'n aanvang. Die eerste sonnet "Die ontmoeting" adem dieselfde sfeer as die eerste gedig van Chamisso: verlieftheid, verwondering, vrees. Die verliefde meisie onthou haar onlangse ontmoeting met die geliefde as 'n *herkenning*. In "stil afwagting" (reël 6) op sy koms het sy haar jonkheid, maagdelikheid en bereidheid "om te ly" (reël 3) vir hom "bewaar" (reël 1). Noudat hy gekom het as die *bedoelde één* – "want bo ons hoofde was dieselfde ster / en in ons harte was dieselfde droom" (reëls 7, 8) – om sy aanspraak op haar te bevestig, is die wete byna beangstigend:

Ek het alreeds die gretigheid geweet
van jou gelaat, en dikwels het ek jou stem
gehoor met ligte aarseling en klem ...

Toe was dit dat opeens die sagte kreet
van welkom klankloos bly: met 'n gebaar
van vae ontsteltenis staan ons voor mekaar.

Die tweede sonnet "Ontwaking" volg direk op "Ontmoeting" in *Die stil avontuur* maar is deur Eybers weggelaat in haar *Versamelde gedigte*. Wat ook al haar redes daarvoor is, pas dit as weergawe van seksuele oorgawe perfek binne die kontinue ontwikkeling van 'n liefdesverhouding waarin die droom oorgaan tot die daad. In die oktaaf ontwikkel die seksuele drif, gewek uit die "aarselend' skuheid van die jeug" (reël 1), tot en met die oomblik dat die wil tot oorgawe aan mekaar so sterk is dat dit nie anders kan nie as dat die "droom" prysgegee word ter wille van die momentele "wonder" van die liefdesdaad (reëls 7, 8); maagdelike onskuld ter wille van erotiese ekstase. Die gedig kombineer die vorm van die Italiaanse en Engelse sonnet. Die beletseltokens wat die oktaaf inlei, suggereer die voltrekking van die liefdesdaad waardeur die verhouding na 'n ander vlak verplaas word:

... Dan is daar niks ontasbaar en verward
meer tussen ons, en deur ons groei die drang
om ál wat ons kan indrink, te ontvang,
totdat die Liefde aan ons donker hart
bloeï soos 'n ligte blom wat, goud-deurvlam,
in snel ontplooiing oopkelk aan die stam.

Na die jubelende passie wat Hofmeyr in ooreenstemming met Chamisso en Schumann in sy tonsetting vasvang verwys—in ooreenstemming met 'n Engelse sonnet—die twee rymende slotreëls vooruit na die volkome verwesenliking van die verhouding in die toekoms: die oopgaan van 'n blom; metafoor vir die geboorte van 'n kind.

As teks van die derde lied kies Hofmeyr die sonnet uit *Die stil avontuur* waarin die vrou haar die liggaam van die beminde man voorstel "stil gestrek" in die dood sonder die begeerte waaraan sy haar ekstatische liefdesvervulling in die hede te danke het. Hierby verkry die siklus 'n somber ondertoon wat kenmerkend is van baie van Eybers se vroeë liefdesverse. Ook veroorsaak die lied 'n vertragingsmoment in die ontwikkelingsgang van die siklus omdat die noodwendige vervolmaking deur die geboorte van 'n kind uitgestel word. Die gedig is nog opgeneem in Eybers se "selfverworwe Pre-Raphaelitiese droomsfeer" (Opperman 1962: 374) waardeur die jongvrou ook die dood romantiseer: "In daardie laaste nag van *trae wonder* / wat vreemd sal wees en vreeslik..." (my kursivering).

Hofmeyr gee 'n veel strakker ontwikkeling van 'n vrou se liefdeslewe as Schumann. Hy is daartoe in staat gestel deurdat hy self die verse kon kies uit 'n omvattende poëtiese oeuvre, terwyl Schumann gebonde was aan 'n bestaande digsiklus. Die momente wat die derde, vierde en vyfde gedig van Chamisso in Schumann se tonsetting verteenwoordig, ontbreek in Hofmeyr se siklus: "Ich kann's nicht fassen, nicht glauben" (die meisie se verruking by die ongelooflike besef dat die beminde man haar ook liefhet), "Du Ring an meinem Finger" (die stille vreugde dat sy sý ring kan dra), "Helft mir, ihr Schwestern" (afskeid van haar jongmeisielewe as sy haar bruidsrok

aantrek). Eers in die sesde gedig "Süsser Freund" gee Chamisso die voltrekking van die seksdaad as 'n versweë moment waarvan net die jongvrou se belydenis van haar emosionele reaksies daarop, getuig. Haar ontroering bereik sy kulminasiepunt as sy haar vooruitsig op die geboorte van 'n kind bely.

'n Swangerskapsgedig vanuit die vroulike perspektief van sy siklus, het buite die vermoë en bedoeling van Chamisso geval, omrede van die aard van sy digterskap en die noodwendige beperktheid van 'n man se inlewingsvermoë in die ervaringswêreld van 'n vrou. Ongetwyfeld ook in die literêre konvensies van die periode (1804-1838) waartydens hy gedig het (Fischer-Dieskau 1988: 66). Ná die konsumering van die huwelik in die sesde gedig gee hy in die sewende gedig "An meinem Herzen" ("Aan my hart") die ekstase weer van die jong moeder terwyl sy haar eersteling soog. Na die verdragingsmoment wat sy derde lied in die verloop van sy siklus veroorsaak het, hervat Hofmeyr die chronologiese gang van gebeure in die jong vrou se liefdeslewe in sy vierde lied, 'n toonsetting van Eybers se swangerskapsgedig "Heimwee" uit *Die vrou en ander verse*.

Waar die vrou haar in haar swangerskap met die natuur vereenselwig, kry die gedig 'n ekstra dimensie en skryf Eybers van haar digste verse met 'n swangerskapsmotief, wat pragtig geïllustreer word deur "Heimwee". Daar is iets paradoksaals in 'n toekomsgerigte vers met die titel "Heimwee" en juis daarin lê veel van die trefkrag van hierdie sonnet met sy stuwende ritme:

Eenmaal-miskien was ek toe nog 'n kind –
was alle dae soos hierdie winterdag,
die lug so yl en klaar en koesterend sag,
die son so ver en vlamloos en die wind
swygsaam, met nou en dan 'n wye sug
wat glansend oor die gras 'n ligte streep
van helder, omgeboë halms sleep;
'n onderstroom van lente in die lug,
onkeerbaar soos die lewe in my skoot
en wreed en dringend met die teer geweld
van alle wasdom, ryk aan soete onrus
wat hygend in my hart en longe opstoot
tot ek 'n blinde koers vat deur die veld
waar elke geur louter herinnering is.

Die helder winterdag het 'n volkomenheid in homself wat die spreker in verband bring met 'n vroeëre lewensfase – moontlik haar gelukkige kindertyd – toe alle dinge so vreedig en volkome was. Sy besef egter dat sy nie na so 'n vroeëre gelukstyd kan terugkeer nie, want die lewe gaan meedoënloos voort; daar is "'n onderstroom van lente in die lug, / onkeerbaar soos die lewe in my skoot". Eybers versoen op *treffende*

wyse twee teenstellende gemoedsbewegings in hierdie sonnet: heimwee na die verlede en toekomsverwagting. Onder die skyn van rus verkeer die natuur in 'n toestand van durende metamorfose. Die bewussyn daarvan, waarmee die pynlike besef saamhang dat die siklus van seisoene hom herhaal anders as die lewensiklus van die mens, is verantwoordelik vir die konflikterende stemmings van Eybers se ek-spreker.

Ná die oksimoron-verwante "soete onrus" ('n kenmerkende Eybers-stylfiguur) wat die verwagte moeder in "Heimwee" 'n "blinde koers" laat inslaan "deur die veld", spreek uit die gedig "Nocturne" (*Die vrou en ander verse*) volkome geluk in die nagtelike samesyn van moeder en kind. Dis 'n gedig wat vra om toonsetting weens die melodieusheid daarvan – die sfeer wat dit oproep en die volgehoue metrum van die rymende koeplette – en ekwivalent aan Schumann se sewende lied "An meinem Herzen", neem dit die vyfde plek in Hofmeyr se siklus in. Die titel "Nocturne" het betrekking op die vorm én inhoud van die vers. "Nocturne" beteken "nagmusiek" en word gekarakteriseer as "dromerige, teer en vloeiende musiek, gewoonlik vir een instrument maar ook vir die stem en groter ensembles" (Human 1992: 171). Soos wat 'n "nocturne" volgens die woordeboekdefinisie³ die indruk verklank wat die nag op die gemoed maak, is die Eybers-vers 'n liriese weergawe van die indrukke wat die kind op die moeder maak by die wisselende lig van die maan:

Die swewende maanlig lê yl rondom ons
en glim op jou voorhoof soos perskedons

en blink soos 'n skulp aan die waterkant
in die sorglose holte van jou hand

en gly langs jou trillende wimpers en raak
aan die sagte duik wat jou slape maak

en vou om jou ooglede warm en rond
en skuil in die skaduwee onder jou mond.

"Nocturne" sluit af met drie bespiegelende koeplette waarin die moeder haar, op grond van haar kind se "smetteloosheid", afvra of sy nie "deel van 'n droom se ver-raad moet wees" nie. Niks is volmaak nie, daarom huiwer vrees en twyfel aan die grond van elke betekenisvolle intieme verhouding.

Schumann maak 'n ingrypende sprong van sy sewende lied, met sy jubeling oor liefdesvervulling in moederskap, na sy agste lied "Nun hast du mir den ersten Schmerz getan" (Nou het jy my vir die eerste keer leed aangedoen) waarmee hy sy siklus afsluit; 'n elegiese lied oor die dood van die man. Die musiek bewerkstellig die oorgang tussen twee emosionele uiterstes. Die laaste lied het die aard van 'n "tragiese resitatief" (Sams 1969: 137), maar deur sy naspel herroep die komponis die musiek

van die eerste lied: "By this means Schumann seeks to re-establish the mood of first love in youth as the final truth and message" (Sams 1969: 137).

Van die meditatiewe droomsfeer van "Nocturne" wat Hofmeyr vasvang in sy toonsetting verskuif hy, anders as Schumann, nie die aandag onmiddellik na die einde van die verhouding deur die dood van die man nie, maar betrek hy eers 'n later stadium in die verhouding waar die jeugliefde op 'n volwassener vlak herbevestig word. Dit doen hy deur die toonsetting van die gedig "Die antwoord"; weer eens uit Eybers se *Die stil avontuur*.

Waar die moeder aan die einde van haar bespiegeling in "Nocturne" gevrees het dat haar kind – onwerklik mooi in die lig van die maan – "deel van 'n droom se verraad moet wees", het "Die antwoord" dit oor die moontlikheid van verraad binne die man-vrou-verhouding. Op die vraag van die man of sy hom liefhet, bevestig die vrou haar liefde vir hom soos Petrus dit, ná sy verraad, in die oortreffende trap moes doen teenoor die opgestane Christus aan die see van Tiberias (Joh 21: 17):

Drie maal het hy gevra... Daar was alleen
die één gebroke antwoord oor vir een
wat in die nag oor eie verraad moes ween.

Wanneer ek elke roekelose eed
van eew'ge trou en liefde reeds vergeet
het, sal ek nog soos Petrus sê: Jy wéét...

Die laaste en grootste spelbederwer is die dood. Soos Schumann sluit Hofmeyr sy liedersiklus af met die vrou se verlies van die geliefde. Daarvoor gebruik hy die slotkwatryn van die elegiese siklus in *Onderdak* wat 'n hoogtepunt in Eybers se oeu-
vre verteenwoordig.⁴ "Wag" voltooi daarin 'n later kortstondige maar intense liefdes-
verhouding:

Omarm hom sag.
Jy het hom, aarde, en jy mag hom hou
langer dan elke vrou.
Ek hou die wag.

Juis omdat die nugter-konstaterende spreekwyse met die skrynende ondertoon, 'n kontras vorm met die romantiese toon in die voorafgaande verse, sluit die slotkwatryn naatloos daarby aan binne die Hofmeyr-siklus. Die stem van die dromende jongmeisie en die ekstatische jongvrou waarin die ondertone van toekomstige verdriet reeds hoorbaar was, word die stem van die ouer, wyser vrou in haar stil aanvaarding van verlies.

Opperman (1962: 376) het grootliks gelyk gehad in sy slotsom oor Eybers se dertigerpoësie toe hy beweer het: "'n Mens is selde in Elisabeth Eybers se poësie bewus

van die 'heelal' of 'n ander wysheid as dié van die vrou. Haar poësie speel hom af binne huishoudelike dimensies en betrekkings: die verhouding tussen vrou en man, vrou en vrou, tussen moeder en kind en tussen die vrou en haar ego". Die beperkte wêreld wat sy vergestalt, het egter 'n intimiteit wat tydloos is en wat juis 'n komponis soos Hofmeyr, volgens eie verklaring, aantrek.

Die karakterisering wat Eric Sams (1969: 6) gee van die wêreld van Schumann se liedkuns kan net so van toepassing gemaak word op Eybers se vroeëre poësie:

His own music is at one with sky and springtime (...) True, he is most at home in the little world of leaves, rainfall, and birdsong, just as he is most at home in the little world of love, marriage and children. But his own feeling unites both realms; roadside and hearthside, starlight and firelight, in ways which often give the music great range and power.

Die vergelyking tussen die wêreld van 'n komponis en van 'n digter is geregverdig waar dit so 'n literêre komponis soos Schumann geld. Sy vader was 'n boekhandelaar met literêre ambisies en Robert het tussen boeke grootgeword en lewenslank 'n sekere dualisme behou tussen sy musikale en sy literêre aard (Fischer-Dieskau 1988: 8). Fischer-Dieskau (1988: 11) sê oor Schumann: "Having grown up surrounded with books, Schumann viewed the world through the eyes of a poet and spoke the poet's language (...) His music and poetry were of a piece". Dit is volgens Sams (1969: 2) Schumann se behoefte aan "verbal expressiveness" wat hom aangetrek het na die siklus en waarom sy siklusse sy beroemdste en kenmerkendste toonsettings geword het. Interessant genoeg toonset ook Hendrik Hofmeyr by voorkeur liedsiklusse.

Hofmeyr was in die gelukkige posisie dat hy verse met veel meer dimensie kon toonset vir sy *Die stil avontuur*-siklus as Schumann wat vir sy *Frauenliebe und -leben* aangewese was op Chamisso se digsiklus. Aan die verse van Elisabeth Eybers wat bespreek is as voorbeelde van haar vroeë poësie gee die volgehoue donker ondertone 'n dimensie wat ontbreek aan Chamisso se verse. Schumann het dié dimensie toegevoeg om hulle sodoende binne sy siklus te verhef tot 'n vlak van tydlose waarde en skoonheid.

Waar Eybers se verse, soos Opperman dit stel, hulle afspeel binne "huishoudelike dimensies", blyk dit ook dat 'n bewussyn van die "heelal" nie volkome afwesig is nie: die maanlig wek in "Nocturne" 'n sekere angs by die ek-spreker op en die "teer geweld" van die ontwakende lente in die natuur laat haar 'n "blinde koers vat deur die veld". Eybers se dertigerpoësie het myns insiens 'n omvang en krag wat aanvanklik nie genoegsaam besef is nie. Ook het dit duidelik geword hoe haar woordgebruik musikale waardes gehoorsaam om 'n besondere skoonheid aan haar vroeë verse te verleen.

Die helder middeljare: 'n behoue en verskerpte sintuiglikheid

In haar literêre opstelle waaroor ons beskik danksy J.C. Kannemeyer wat dit byeengebring het onder die titel *Voetpad van verkenning*, het Eybers haar herhaaldelik skerpsinning uitgespreek oor die aard van die poësie en die digterskap. Onder die afdeling "Die betekenis van musiek vir Elisabeth Eybers" in hierdie artikel het haar siening van die verwantskap tussen musiek en poësie reeds ter sprake gekom. Benewens soortgelyke uitsprake binne konteks van praatjies, resensies en kritiese opstelle, het haar omvattendste en indringendste beskouing oor die digkuns neerslag gevind in haar Brusselse lesing van 1963 wat Kannemeyer opneem onder die kriptiese titel "Oor poësie". Daarin sê sy onder meer:

Poësie streef na sintese en versoening, na die troos en die sekerheid van iets wat ten spyte van alle vermurwing en alle verdriet tog mooi en blywend en heel is.

'n Digter moet sover moontlik die sintuiglikheid van sy kinderjare behou, die erns en die uitgelatenheid van sy adolessensie, die onafhanklikheidsdrang van sy jeug en daarby die selfkritiek van sy volwassenheid (Eybers 1978: 109).

Eybers se sintuiglikheid het toegeneem in intensiteit en van haar sterkste verse geïnspireer in haar middelperiode, veral in die onvolprese hoogtepunt *Die helder halfjaar* (1956). 'n Vergelyking tussen hierdie vernuwende verse en verse uit haar vroeëre werk wat eweneens sentreer om visuele waarneming, laat interessante verskille blyk. Dis veelbetekenend dat drie sodanige gedigte uit *Die vrou en ander verse* titels het wat nie verwys na die natuurbelewens wat daarin tot uitdrukking kom nie, maar na die mens se vermoë om te onthou: "Heimwee" – wat uitvoerig onder die afdeling "Die verwantskap tussen musiek en poësie" bespreek is – "Herinnering" en "Droom". In "Herinnering" onthou sy die indruk wat die opkoms van die maan by geleentheid op haar gevoelige adolessente gemoed gemaak het en in "Droom" herroep sy die West-Transvaalse dorp Schweizer-Reneke waar sy grootgeword het. Eybers slaag uitmuntend daarin om 'n delikate ewewig tussen sintuiglike waarneming en bespiegeling in hierdie drie gedigte te handhaaf en Opperman (1962: 372) sonder hulle dan ook uit as "seker van die mees stemmingstere verse wat ons in Afrikaans het". Eybers het nie altyd die balans tussen die sintuiglike en bespiegelende gevind nie. Kritici soos P. du P. Grobler, A.P. Grové en D.J. Opperman het, by alle waardering, hulle steeds meer uitgespreek teen die bewerende aard van haar poësie en die daarmee gepaard gaande neiging tot verstandelikheid; haar gebrek aan metaforiese vermoë en skerp sintuiglikheid.

Dit alles het verander met *Die helder halfjaar*. Meteens is daar 'n ander Eybers aan die woord. In die dun bundeltjie *Tussensang* (1950) wat A.P. Grové (1958: 67) tereg gekarakteriseer het as 'n "byna aarselende poging om in verskillende rigtings vernuwingsmoontlikhede te verken" het die buitemens haar reeds kenbaar gemaak: in die ruiters wat haar perd die vrye teuels gee en "niks" as sy "dolle geweld" vertrou nie

("Rit voor die storm"); die tuinier wat haar oorgee aan die weldadigheid van "warm grond" en die geur van "leem en mis" ("Planttyd") en die wandelaar wat met skemer "huiswaarts keer" in die "damp uit die geurende aarde" ("Wandeling"). Hierdie buitemens is ten volle aanwesig in *Die helder halfjaar*.

In "Op die kruin" teken sy haarself as 'n vroegmiddeljarige vrou met hernieuwe kreatiwiteit en drif vir die lewe. Sy is haar bewus van fisiese slytasie wat haar van sekere attribute van vrouwees ontnem het, maar terselfdertyd bevind sy haar in 'n periode waar die tradisionele vroulike rol sy knelgreep losgelaat het. Nou kan sy weer 'n "kommerlose kind" word wat "kaalvoet spring van klip tot klip / wat bessiesade sorgsaam tel / en pluimstertmeerkatjies laat wip" (reëls 19-22). Dit beteken die herontdekking van haar kinderwêreld – vir Eybers (1966: 23) die gelukkigste periode van haar lewe – en die voortsetting van dit wat eie is aan 'n kind: spel, maar nou die "edel spel" van die poësie ("Behoud" uit *Neerslag*), al sê sy dit in "Op die kruin" nie in soveel woorde nie:

kan jy jou onderbroke spel
opnuut hervat in son en wind.

Soos uit dié twee slotreëls blyk, neem die gedig die vorm aan van 'n gesprek met 'n selfrefleksiewe *jy*; 'n geliefde procédé van Eybers om die persoonlike te objektiveer. Die primêre beeld in die gedig is dié van 'n sondvloed waaraan die sprekende ek soos Noag ontsnap het. Die wyse waarop Eybers dié gegewe metafories uitbou van strofe tot strofe is 'n illustrasie van haar verskerpte taalgevoeligheid.

Sy staan letterlik en figuurlik "op die kruin"; letterlik op 'n "klein Ararat" (reël 7) en kyk uit oor die stad wat 'n "blink woeling" (reël 4) is. Daarheen het die "gety" (reël 3) man en kind "weggesleur" (reël 4). Sy beskryf die stad in terme van onrustige seebeelde wat terselfdertyd 'n waterramp suggereer: "deining en gedreun" (reël 8), "mensgegote rots" (reël 9), "ruk en kreun" (reël 10). Soos wat die oggend die stad "oorstroom" het (reël 2), het die jare "deur haar gestroom, / wat sy die kosbaarste geag / het, uitgekalf en weggeslyt" (reëls 13-15), maar met die onbetwisbare wins van die helder middeljare.

Die vroulike ek-spreker is soos in Eybers se hele oeuvre in hoë mate identifiseerbaar met die "mens agter die gedig". Dit blyk uit die gedig "Ontmoeting" waar die vroegmiddeljarige vrou 'n tintelende gewaarwording van erotiese drif ervaar by 'n toevallige ontmoeting op straat en haarself identifiseer as "vrou van by die veertig" wat inderdaad klop met Eybers se leeftyd by die skryf van *Die helder halfjaar*. Die "paar minute" (reël 3) wat die ontmoeting geduur het en die "vonk van plotselinge begrip" wat uit hul "afskeidsblik" "ontglip" het (reëls 6, 7), het sy koesterend met haar "saamgedra". (Dié gedig tree in gesprek met "Die ontmoeting" in *Die stil avontuur*.) Vergelyk reëls 10-14 van "Ontmoeting":

(...) – ek, vrou

van by die veertig, onvoldaan,
maar oud genoeg om te verstaan

hoe klaar en onkortstondig dít
bewaar bly wat mens nooit besit.

Maar die spreker in 'n vers is veral deur die transformasie van die oorspronklike ervaring deur die eiesinnige digterlike woord nie volkome identifiseerbaar met die digter as mens nie. Die spreker onttrek hom aan die mens, ontwikkel in 'n eie aard, word 'n herkenbare personasie. Dié personasie in *Die helder halfjaar* beleef in haar vroeë middeljare deurstralde momente binne die onverbiddelike voortgang van die tyd en kan binne die ironie nog die liefde hou as sy die menslike tekort konstateer ook ten opsigte van wat sy vroeër geïdealiseer het: liefde en moederskap. Dié ironisering voer Eybers by monde van haar weerbare ek-spreker tot die uiterste in die sublieme gedig "Amasone".

Die titel "Amasone" het betrekking op die mitologiese samelewing van kryglustige vroue wat in die eerste strofe geïndividualiseer word tot Artemis: "Kryglustig, kuis en skoon soos Artemis / knak ek my voor geen swakkeling – tiran" (reëls 1, 2). In haar selfgesprek is sy in Eybers se gedig presies wat Camille Paglia (1990: 78) van haar sê: "Artemis is the Amazonian will in solitary self-communing". Sy besing haar manlike aktiwiteite wat aanvanklik net deur handaksies (deur die "vingers", die "vuis", die "teuelgreep") uitgevoer word, maar waarby die hele liggaam in die slot betrokke is ("soepel ledemate"). Die teerheid wat verband hou met tipiese vroulike take soos "wieg" en "weef" – vir haar 'n "geknutsel" – dra sy oor op haar perd; vergelyk reëls 9-12:

Gespierde hings, my teuelgreep tem jou trots,
boetseer die ritme van jou vaart en streel
jou taaigekromde nek dat ons oor rots
en slote en struik sweef soos oor fluweel.

Binne die ongewone betekenisverband verloor die woorde uit die tipies-romantiese woordeskat – "strel", "sweef", "fluweel" – hul retoriese lading en bewerkstellig die verlangde kontras met die res van die woordgebruik in die gedig. Die besondere melodieuze bekoring wat van die gedig uitgaan deur die volgehoue alliterasie en metrum is in 'n sekere teëspraak met die inhoud daarvan. Dié spanning tussen die vormlike en die inhoudelike ondersteun die paradoks wat aan die grond van die gedig lê: die ek-spreker se nugter afwys van die vroulike en haar innige vereenselwiging met die manlike. Die manlike en vroulike word omgekeer, sonder dat die

spanningsverhouding daartussen wat alle goeie en groot poësie kenmerk, opgehef word.

Sonder om afbreuk te doen aan die veelkantigheid van die ek-spreker wat in *Die helder halfjaar* aan die woord kom, kan met goeie reg gesê word dat sy 'n Artemis is: "Artemis is woman on the run, breaking out of her cloud into Apollonian sunlight" (Paglia 2000: 97). *Die helder halfjaar* gee adekwate uitdrukking aan dit wat "ten spyte van alle vermurwing en alle verdriet tog mooi en blywend en heel is" by monde van 'n vrou met 'n vrye gees en 'n onvernietigbare drif vir die lewe.

'n Selfopgelegde ballingskap en 'n tuiskoms: Die digter as immigrant

Elisabeth Eybers voltooi haar middelperiode met *Neerslag* (1958); 'n bundel wat die peil van sy voorganger handhaaf sonder dat dit verse bevat van heeltemal dieselfde sublieme skoonheid as dié wat van *Die helder halfjaar* so 'n hoogtepunt gemaak het. Maar *Neerslag* verteenwoordig 'n vernuwing in Eybers se poësie deur veral twee motiewe wat vir die eerste keer aan die orde kom: besinning oor die gedig as neerslag van menslike ervaring en rekenskap oor haar verhouding met haar wesensverskillende ouers, die dominee-vader en die agnostiese moeder. Ook is daar 'n verskerpte besef van die verouderingsproses wat hom in 'n vrou se middeljare steeds biologies waarneembarder manifesteer ("Middeljarige"). Al drie dié motiewe ontgin Eybers verder in die res van haar oeuvre.

In 1961 emigreer sy na Nederland en volg haar produktiefste periode wat haar statuut as digter bo alle twyfel bevestig. Sy word 'n "Nederlandse digteres" met 'n groot leserspubliek aan wie die hoogste literêre eerbewys, die P.C. Hooft-prys, in 1991 toegeken word. Die oorgang na haar Nederlandse periode word verteenwoordig deur *Balans* (1962) wat nog gedeeltelik in Suid-Afrika ontstaan het. Daarop volg: *Onderdak* (1968), *Kruis of munt* (1973), *Einder* (1977), *Bestand* (1982), *Dryfsand* (1985), *Rymdwang* (1995), *Noodluik* (1989), *Respyt* (1993), *Nuweling* (1995) en die vier tweetalige bundels wat in die inleiding ter sprake gekom het.

Deur haar emigrasie is die wêreld van Eybers se poësie tematies verruim op 'n wyse wat 'n ander ontwikkeling onvoorstelbaar maak. Die twee konstantes in haar vroeë poësie, heimwee en herinnering, het 'n nuwe grond vir poëtiese uitdrukking gevind: die vreemdelingskap van die immigrant. In haar poësie kon sy nou uitdrukking gee aan die immigrant se belewenisse: ontheemdheid, verskeurdheid tussen twee lande, pynlike aanpassing. "Niks as my hande en voete het ek hier", sê sy in "Immigrant" (*Balans*), "die res het met die oortog soek geraak: / die katswink hart, die prikkelbare klier". Maar hierdie dinge het sy teruggevind en tuisgekom binne nuwe verbintenisse, 'n nuwe liefde en 'n nuwe land.

Die titel *Onderdak* gee dit te kenne en bevat van die sterkste erotiese verse in Afrikaans. Meerdere verse het dit oor die helende krag van die liefde en die erotiek waardeur die ek-spreker haar versoen met die Nederlandse tongval wat haar deur

haar vreemde aksent laat opval as “anders” en so haar vreemdelingskap beklemtoon. Hierdie verse, onder andere “Akkoord”, is by voorkeur deur Afrikaanstalige kritici soos C.H.F. Ohlhoff gelees as digterskapsgedigte met ’n daarmee gepaard gaande miskennis van die erotiese (uit onwil om ’n liefdesverhouding buite die huwelik aan die “vrou agter die verse” toe te skryf?) Die “jy” van dié verse is egter oteenseglik ’n minnaar, soos in “Ter sake”:

Die eerste (ná ontswagting)
wat Lasarus nodig het

om die wonderkuur te keur
is ’n nuwe alfabet...

Half-tuis nog in die grotland
waaruit ek tastend keer

moet ek van jou ’n huistaal
vir hierdie lewe leer.

Jy sal die dinge opnoem,
die pasmuntnaam sê

en wat op die punt van jou tong is
my tussen die lippe lê.

Die tuiskoms het ook gesorg vir ’n nuwe sintuiglikheid deur die ander klimaat, ander seisoene en ’n ander landskap. Die gedig “Tuiskoms in Junie” uit *Tussensang* het Opperman (1962: 381) ’n “vakansievers” genoem met reminissensies aan Eybers se kindertyd wat dit op dié tydstep inderdaad was. Ná ’n vakansie in Nederland roep sy weer die prentjiemooi indrukke van dié land voor die gees – “alles kon / ek opnoem uit my kinderrympiesboek” – deur die sterk kontrasterende landskap waarin sy haar bevind: “Hoe wyd en leeg die vyftig myl vallei / wat na die pers Magaliesberge vloei!” Sonder romantisering noem Eybers Nederland ná haar emigrasie daarheen ’n “mooi blokkiesryk” (“Pleidooi” uit *Einder*), bewus van haar andersheid wat sy oorsprong het in die landskap wat haar gevorm het; vergelyk reëls 7-10 uit “Opgawe” (*Noodluik*):

Ruimte, misterie, wanorde, tragiek
van ’n maatlose ontembare kontinent
was in my gevesel, hoe kon ek krimp
tot voorgeskrewe omgewingsmimiek?

Die bewussyn van die ingeperktheid van Nederland en van haar eie inperking weens die klimaat en haar aanvanklike vreemdelingskap – en langsamerhand ook deur veroudering met die belemmeringe wat dit meebring – wek by haar die verlange na die wyd uitgestrektheid van Suid-Afrika. Dit word 'n *leitmotiv* vir Eybers se Nederlandse periode. In "Sug" (*Respyt*) lok, by aanwesigheid van 'n stadsilhoeët en afwesigheid van 'n skoonluglyn, die Wes-Transvaalse einder haar terug: "eldorado van tintelende lig/ onuitputlike vergesig." Waar die buitemens van Eybers se Suid-Afrikaanse periode die binnemens van haar Nederlandse periode word, verloor sy nie haar sintuiglike ingesteldheid op haar omringende werklikheid nie.

Haar Nederlandse "natuurverse" is in wese vlugtige visuele indrukke, maar altyd van 'n besondere klaarheid en presiesheid. Die vrou agter die raam neem op 'n "seldsame Januariedag" die son se "onbelemmerde roete" waar: "'n boog van suidoos na suidwes – voortdurend in sig" ("Geslaagde dag" uit *Respyt*). As sy oorkant haar venster al die voëls op die wal van die kade bekyk – "spreeus, eksters, meeue, eende, kraaie, al/ die ywerige dagloners van die wal" – besluit sy: "as steeds meer buitendinge my gaan boei/ dan sintels van inwendige gevoel/ tintel dit of ek selfafstotend groei" ("Uitsig op die kade" in *Respyt*). Eybers het haar inderdaad binne die ontwikkelingsgang van haar digterskap steeds meer los geskryf van die self en tot in die ouderdom haar tinteling behou.

Slot: liefde en musiek

Opperman (1962: 372) het ten regte oor die dertiger Eybers gesê dat sy skynbaar "sonder veel moeite of opstand" van haar pastoriejeug "afskied geneem het (...) asof sy geen orgaan vir die 'religieuse soeke' besit nie". In haar latere werk het duidelik geblyk dat haar pastoriejeug haar wel met 'n lewenslange konflik gelaat het: die bewussyn van die dualisme in haarself as resultaat van haar moeder se agnostisisme en haar vader se geloof. In vers na vers het sy tot 'n vergelyk probeer kom oor hoe haar vader die "harde" Calvinistiese leerstellings met sy "teer hart" kon versoen ("Die enkel taak" in *Onderdak*). Die antwoord het sy keer op keer gevind in 'n bevestiging van hul geesverwantskap, ondanks hulle verskille.

As Opperman (1962: 376) beweer dat haar vroeëre werk slegs van die "wysheid van die vrou" getuig en dat 'n mens nie daarin bewus is van die "heelal" nie, gee Eybers hom gelyk deur 'n brief van haar aan H.A. Mulder waarin sy sê: "ek sou nie kon metafisies wees al probeer ek ook hoe hard" (Opperman 1962: 372). Maar as sy in "Oorsig" (*Balans*) konstateer dat sy van haar moeder die "snelle drif/ die onrus en die skroom" het, noem sy as "teëgif" daarvoor die "ontasbre droom" wat sy van hom ontvang het, dus lui haar gevolgtrekking: "ook ék haal uit mistieke bron / my soet versadiging". Haar vader se mistieke bron was God en die goddelike, hare is die poësie en die poëtiese.

Eybers het agnosties gebly, maar na haar dertigerperiode het die bewussyn van die ("heelal") af en toe onmiskienbaar deurgebreek in 'n gedig. Dit gebeur meesal as die musiek die tema van 'n vers is; die duidelikste in die gedig "Musiek" en "Kind voor die klavier" uit *Die helder halfjaar*. Die musiek se buitengewone vermoë tot transendensie waarvan Eybers intens bewus is, raak verskillende pole van die bo-aardse: enersyds die "heksery van Mozart, Schubert, Greig" (towery = "duiwelse vermoë om bonatuurlike dinge te doen" volgens die HAT) waarmee haar suster se musikale "vingers" haar kon "omkoop" ("In memoriam sororis" uit *Dryfsand*); andersyds die "onverganklike klankvloed" van die Mattheüs Passie waardeur Christus, die "verguisde aanspraakmaker" haar byna inhaal ("Goeie Vrydag" uit *Rymdwang*).

In "Miskien" (*Rymdwang*) maak sy vrede met Calvyn se voorbeskikkingsleer en indirek met haar vader. Sy staan immers onder dwang van die rym – sy het die keuse laat vaar of sy wil dig of nie (titelgedig) – en die kreatiewe proses self voltrek hom op 'n gepredestineerde wyse. Die digterskap setel nie in "deugde" nie, maar in "tinteling" en as dit "versink", en "sin" (= sinne, sinlike) en "sintuie" – die digter se toerusting – "faal", ontmoet jy God dalk tog aan die anderkant:

Die saaiste deugde wat jy kan bedink
– uithouvermoë, selfontsegging – blyk
ten slotte dwingend, kan nie meer ontwyk
word wanneer elke tinteling versink.

Onwrikbare voorbeskikking kom straks uit,
die alleswetters wis tóg, sal jy sien
sodra jou sin en sintuie faal. Miskien
is dit God self waarop jy eindelijk stuit:

die hiëroglief vir alles wat begrip
en definisie uittart en ontglip.

Maar wat vir jón aan hierdie denkbeeld raak
het iets met liefde en met musiek te maak.

In Elisabeth Eybers se liriek gaan dit vir haar in eerste instansie, soos in die lewe, om die liefde. Daaraan het sy met hiperwoordbewustheid en onfeilbare kieskeurigheid uitdrukking gegee in haar omvattende oeuvre, met durende inagneming van die musiek as die intiem verwante susterkuns van die poësie.

Die merkwaardige van haar digterskap is dat sy haar instrument behou het; dat terwyl sy reeds vir vier-en-veertig jaar in Nederland woon en veertien van haar een-en-twintig bundels daar hulle ontstaan gehad het, die taal van haar verse Afrikaans gebly het. Uiteraard het die Nederlandse invloed daarop nie uitgebly nie; 'n kwessie

waarop Ena Jansen in haar seminale studie *Afstand en verbintenis* uitgebreid ingegaan het. Nederlands is egter die natuurlike brontaal van Afrikaans en die invloed daarvan het die Afrikaanse idioom van Eybers se verse nie aangetas nie; dit het eerder haar Afrikaans verryk deur iets neologiesies daaraan toe te voeg deur onder meer woorde wat verouderd of onbekend is in Afrikaans binne versverband as 't ware te aktiveer.

Die eiendomlikheid van Eybers se Afrikaans lê egter veral in die kenmerkende spraakritme daarvan wat die taal van haar verse behou het. Hoe besonders dit is laat Eliot 'n mens besef deur sy volgende uitspraak in dié verband:

The music of poetry, then, must be latent in the *common speech of its time* (...) Of course, we do not want the poet merely to reproduce exactly the *conversational idiom* of himself, his family, his friends and his particular district: but what he finds there is the material out of which he must make his poetry (...); it is out of *sounds that he has heard* that he must make his *melody and harmony* (Eliot 1969: 31, 32; my kursivering).

Vir vier en veertig jaar uitgesluit van die spraakmakende gemeenskap van Afrikaans, het Elisabeth Eybers se binneoor nog die taal beluister, so fyn dat 'n mens dit as niks minder as 'n wonder kan bestempel nie; die wonder van 'n verskuns wat tot die mees sublieme poësie in Afrikaans behoort.

Aantekeninge

1. Hendrik Hofmeyr is in 1957 in Kaapstad gebore, het 'n M.Mus-graad aan die Universiteit van Kaapstad behaal en daarna vir tien jaar in Italië gewoon waar hy diplomas in komposisie, klavier en die dirigeer-kuns verwerf het. Ná sy terugkeer na Suid-Afrika het hy aan die Universiteit van Stellenbosch gedoseer en is tans medeprofessor aan die Universiteit van Kaapstad waar hy 'n doktorsgraad in die musiek behaal het. Hy het meerdere kompetisies in Suid-Afrika en die buiteland gewen waaronder die Koningin Elisabeth Kompetisie in België en die Dimitris Mitropoulos Kompetisie in Athene, albei in 1997. Sy aangetrokkenheid tot liedsiklusse blyk uit die volgende toonsettings van onderskeidelik Italiaanse, Engelse en Afrikaanse gedigte: "Tre liriche in stile antico" (gedigte van Tasso, Leopardi en Ungaretti); "Tre canzoni" (gedigte van Michelangelo, Carucci en Panzacchi); "Of innocence and experience" (verse van William Blake); "Of darkness and the heart" (verse van 'n Kaapse digteres Fiona Zerbst); twee gedigte van Eugène Marais ("Winternag" en "Diep rivier") *Alleenstryd*, (ses verse van S.V. Petersen); N.P. van Wyk Louw se digsiklus "Vier gebede by jaargetye in die Boland"; *en skielik is dit aand* (vyf elegiese verse van Wilhelm Knobel).
2. Binne die Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis, en spesifiek die tradisie van toonsetting van literêre tekste, vra by die bespreking van Hofmeyr se liedsiklus *Die stil avontuur* Hubert du Plessis se *Die vrou* (siklus vir sopraan en klavier) om vergelyking. Dit lê nie op my weg om in besonderhede so 'n vergelyking te tref nie. Ek wys net kortliks op enkele opvallende literêre verskille. Du Plessis se siklus wat uit 1966 dateer bestaan uit vyf gedigte, kennelik gekies om na die voorbeeld van Schumann se *Frauenliebe und -leben* 'n sekere siklus in 'n vrouelewe weer te gee. Dit neem 'n aanvang en sluit af met 'n sonnet van Eybers. Tussen dié twee pole word daar drie nie-Afrikaanse tekste ingesluit: "Chant d'Amour" (n passasie uit Hooglied), "De bruid" van Hendrik Marsman en "Wiegenlied" van Christian Morgenstern. Dié veeltaligheid ondermyn uiteraard die eenheidskeppende beginsel wat aan die grond van 'n siklus lê. Maar die sikliese verloop word ook teëgewerk deur die verse self.

Die siklus neem 'n aanvang met 'n titellose sonnet uit *Die stil avontuur* wat behoort tot dié verse waarin Eybers se ek-spreker haar swangerskap deur die natuur beleef: "Lente is traag vanjaar" lui

die aanvangsreël en ná die uitspraak dat sy die “geduld” van die “ongetooide bome” “begryp” soos “nooit voorheen” nie, sluit die sonnet met die versugting dat alles mag “uitbreek in heerlikheid van vrug en blom!” Du Plessis gee aan dié sonnet as sy eerste lied die titel “Die meisie”. Die perspektief is egter seerseker nie dié van ’n verliefde jongmeisie nie; daarvoor is dit te volwasse. Met die titel van sy tweede lied vir die passasie uit Hooglied 2: 10-13, naamlik “Chant d’ Amour” (Lied van liefde) ondermyn Du Plessis bewus die interpretasie van Hooglied as ’n allegorie. Hooglied word inderdaad deur meerdere eksegete as ’n liefdesvers gelees. Die seminale studie in dié verband is *The Song of Songs* in die reeks *Modern Critical Interpretations* onder redaksie van Harold Bloom. Hooglied het die vorm van ’n dialoog waarin verskillende sprekers die woord voer, meesal die bruid en bruidegom. Wat hinder is dat Du Plessis die woorde van die bruidegom in die mond van die bruid lê. Na die sublieme “De bruid” van Marsman volg Morgenstern se “Wiegenlied” en dan sluit die siklus met Eybers se sonnet “Die moeder” uit *Die stil avontuur*, wat ’n vrou aan die woord stel wat pas of kort gelede geboorte geskenk het. Die verloop van Du Plessis se siklus gooi die sikliese verloop in die lewe van ’n vrou hier omver: ’n mens verwag die wiegelied ná die geboorte. Uiteindelik moet ’n mens besluit dat Du Plessis se siklus ’n groep tematies verwante liedere is, maar nie ’n siklus in die streng sin van die woord nie. Daarmee word die waarde van die toonsettings geensins bevraagteken nie. Dit is egter ’n komposisie wat nie voldoen het aan die behoefte vir ’n egte “vroueliefde – en lewesiklus” deur ’n Suid-Afrikaanse komponis nie. Eybers se verskuns het so ’n siklus, slegs uit háár oeuvre, by die verskyning en daaropvolgende uitvoerings van Du Plessis se *Die vrou* in vooruitsig gestel.

3. “muziek die de indruk verklankt, door de nacht op het gemoed gemaakt” (vergelyk Koenen 1977).
4. Ek het dié siklus uitvoerig bespreek in die artikel “Die elegiese vers in Afrikaans: ’n voorlopige verkenning” (kyk Spies 2001: 3).

Bronnelys

- Bloom, Harold (ed.). 1988. *The Song of Songs*. New York / New Haven: Chelsea House Publishers.
- Eliot, T.S. 1969. *On Poetry and Poets*. London: Faber & Faber.
- Eybers, Elisabeth. 1966. ’n Pastoriedogter. In *Herinnering se wei*. Johannesburg: Perskor.
- _____. 1975. *Die stil avontuur*. Pretoria: J.L. van Schaik.
- _____. 1978. *Voetpad van verkenning*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- _____. 1990. *Versamelde gedigte*. Kaapstad: Human & Rousseau; Tafelberg.
- _____. 1993. *Respyt*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Fischer-Dieskau, Dietrich. 1988. *Robert Schumann Words and Music*. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Grobler, P. du P. 1962. *Verkenning*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Grové, A.P. 1958. *Oordeel en vooroordeel*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Bpk.
- Human, Koos. 1992. *Die A tot Z van klassieke musiek*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Jansen, Ena. 1996. *Afstand en verbintenis*. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Koenen, M.J. 1977. *Verklarend handwoordenboek der Nederlandse taal*. Pretoria: Academica.
- Ohlhoff, C.H.F. 1971. Aspekte van die digterskap van Elisabeth Eybers met toespitsing op die bundel *Onderdak*. Ongepubliseerde M.A. verhandeling. Pretoria: Universiteit van Pretoria.
- Opperman, D.J. 1962. *Digters van Dertig*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Bpk.
- Paglia, Camille. 1990. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. London / New Haven: Yale University Press.
- _____. 2005. *Break, Blow, Burn*. New York: Pantheon Books.
- Sams, Eric. 1969. *The Songs of Robert Schumann*. London: Methuen.
- Spies, Lina. 2001. Die elegiese vers in Afrikaans: ’n voorlopige verkenning. *Stilet* XIII (3): 166-191.

H.P. van Coller & D.F.M. Strauss

H.P. van Coller is professor en hoof van die Departement Afrikaans en Nederlands, Duits en Frans aan die Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.

D.F.M. Strauss is verbonde aan die Dekaauskantoor van die Fakulteit Geesteswetenskappe aan dieselfde universiteit.

E-pos: 0828259743@voda.co.za en dfms@cknet.co.za

“Die dissonansie van die dissidente diskoers”: Oor metodologie en vakbeoefening in die Geesteswetenskappe

“The dissonance of dissident discourse”: On methodology and scientific scholarship in the Humanities

Meaningful, frank and even polemical academic discourse lies at the heart of scientific scholarship. Such a discourse as a bartering of ideas should be governed by the same *felicity conditions* (Austin, 1962) namely “quantity”, “quality”, “relation” and “manner” as any other discourse. If these conditions are not met a discourse cannot be fully actualized. This implies appreciation for valuable insights, truthful and succinct rendition of the opponent’s views and relevance and fairness in your response. It will enhance intersubjectivity – one of the most important features of any scientific endeavour. This reaction to John (2005) tries to meet these conditions in refraining from personal attestations and rather concentrating on differences pertaining to theoretical issues. The focus is therefore on methodological aspects underpinning all scientific scholarship. **Key words:** dissident discourse, scientific scholarship, literary criticism, Afrikaans literature.

Inleidende opmerking

Die hartklop van wetenskapsbeoefening – ook in die geesteswetenskappe – is onder meer geleë in sinvolle akademiese gesprekvoering. In hierdie gees en in die lig van die volgende artikels (met name Van Coller 1997, 2005 en John 2000, 2005) beoog hierdie artikel om ’n bydrae te lewer tot sodanige akademiese gedagtewisseling.

Hoewel die akademiese wêreld die eis van kritiese denke gewoonlik heelhartig onderskryf, is dit nie altyd so maklik om die kriteria wat “kritiese denke” normeer uit te lig nie. Oor die algemeen word teweens uit die oog verloor dat kritiek goedkoop is, altans indien dit nie voorafgegaan en onderlê word deur ’n evaluering van dit wat positief gewaardeer kan word in die bydrae van die gespreksgenoot nie. Dit is immers veel makliker om kritiek uit te oefen as wat dit is om rekenskap te gee van wat die moeite werd gevind is, selfs al sou nog anders rekenskap gegee word van dit wat sinvol geag word. Die leidster van wetenskaplike gesprekvoering behoort daarom kritiese solidariteit te wees, of verkieslik soos N.P. Van Wyk Louw gesê het: lojale verset. ’n Verdere maatstaf vir sinvolle, krities-solidêre gesprekvoering is gegee in die eis om nie van algemene negatiewe stellings of aantygings gebruik te maak sonder enige stawende verwysings of voorbeelde nie.

Wetenskapsteoretiese gesigspunte

Die besorgdheid van John oor die aard en status van beide die letterkunde en die literatuurwetenskap kan positief waardeur word – en dieselfde geld van die feit dat hy nie skroom om die terrein van die wetenskapsfilosofie te betree nie. Want, soos Laan (2001: 78) dit stel “[e]r was een tijd waarin wetenskapsfilosofiese vrae betrekkelijk ruime aandacht kregen in kringen van neerlandici en andere literatuurwetenschappers”. Ongelukkig het metodologiese kwessies in Nederland, en hier te lande, in die afgelope jare veel minder gefigureer in literatuur-(wetenskaplike) kwessies. Laan (2001: 84) praat selfs van “een gebrek aan kennis op wetenskapsfilosofisch gebied” in Nederland. In Suid-Afrika is die situasie, helaas, nie anders nie. In verskillende kontekste vra John in sy repliek fundamentele (wetenskapsfilosofiese) vrae oor die verskil en samehang tussen onderskeibare (studie)gebiede (by geleentheid praat hy van “ontologiese domeine”).

Juis in hierdie positief te waardeerde vraagstellings skuil daar egter ’n skadukant, want die leser word meer dikwels in die duister gelaat oor watter antwoorde moontlik op die gestelde vrae verskaf sou kon word. In bepaalde gevalle bevat sy betoog egter duidelike antwoorde – iets waarop ons eerstens in ’n wetenskapsfilosofiese konteks wil fokus.

Klaarblyklik as ’n onproblematisiese gegewe aanvaar John dat die modernisme agterhaal is in die huidige postmodernistiese era. Die fragmenterende (en relativerende) effek van laasgenoemde laat hom egter nie terugdeins van die trek van lyne en die maak van onderskeidings nie – eweneens iets in sy gedagtegang wat positief waardeur kan word. Die probleem van die modernisme is immers nie bloot die hantering van universele kategorieë en onderskeidings nie, maar juis die oorwaardering daarvan, asof die menslike insig daarin ewe universeel en ewig-vas sou staan. Hoe seer ons vandag daarop bedag is om die relatiewiteit en voorlopigheid van wetenskaplike insigte te beklemtoon, impliseer hierdie sensitieweit geensins dat wetenskaplike denke daaraan kan ontkom om grense op te meet en om onderskeidings (met ’n universele strekking) te tref nie, of dat wetenskaplike denke onherroeplik oorgelewer is aan ’n grensuitwissende relativisme nie. Elke beklemtoning van relatiewiteit berus teweens altyd op iets wat aan die relatiewiteit wat daardeur verwoord word onttrek is.¹ John behoort goed te weet dat die deurbreking van byvoorbeeld genre-verwagtinge alleen beskryfbaar is teen die agtergrond van genologiese omskrywing, dus grensstellende kategorisering.

In sy uiteensetting stel John beskrywing teenoor “ingrype” en “deelname” aan die “literêre sisteem” – ’n teenstelling wat nog iets weerspieël van die “feit-waarde” digotomie.² Eerstens moet daarop gewys word dat norm-aanlegging (dit wil sê evaluering) ook geskied in die geval van beskrywing, want wie iets beskryf, is besig om te identifiseer en te onderskei en moet in hierdie proses onvermydelik die logiese beginsels van identiteit en teenspraak toepas. Beskrywing is met ander woorde anali-

tiese evaluering. Tweedens bestaan daar 'n verskil tussen "ingrype" en "deelname" enersyds en die intrinsieke aard van literêre werke as estetiese artefakte andersyds.³ 'n Verdere verskil wat verreken moet word, maar wat in die gedagtegang van John ineenvloei, is die onderskeid tussen literêr-wetenskaplike besinning en die (nie-wetenskaplike) aard van literêre werke. (John pleit wel vir die waarde van die "estetiese".) Die absolute digotomie van "beskrywing" en "ingrype", kortom van "wetenskap" en "kritiek" waarop John hier sinspeel, behoeft self verdere diepgaande besinning. Ook in die Nederlandse diskussie het dit soms gelyk asof die debat uitsluitlik hieroor gegaan het (kyk Laan 2001: 81). 'n Meer diepgaande vraagstelling sou wees om aandag te gee aan dié ooreenkomste en verskille ten aansien van "wetenskaplike handeling" teenoor "wetenskaplike kennis". Moontlik sou dit ook die interpretasie (soms op beskeie wyse "leesvoorstel" genoem) wetenskaplik kon rehabiliteer al is dit binne ander kaders, veral sosiale kontekste.

John verwys na J.M. Coetzee wat praat van die "kolonisasie van die letterkunde-studie deur 'n ander dissipline" en na aanleiding daarvan merk hy dan op dat die ekwivalente dissipline by Van Coller die (ego-) sielkunde is. Maar in John se bespreking vervaag die grense tussen literatuur en 'n kunde oor literatuur. John se aanvanklike spreke van literêre kritiek veronderstel dat daar werklik 'n verskynsel literatuur bestaan wat bestudeer en krities beoordeel (kan) word. Die woord "letterkunde" en "letterkundige" word egter dubbelsinnig gebruik, want in een geval dui dit literatuur aan en in die ander geval die "-kunde" of bestudering van literatuur. Hierdie dubbelsinnigheid lei selfs tot 'n toutologiese aanduiding soos "letterkundestudie". As "letterkunde" reeds die bestudering van literatuur is, dan is "letterkundestudie" die bestudering van die bestudering van literatuur.

In hierdie konteks vra John na die eintlike "objek" waarmee Van Coller besig is – in aansluiting by sy vroeëre opmerking dat hy geïnteresseerd is in die "ware of eintlike 'ondersoekobjek'" waarmee Van Coller besig is, "te wete letterkunde of letterkundige tekste en die verband waarbinne hierdie objekte bestaan, naamlik letterkundige ondersoek". Hierdie opmerking is in verskeie opsigte problematies. Eerstens is dit wetenskapsteories gesien ontoereikend om van die "ondersoekobjek" van 'n vakwetenskaplike dissipline te praat. Elke sogenaamde "studie-objek" besit teweens 'n veelsydigheid (veelkantigheid) wat gelyktydig toegang verleen aan 'n menigvuldigheid vakwetenskaplike dissiplines. Die bestudering van die boeke-mark benader literêre werke byvoorbeeld vanuit 'n ekonomiese gesigshoek – wat verskil van 'n literêre of literêr-estetiese invalshoek. Die vraag is dus nooit: watter "objek" word bestudeer nie, maar: vanuit watter aspek/ gesigshoek word 'n bepaalde verskynsel ondersoek.⁴ Van Coller sou in elk geval op John se vraag antwoord dat sy ondersoekobjek nooit net die letterkunde of letterkundige tekste is nie. As literatuurwetenskaplike bestudeer hy die *literêre veld*, waarvan letterkundige tekste slegs 'n onderdeel uitmaak. 'n Letterkundige wat hom tans die luukse veroorloof om slegs op die elitêre literatuur/

letterkunde te fokus in sy of haar onderrig en navorsing, versaak nie net sy of haar plig nie, maar bring die vakgebied in diskrediet en kan in John se woorde “letterkunde [laat] verdwyn as dissipline”.

’n Verdere problematiese siening is aanwesig in die (gemelde) opmerking van John, naamlik dat “die verband waarbinne hierdie objekte bestaan” dié is van “letterkundige ondersoek”. Dit is ’n besondere eng opvatting van die veelsydige bestaan van “letterkundige tekste”. Die potensiele leser (en koper) omvat sekerlik veel meer as die literêre kritikus! Op hierdie punt is dit egter nodig om enigsins nader in te gaan op die volgende tema.

Literêre werk en “dissiplines”

Die eintlike beswaar wat John teen die gedagtegang van Van Coller het, is dat laasgenoemde deur middel van die tema van stories en vertellings uiteindelik die “letterkundestudie [laat] verdwyn as dissipline” – analoog aan wat John vroeër by monde van Coetzee sê oor die “colonization of the novel by the discourse of history”. Die “terapeutiese draai” wat volgens John ook in die denke van Van Coller beslag kry, berus op ’n gedagte wat “letterkunde” reduceer tot “stories” of “narratiewe” met die effek van “heling deur terapie”. Daarmee is volgens John die “kolonisasie” dan voltrek, want die “uitings wat Van Coller maak binne die raamwerk van sy benadering sorteer primêr binne die kader van die sielkunde” – aldus John.

John se opmerking dat dissiplines “aan die lopende band idees en konsepte oor en weer” leen, word opgevolg deur ’n paragraaf waarin gepraat word oor verskillende dissiplines en “geleende konsepte”. Die vraag is egter of dit sinvol is om (saam met Coetzee) van “die kolonisasie van letterkunde deur ’n ander diskoers of dissipline” te praat? Hierdie formulering suggereer immers dat letterkunde sêlf ’n wetenskaplike dissipline is – wat dit in werklikheid nié is nie. Hoogstens sou gesê kon word dat “letterkundestudie” ’n wetenskaplike (sub-)dissipline is. Later praat John wel van “letterkundestudie” en merk dan op dat indien Van Coller primêr sielkundig besig is, die vraag ontstaan waar “letterkunde” (bedoel moet wees: letterkundestudie) inpas?

John stel dit nog “konkreter”: “indien letterkundestudie, soos deur Van Coller voorgestel, neerkom op die ondersoek van onderwerpe en objekte wat onder die sielkunde ressorteer, wat is die rasionaal vir die voortbestaan van aparte letterkundedepartemente aan universiteite?” Na aanleiding van ons vroeëre opmerkings oor die ontoereikendheid van die gedagte van ’n “studie-objek” as afgrenskingskriterium vir vakwetenskaplike dissiplines, is dit duidelik dat John se argument hier bloot die absurde konsekwensies van sy eie onhoudbare gedagte van ’n “studie-objek” trek en gevolglik hoegenaamd nie die posisie van Van Coller in enige opsig tref nie. Geen sogenaamde “studie-objek” behoort eksklusief tot ’n enkele vakwetenskap nie, want

die verskeidenheid konkrete dinge, gebeurtenisse, artefakte en samelewingsverhoudinge (“objekte”) funksioneer tegelyk in alle aspekte wat as onderskeidende gesigshoeke vakwetenskaplike studie (kan) begelei.

Die kunstfilosofiese perspektief wat op hierdie punt ’n bevrydende insig na vore kan bring, is geleë in wat D.F. Malherbe reeds in 1947 in ’n artikel beredeneer het. In die lig van die feit dat John in sy proefskrif ’n hele hoofstuk aan Malherbe afgestaan het (sonder om aandag aan hierdie artikel te gee) mag hy dit moontlik insiggewend vind om van die standpunt van Malherbe (1947) kennis te neem. Malherbe benader die aard van die kunswerk vanuit twee kante – in terme van die selfstandigheid daarvan (as esteties gestempelde kultuurobjek) en in die lig van die afhanklikheid daarvan (in verweefdheid met die nie-estetiese dimensies van die werklikheid). Hoewel dit enersyds waar is dat die kunswerk as estetiese artefak ’n selfstandige kultuurprodukt is, bestaan dit andersyds – net soos enige ander entiteit – in ’n fasetryke veelsydigheid. Met ander woorde, kragtens die estetiese stempel daarvan beliggaam die kunswerk iets selfstandigs, maar hierdie eie-geaardheid vind sy keersy in die afhanklike verbondenheid van die kunswerk met alle ander fasette van die werklikheid. Die kunswerk openbaar tewens ’n inwendige en ’n uitwendige vervlegting met die verskillende nie-estetiese fasette daarvan – waarby in gedagte gehou moet word dat elke aspek konstitutief, in die sin van medebepalend, vir die bestaan van ’n kunswerk is.

Enige kunswerk behoort byvoorbeeld in estetiese sin eksesse te vermy, want dit wat esteties eksessief is, is on-esteties (esteties antinormatief). Hoewel daar sekerlik verskil van mening bestaan oor wat esteties en wat on-esteties is, demonstreer hierdie kontrêre teenstelling (esteties – on-esteties) die normatiewe aard van estetiese uitinge. Die opgawe om die esteties-eksessiewe te vermy, belig die inwendige samehang tussen die estetiese en die ekonomiese aspekte van die werklikheid. Die uitwendige samehang betref daarenteen die konkrete wyse waarop die kunswerk as kunswerk in die ekonomiese aspek funksioneer – soos wat dit onder meer vergestalt is in die prys daarvan op die vrye mark. Elke kunswerk (en dus ook elke literêre kunswerk) kommunikeer ’n estetiese boodskap, behoort esteties iets te sê (die inwendige samehang tussen die estetiese aspek en die teken(taal)aspek).⁵ Elke kunswerk kry beslag deur estetiese vormgewing – dit wil sê kragtens die inwendige samehang tussen die estetiese aspek en die kultuur-historiese aspek (die konkrete ontstaans- en bestaansgeskiedenis van ’n kunswerk dui daarenteen op die uitwendige samehang tussen die estetiese en die historiese werklikheidsaspekte).

Ons vermeld nog twee verdere samehangsmomente. Elke kunswerk appelleer op die sintuiglike waarnemingsvermoë van die mens (dit besit naamlik ’n sintuiglike waarneembaarheidskant – die uitwendige samehang), wat uiteraard verskil van die inwendige (normatiewe) eis dat ’n kunswerk esteties sensitief behoort te wees vir die nuanserykheid van die skepping. In die fisiese aspek van die werklikheid ontmoet

ons allereers die aard van energie-werking, wat telkens veranderinge veroorsaak. Daarom is die oorsaak-gevolg relasie oorspronklik in hierdie aspek. Desnietemin is dit volkome sinvol om van estetiese oorsaaklikheid te praat, want elke kunswerk oefen 'n bepaalde estetiese effek uit op die leser en gemeenskap waarbinne dit funksioneer (die inwendige samehang tussen die estetiese en die fisiese aspekte.)⁶

In terme van hierdie perspektief op die selfstandigheid en afhanklikheid van 'n kunswerk, is dit onproblematies om in 'n bepaalde konteks te praat oor die "helende" estetiese effek daarvan. Die intrinsieke estetiese aard van 'n kunswerk bevat per definisie die realiteit van een of ander estetiese effek (gevolg). En hierdie estetiese gevolge kan net so nuanseryk wees soos die werklikheid sêlf – daarom kan dit wissel van emosionele gevolge tot by historiese, ekonomiese of regsgevolge. Deur enigeen van hierdie moontlikhede uit te lig – byvoorbeeld die emosionele (dat "trauma geheel kan word deur narratief") – word gevolglik nog geensins gronde gebied vir die aanklag van 'n uitverkoping aan die sielkunde nie! Van Coller sou in 'n ander konteks, met betrekking tot literatuur in 'n ander kultuurmilieu, ewe goed op sosiale of ekonomiese effekte kon wys – wat dan net so min op 'n uitverkoping aan die sosiologie of ekonomie sou neerkom.⁷

'n Goed-verantwoorde en beter genuanseerde siening van die aard van literêre kunswerke – in hul selfstandigheid en afhanklikheid – sou John bepaald kon bevry van foutiewe interpretasies soos hierdie een. Soos wat daar vanaf 'n kunswerk 'n invloed kan uitgaan op die samelewingskonteks waarin dit gestalte kry, kan daar uiteraard ook vanuit die samelewingskonteks 'n invloed op kunsvorming uitgaan (byvoorbeeld waar teoretiese en/of poëtikale opvattinge hul effek laat geld). Daarom is daar sekerlik ook ruimte vir die erkenning dat die narratologie en/of die pragmatiek werklike spraaksituasies oordra na sprekers in die literêre werk.⁸

Verdere tekortkominge in die gesprekvoering van John

In hierdie paragraaf wil ons min of meer die voetspoor van John se gedagtegang volg.

Allereers moet daarop gewys word dat hy inderdaad die eise van sinvolle gesprekvoering verontagsaam wanneer hy deurlopend retoriese vraagstellings poneer, maar geen antwoorde daarop verskaf nie (byvoorbeeld ten opsigte van die begrip *literêr*). Sy ontoereikende wetenskapsteoretiese en ontologiese oriëntasie het hom tewens, soos hierbo aangetoon, op verskeie punte daartoe verlei om 'n wanvoorstelling van Van Coller se denke te poneer en dan die gekonstrueerde houtpop af te skiet. Die vermeende logiese verbande wat gelê word berus as gevolg hiervan op ongeldige inferensies.

Die emotief-aanmatigende toon van gesprekvoering wat John volg (vergelyk sy voortydige opmerking dat selfs foute tog aanleiding kan gee tot kennis) sou liefs vervang kon word met 'n meer beskeie tentatief-vraende aanpak. Die kwessie van

vraagstelling en beskrywing behoort te verreken dat vraagstellings nie uit die niet verskyn nie omdat dit normaalweg voortvloei uit (a) 'n diepgaande kennis van die spesifieke terrein; uit (b) 'n besef van die leemtes wat bestaan in die wyse waarop daardie terrein wetenskaplik ondersoek of beskryf is; (c) leemtes uitgewys word uit hoofde daarvan dat bestaande beskrywings ontoereikend is; en (d) in feite oorgegaan word tot 'n alternatiewe beskrywing.

John se vraag: "Hoe sinvol is die verbandlegging tussen 'stories' en die verwerking van trauma *wanneer dit deur 'n literêre kritikus* gedoen word?" (ons kursivering) beklemtoon bloot dat John nie 'n sinvolle perspektief op die inwendige en uitwendige samehang tussen die estetiese en die ander aspekte van die werklikheid besit nie. Die implikasie dat 'n kritikus nie 'n sodanige verband mag lê nie word tewens nie argumentatief gefundeer nie.

Die argumentasie van John bevat telkens spronge. Van Coller het byvoorbeeld nooit die "belangrikste fokus" van die Afrikaanse letterkunde herlei tot die verwerking van trauma van die verlede nie. Die oorspronklike artikel waaroor dit gaan probeer juis aantoon dat die letterkunde konteksgevoelig is en – soos enige sisteem – altyd tegelyk selfstandig en afhanklik is. Daarom was die bedoeling om aan te toon dat die Waarheids- en versoeningskommissie-diskoers inderdaad ook die Afrikaanse letterkunde beïnvloed het, terwyl die Afrikaanse letterkunde omgekeerd hierdie verhoor moontlik vooruitgeloop het. Dit hang natuurlik daarmee saam dat skrywers esteties sensitief behoort te wees vir sosiale veranderings (vergelyk bloot wat Van Wyk Louw hieroor sê en hoe sy begrip van die "die profetiese" die skrywer op die voorgrond geplaas het).

Ongelukkig substansieer John nie die aanklag dat "herinnering", "stories" en "letterkunde" "relatief simplisties" deur Van Coller met mekaar in verband gebring is nie. Meer algemeen gesproke is dit natuurlik ook nie wetenskaplik houdbaar om besware te opper wat nie aan die hand van konkrete voorbeelde toegelig word nie. John gaan byvoorbeeld eenvoudig te ver wanneer hy beweer dat die verwerking van trauma "in die sentrum van die bestudering van 'n letterkunde geplaas word". Van Coller het dit geensins in "die sentrum" geplaas nie. Hy het tewens bloot van die prosa gepraat (een van die *drie* hoofgenres), en dit dan gepresiseer ten opsigte van die prosa binne 'n duidelik gemarkeerde tydsnit.

Maar skielik word ook in die beredenering van John oorgegaan van 'n "beskrywing" na die "bestudering" van 'n letterkunde. Laasgenoemde is egter 'n veel meer omvattende proses wat onder andere ook die didaktiek van die vak insluit. Daaroor is egter geen woord deur Van Coller gerep nie. Vervolgens word beweeg na "buiteliterêre" faktore – 'n begrip wat reeds deur Wellek en Warren in hul *Theory of Literature* (1949!) geponeer is. Daar praat hulle van "the extrinsic approach to the study of literature". Wat hulle destyds só genoem het, staan vandag in die sentrum van die vak, byvoorbeeld "literature and ideas", "literature and society". Dis duidelik dat

John se denke hier sy oorsprong het, want Wellek en Warren noem as een van die voorbeelde van die sogenaamde “extrinsic approaches”, juis “literature and psychology” (Wellek & Warren 1949: 81 e.v.)! Waar hierdie werk in die jare sestig en sewentig die bybel van letterkunde-opleiding in Suid-Afrika was, sou ’n mens kon verwag dat ’n relatiewe jong letterkundige soos John verder beweeg het.

John gaan voort deur die haas vanselfsprekende stelling te maak dat interpretasies aan kritiese ondersoek blootgestel kan (moet) word. Hierdie “metodologiese refleksie”, wat ’n vorm van meta-refleksie is, was een van die hooftake van die literatuurwetenskap in veral die sewentiger- en tagtigerjare in Nederland (kyk ook Laan 2001). Ook die besinning oor die aard en funksie van die letterkunde, letterkundekritiek en letterkunde-studie het toe hoogty gevier, sonder om daarmee te wil beweer dat sodanige vrae en fokus vandag geen bestaansreg het nie. Die “onoorbrugbare kloof” waaroor John dit het, is nog ’n strooipop wat hy orent bring. Origens is dit uiteraard nie nodig om ’n poging aan te wend om die sogenaamde “ego-sielkunde” verdag te maak en as pseudo-wetenskaplik te beskrywe nie. Dit sou goed wees om ’n beoordeling van ’n sielkundige te kry oor die verband en verskille tussen “ego-sielkunde” en “psigoanalise”. Wat wel opgemerk kan word is dat die strewe na heling en die terapeutiese proses wat analise teweegbring nie noodwendig “heelheid” impliseer nie. “Heling” en “heelheid” is immers geen sinonieme soos John klaarblyklik dink nie. Die een is ’n halfwegstasie na die ander. Hiervan is daar talle voorbeelde by Freud (vergelyk onder andere Marie Cardinal se outobiografiese werk, *Le mots pour le dire*, vertaal as *Het moet eruit*).

Ons het reeds hierbo melding gemaak van meersinnige (analogiese) terme in wetenskaplike taalgebruik. Die konteks waarbinne sulke terme gebruik word is derhalwe deurslaggewend. Deur egter beswaard te wees oor die gebruik van terme sonder om voorbeelde te verskaf en sonder om te verduidelik wat met “sosiale beheer” en dergelike meer bedoel word dra nie by tot ’n sinvolle gesprek nie. Benewens die foutiewe spelling van “standaardisering” gee John ongelukkig geen blyke daarvan nie dat hy besef dat hierdie term in die linguistiek (en ook in die letterkunde) ander konnotasies besit.

Die opmerking dat mense trauma mag misbruik of dat dit ’n veelkantige begrip is, raak kant nog wal. Dit verbaas ook nie dat John soveel klem lê op “veelkantigheid en maakbaarheid” nie, juis dié ding, so verwoord John sy insig – wat hy skynbaar as oorspronklik en nuut sien – “van alle literêre tekste”. Só staan dit ongeveer ook in die reeds genoemde werk van Wellek en Warren (’n bietjie meer as ’n halwe eeu gelede). Gaan lees maar gerus hul hoofstuk, “Evaluation” asook hul kriteria vir evaluering wat op Stephen Pepper se boek, *The Basis of Criticism in the Arts* gebaseer is – ’n boek wat uit die jaar 1945 dateer!

John se opmerking dat “alle letterkunde (...) uit stories” bestaan, maar dat nie alle stories “letterkunde” is nie lyk inderdaad na ’n aksioma wat neergepen word sonder

dat aan die leser verduidelik word wat onder die begrip “letterkunde” verstaan word. Dat alle stories deel uitmaak van die literatuur (wat alles omvat wat in ’n bepaalde taal geskryf is), sou selfs John ook kon toegee – hoewel hy klaarblyklik ’n pan-estetiese siening van letterkunde hanteer. Natuurlik is die vraag wat dan die verskille tussen “literatuur” en “letterkunde” is? Is J.C. Kannemeyer se werk *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur* dan ’n misleidende titel? Is “kinder-en jeugliteratuur” gelyk aan “letterkunde” of net in bepaalde gevalle? En indien wel, in watter gevalle?

Selfs indien ’n mens jou vir ’n oomblik binne John se paradigma sou plaas, bly daar probleme bestaan. Om te sê “[A]lle letterkunde bestaan uit stories” is sekerlik ’n oorbeklemtoning van die narratiewe aard van literatuur. Jan Engelman se “Vera Janacopoulos” is suiwer liriek, soos Cloete (1984: 8) dit na aanleiding van Multatuli stel, verrukking oor die “prag van die pou se stert”. Maar is dit dalk ’n voorbeeld van ’n onsoorgvuldige formuleringswyse? Of bedoel John dit metafories? Stories is bowendien soms veel meer as letterkunde. Rotstekeninge teen grotwande in Suid-Afrika is van ons vroegste bewaarde stories, maar dit beliggaam veel meer: appropriasie van die landskap, kultuurreste, ensovoorts.

Die stelling “entoesiastiese propagering van die wonderwerking van ‘stories’” is tekenend van ’n trant wat betogend en nie wetenskaplik-beredenerend is nie, soos deurgaans ongelukkig ook die geval is met die bewysvoering. Dat stories ideologies bepaald en daarom nie neutraal kan wees nie is vandag algemene kennis. Geskiedskrywing is so ’n vorm van “storieskryf” met bepaalde ideologiese gevolge. Maar in die artikel van Van Coller gaan dit geensins om gemedieerde stories nie – wél oor persoonlike stories wat juis binne die ideologiese ryd belangrik is.

Wanneer John vervolgens “waarheid” en “egtheid” meet aan die realiteit sou dit impliseer dat ’n ryk man nooit mag skrywe oor ’n arm persoon nie, of dat ’n blanke nie mag skryf oor die (lot van) ’n swart persoon en – *ad absurdum* – geen mens oor ’n dier mag skrywe nie. Dit is helaas die konsekwensies wat opgesluit lê in sy polemiese benadering.

John se verwysings na J.M. Coetzee is tegelyk besonder belangrik en vreemd. Binne die kader van John se beredenering sou Coetzee – wat na Australië verhuis het – eintlik nie meer met integriteit oor Suid-Afrika mag skrywe nie; dit is skynbaar die voorreg van ’n ingesetene! Coetzee is egter ook enigszins ’n swak keuse, want hy het heelwat uitsprake op sy kerfstok wat getuig van ’n neo-koloniale kyk op die Afrikaanse literatuur waarin laasgenoemde totaal onderskat word. Iemand met so ’n volslae koloniale mentaliteit kan kwalik as geloofwaardig beskou en aangehaal word in hierdie saak (kyk Coetzee 2004: vii).

Vervolgens val dit op dat Coetzee eenvoudig gelyk gegee word! Nogtans is dit volstrek onwaar dat Van Coller hoort by diegene wat hier gestereotipeer word. Van Coller het teweens pertinent gestel dat begrippe *binne bepaalde kontekste* ingevul word en hy het in die besonder verwys na begrippe soos “slagoffer” en “gewelddenaar” na

aanleiding van die *Holocaust*. Dalk oordeel John dat die geskiedenis steeds vaag en onseker is oor wie skuldig was aan dié wandade; maar vir enige ingeligte persoon bestaan daar geen twyfel oor wie sodanige etikette verdien nie. Fokkema (en hy kry nou die epitethon “vermaarde” by!) mag in die breë gelyk hê, maar dit is te betwyfel of hy met historici sou verskil ten aansien van die Groot Brandoffer.

Of John se goedkeurende verwysing na die estetika van Emmanuel Kant ’n gelukkige keuse is, is te betwyfel. Kant se opvatting van *interesseloses Wohlgefallen* het die New Critics ruimte gebied om die estetiese aspek van die kunswerk ’n outonomistiese tint te gee, los van samelewingseise, asof estetiese waarneming bloot intellektuele kontemplasie is. Dit is ook die grondslag vir Bourdieu se aanval op die Kantiaanse estetiek (kyk Fokkema & Ibsch 1992: 108). Sonder om die ou *Staffrider*-debat weer op te warm, kan beweer word dat (estetiese) waarde nooit bloot intrinsiek is nie. Barbara Herrnstein-Smith (1984: 11) het dit skerp gestel: “all value is radically contingent being neither an inherent property of objects nor an arbitrary projection of subjects but, rather the product of the dynamics of the economic system”. Van Coller het hom in die verlede al herhaaldelik uitgelaat oor die verskil tussen E(litêre) literatuur (of letterkunde) en O(ntspanningsliteratuur). Dat die verskille egter gereduseer kan word tot bloot die estetiese is twyfelagtig. Waarde is altyd relatief tot norme en funksies en word toegeken binne bepaalde tyd- en ruimtelike beperkinge. Wat die Sowjet-Marxiste as letterkunde beskou het, sou presies die teenoorgestelde wees as wat John sien as letterkunde. Dit is besonder simplisties en oppervlakkig om hul opvattinge bloot af te maak as “kuns-onvriendelik”. Dit ruik na snobisme en absolutisme. Op dié bladsy is talle voorbeelde van sy manier van verbandlegging wat onlogies en onbillik is en getuig van ’n literatuuropvatting/poëtika wat elitêr aandoen.

Dit is natuurlik onwaar dat Van Coller terme klakkeloos oorneem – nog afgesien van die afwesigheid van stawende voorbeelde. Dit is ewe onwaar dat Van Coller daarop uit is om die veld van ondersoek van die letterkunde te (wil) laat verdwyn. John se benadering is glad nie nuut nie. Waar word letterkunde nog bloot as ’n versameling (estetiese) tekste bestudeer en die kernvrae oor die literêre veld, die konteks, die periodes, die benaderings, ensovoorts, ensovoorts, links gelaat? Die slotsom waartoe hy kom, sny gevolglik geen hout nie. Dit mag selfs die geval wees dat sy verabsoluttering van letterkunde as “kuns” groter gevare inhou. John se redenering ten opsigte van die personasie, Hanna in Brink se roman *Anderkant die stilte*, is foutief. Sy bewerk sluiting op een vlak, maar haar fokus word persoonlik gegee, al loer daar ’n verteller oor haar skouer. Dit gebeur in talle romans, onder andere ook in *Verliesfontein* van Karel Schoeman.

John se bewering dat die terreine van die individu in ’n roman en een in die werklike lewe wedersyds uitsluitend is, is problematies. Die Praagse strukturalis, Jurij Lotman het al beweer dat ons literêre taal “modelleer” op “natuurlike” taal. Die Russiese Formaliste het gepraat van poësie as taal waarop geweld gepleeg is. Ook

karacters word “gemodelleer” op mense, waarom anders is karacters herkenbaar? Die term “ontologies” wat hier gebruik word – in die stelling dat dit om twee “ontologiese terreine” gaan – is reeds hierbo aan die orde gestel na aanleiding van die agtervoegsel “-logie”. Insoverre hierdie term hier ’n geskeidenheid van twee ontiese domeine wil aandui, is dit problematies. Eerstens is die estetiese dimensie van die werklikheid self ’n onties-gegewe sfeer, wat net so reël en konkreet tot ons werklikheidservaring behoort as elke ander ontiese domein. En tweedens is daar niks in die wêreld wat in afgeslote selfstandigheid bestaan nie – die sin, óók van die estetiese – kom slegs tot openbaring in die samehang daarvan met alles anders in die werklikheid. Daarom is hierbo reeds aangevoer dat dit tot die aard van ’n kunswerk behoort dat dit ’n estetiese effek op die (nie-estetiese) sye van die werklikheid sal hê (met ander woorde die fiksionele karakter in ’n roman kan die “werklik bestaande individue en hul traumas” beïnvloed). Selfs indien Brink die grens tussen storie en werklikheid sou laat vervaag – wat origens een van die kenmerke van die postmodernisme is – kan dit nie as grond daarvoor dien om Van Coller van “spronge” tussen “ontologiese domeine” aan te kla nie. Die mees omvattende hermeneutiese konteks handel eintlik oor ’n tweevoudige subjek-objek relasie, te wete dié tussen die skrywer (subjek 1) en dit (objek 1) wat geobjektiveer word in die geskrewe teks as kultuur-objek (objek 2). Vervolgens bestaan daar ook ’n subjek-objek relasie tussen diegene wat die teks lees (subjek 2) en objek 2. Dit handel dus nie oor twee “ontologiese domeine” nie, maar om één ontiese sfeer waarin onderskeie subjek-objek relasies gestalte aanneem.

Slotopmerking

Die sorg wat John openbaar vir die voortbestaan van wetenskaplike literatuurstudie kan van harte ondersteun word – selfs al is die poging tot gespreksvoering wat hy na vore bring in vele opsigte ontoereikend. Uiteraard nooit ’n reaksie soos hierdie John as gespreksgenoot van harte uit om te reageer indien daar op enige punt nie reg aan sy eie standpunt geskied het nie.

Aantekeninge

1. Gellner (1985: 85) merk treffend op: “Notoriously there is no room for the assertion of relativism itself in a world in which relativism is true”.
2. Uit die neo-Kantiaanse Badense skool (Rickert 1913 en Weber 1904, 1973) kom die boedelskeiding tussen beskrywing (synsoordele) en beoordeling (waarde-oordele). In ’n latere konteks gebruik John self eksplisiet meermale die uitdrukking “waarde-oordele”.
3. Die idee van die *intrinsieke aard* van ’n kunswerk staan nie op ’n gespanne voet met die besef dat ons insig in die struktuur-tipesie eistandigheid van kunswerke voorlopig en verbeterbaar is nie.
4. Die bedryfsielkunde, bedryfsosiologie en bedryfseconomie sou versmelt het indien ’n studie-objek die kriterium was, maar alhoewel hulle met dieselfde “objek” besig is, geskied dit steeds vanuit die gesigshoek van onderskeie aspekte van die werklikheid. Die sosioloog Berger (1982: 39-40) merk tereg op: “The sociologist finds his subject matter present in all human activities, but not

all aspects of those activities constitute this subject matter. Social interaction is not some specialized sector of what men do with each other. It is rather a certain aspect of all these doings. Another way of putting this is by saying that the sociologist carries a special sort of abstraction."

5. Die uitwendige samehang blyk uit die konkrete funksie van 'n kunswerk in die teken-aspek, soos beliggaam in die *naam* daarvan.
6. Dit is verblydend om te sien dat John 'n oog het vir die feit dat bepaalde begrippe oor dissiplinegrense heen verskyn (hy praat byvoorbeeld van die "lener-dissipline"). Ongelukkig dra hy egter klaarblyklik nie kennis van 'n wysgerige teorie van werklikheidsaspekte wat die samehangmomente tussen aspekte in verband bring met die *analogiese grondbegrippe* van die vakwetenskappe nie. Al die voorbeelde van die *inwendige samehang* tussen die estetiese en ander aspekte bied tewens 'n aanknopingspunt vir die vorming van bepaalde analogiese grondbegrippe (soos die wering van estetiese eksesse; estetiese segging/betekenis; estetiese vormgewing/styl; estetiese sensitiewe; estetiese kousaliteit).
7. Terloops wys ons daarop dat daar in verskeie tale soms die fout gemaak word om die agtervoegsel "-logies" aan 'n woordstam toe te voeg waar dit nie pas nie. So praat ook John byvoorbeeld soms van *sociologies* en *ontologies* waar eintlik die woorde *sosiaal* en *onties* gebruik moes word. 'n Paartjie wat gaan wandel is 'n *sosiale* verskynsel – wat deur die *sosiologie* as wetenskaplike dissipline vanuit die gesigshoek van die (ontiese) sosiale aspek bestudeer kan word.
8. Daaroor het baie publikasies verskyn.

Bronnelys

- Austin, J.L. 1962. *How to do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.
- Berger, P.L. 1982. *Invitation to Sociology. A Humanistic Perspective*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Cardinal, Marie. 1978 [1975]. *Het moet eruit*. Vert. Hetty Renes. *Le mots pour le dire*. Amsterdam: De Harmonie.
- Cloete, T.T. 1984. *Taalhandeling en die literatuur*. In H.P. van Coller en G.J. van Jaarsveld, *Woorde as dade. Taalhandeling en letterkunde*. Durban, Pretoria: Butterworth, 1-14.
- Coetzee, J.M. 2004. Preface. In Coetzee, J.M. (ed.). *Landscape with Rowers*. Princeton: Princeton University Press, vii-ix.
- Fokkema, Douwe & Elrud Ibsch. 1992. *Literatuurwetenskap & cultuuroverdracht*. Muiderberg: dick coutinho.
- Gellner, E. 1985. *Relativism and the Social Sciences*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Herrnstein-Smith, Barbara. 1984. Contingencies of value. In Robert von Halberg (ed.). *Canons*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 5-39.
- John, P. 2000. Versoening, *Aufarbeitung*, Renaissance, Verligting: Wat eis die Suid-Afrikaanse verlede van ons? *Stilet* 12 (1): 43-61.
- _____. 2005. Die terapeutiese imperatief, stories en letterkunde: 'n Repliek aan H.P. van Coller. *Tydskrif vir Letterkunde* 43 (1): 155-167.
- Laan, Nico. 2001. De rol van de wetenschapsfilosofie in de studie van de Nederlandse Letterkunde. *Nederlandse Letterkunde* 6 (1): 78-87.
- Malherbe, D.F. 1947. Kuns – Selfstandig en afhanklik. *Philosophia Reformata* 12 (2): 67-85.
- Pepper, S.C. 1945. *The Basis of Criticism in the Arts*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rickert, H. 1913 [1902]. *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung*. Tübingen: J.C.B. Mohr.
- Van Coller, H.P. 1997. Die waarheidskommissie in die Afrikaanse letterkunde: die Afrikaanse prosa in die jare negentig. *Stilet* 9 (1): 9-21.
- _____. 2005. Anderkant die stilte (André P. Brink) en die verwerking van trauma. *Tydskrif vir Letterkunde* 42 (1): 117-133.
- Weber, M. 1904. Die "Objektivität" sozialwissenschaftlicher und sozial politischer Erkenntnis. In M. Weber. *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Tübingen: J.C.B. Mohr.
- Wellek, René & Warren, Austin. 1949. *Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace.

Etienne van Heerden: Careful with the words!

The literary press received Etienne van Heerden's recent novel *In stede van die liefde* (Instead of love; In cities of love, 2005) positively. The Afrikaans cultural organisation, the ATKV (Afrikaanse Taal- en Kultuurvereniging), for instance awarded the novel its 2005 prize for excellent popular prose. Nonetheless, not all is what it seems. Some literary critics rather hesitantly suggested that Van Heerden's narration and style were less fluent than his previous novels. This article aims to uncover the reasons for these reservations by looking into the author's use of the Afrikaans language. The paper suggests that the novel could have been edited more thoroughly. The numerous language errors and idiosyncrasies in the text mar what should have been a fascinating reading experience. **Key words:** Etienne van Heerden, *In stede van die liefde* (novel), language norms, language deviation, language mistakes, role of the editor, editing.

Inleiding

In sy jongste roman *In stede van die liefde* laat Etienne van Heerden sy hoofkarakter, Christian, as hy aan sy geliefde vrou dink soos volg mymer: "Maar in my briewe aan jou betuel ek my. Rustig, sê ek aanhoudend aan myself. Mooi loop met die woorde." In haar resensie van die roman in *Rapport* van Sondag, 19 Februarie 2006, gee Louise Viljoen te kenne dat ook Etienne van Heerden, die skrywer, hierop ag gegee het. Sy verwys na die styl en taalgebruik van die boek as "uitsonderlik soepel en beweeglik". Sy sê ook: "Wanneer die verhaal uit Christian se perspektief vertel word, is dit 'n Stadsafrikaans wat met gemak al die nuanses van 'n globale wêreld oordra." (My kursivering.) Hierdie mening ondersteun sy jammer genoeg nie met voorbeelde nie.

Ook Andries Visagie (2005) en Daniel Hugo (2006) oordeel positief oor die roman in hul onderskeie resensies. Heel tersluiks sinspeel Visagie daarop dat nie alles pluis is nie as hy beweer: "*In stede van die liefde* is nie so 'n vlot (...) roman soos Van Heerden se vorige roman (...) nie" (my kursivering). Hugo het wel bepaalde voorbehoude. Só wys hy daarop dat die roman syns insiens mank gaan aan 'n sentrale tema wat tot gevolg het dat "die uiteenlopende motiewe ten slotte "soos 'n duiftrop uiteenspat (...) sonder dat hulle ooit rus vind in 'n ark van sluitende betekenis". In sy resensie verwys Hugo pertinent na die taalgebruik van Van Heerden wat "ongeluklik hier en daar neig na mooiskrywery. Hy maak hom dus, net soos sy skrywende alter ego

Sersant Jollies, soms skuldig aan 'purper prosa' (p. 276)". As voorbeeld verwys Hugo na bladsy 174: "kil soos die gelaat van 'n dooie lê die die klipswembad...". Hierdie voorbeeld kan hoogstens as 'n ligte blos op die glyskaal na purper prosa beskou word.

In hierdie artikel sal ek aantoon dat die skrywer Etienne van Heerden self nie die raad van sy hoofkarakter met die nodige erns bejeën het nie. Voordat ek egter breedvoerig hierop ingaan, eers enkele ander kwessies.

Enkele perspektiewe vooraf

Die doel met hierdie artikel is nie om Van Heerden se roman vanuit literêre hoek te beoordeel nie; die siening en standpunte moet beskou word as dié van 'n gewone, ingeligte leser – maar wél van 'n leser wat ook onderlê is in die algemene en Afrikaanse taalkunde.

As die taalgebruik van die onderhawige roman dus beoordeel word, geskied dit teen die agtergrond van standpunte rondom die normering van Afrikaans soos aan die orde gestel in Carstens (2003). Oor die begrippe *afwyking* en *fout* beweer hy:

'n "afwyking" is 'n verskynsel wat van die gewone norm of gebruik *verskil*, met ander woorde nie heeltemal ooreenstem met die algemeen aanvaarde norm nie of in stryd is daarmee. Daarenteen is 'n "fout" weer 'n *onjuistheid*, iets wat *verkeerd* is, dit wil sê 'n verskynsel wat in so 'n mate van die normale afwyk dat dit as verkeerd, onjuis of as 'n *oortreding* beskou moet word. Ons het hier met 'n *graadverskil te doen*: 'n "afwyking" verskil wel van die norm, maar dit sal heel dikwels *toelaatbaar* wees as 'n vorm van taalgebruik. In teenstelling hiermee is 'n "fout" iets wat heeltemal indruis teen die norm en daarom *nie* as 'n *toelaatbare* vorm van taalgebruik beskou kan word nie (Carstens 2003: 9, oorspronklike kursivering).

As na die begrip *norm* verwys word, impliseer dit nie vanselfsprekend dat Standaardafrikaans die enigste "korrekte" vorm van Afrikaans is nie. Die norm bemagtig egter in der waarheid wel die kreatiewe taalgebruiker, want dit verskaf 'n standaard op grond waarvan hy met 'n bepaalde doel voor oë kan afwyk. Carstens (2003: 286) merk hieroor die volgende op: "In sekere situasies word daarom 'n sekere soort taal verwag en dis belangrik dat die spreker oor die vermoë (en register) beskik om hom hierby aan te pas. 'n Mens kan gevolglik sê: "daar bestaan eintlik nie so iets soos "korrekte", en "goeie" of "verkeerde" Afrikaans nie, net *gepaste* Afrikaans."

Ten einde te oordeel of 'n bepaalde taalgebruiksgeval as *afwyking* of *fout* beoordeel moet word en of dit binne konteks *gepas* is, is gebruik gemaak van belangrike bronne soos die *Afrikaanse woordelys en spelreëls*, die *Woordeboek van die Afrikaanse Taal* en ander gesaghebbende woordeboeke soos die *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*, asook ander normeringsbronne soos *Tweetalige frasewoordeboek, Skryf Afrikaans van A tot Z, Afrikaanse spreekwoorde en uitdrukings*, en andere.

Enige teks, 'n literêre teks in die besonder, kan myns insiens op minstens twee vlakke gelees word. Dit hang ten nouste saam met die wese van wat 'n teks is: 'n boodskap wat deur middel van taal oorgedra word. In die geval van 'n roman het die boodskap te make met dit wat verhaal word; die intrige, maar ook met die eventuele *be-tekenis* van die teks; of anders gestel: die *appel* wat die teks tot die leser rig. Mens sou dit seker kan saamvat deur te verwys na die *gedagtegoed* van die teks.

Vir 'n gesofistikeerde leser is die blote vertelde stellig nie genoeg om 'n uitdagende en verrykende leeservaring te verseker nie. Myns insiens is die verhalende prosa, eweseer as in die geval van die poësie, by uitstek dié genre waarin taal in al sy geledinge en ryke skakeringe die medium is deur middel waarvan verhaal word. Anders as byvoorbeeld in die film, kan die verhaalde nie steun op beeld- en klankeffekte nie. Om maar nie te verwys na ander tegnieke soos kameraskote en ligeffekte nie.

In die roman staan die taal in die kern. Want al is 'n roman ook hoe ryk aan die ideële en al is dit ook hoe verwickeld, kan dit nie onafhanklik van taal bestaan nie. Die boodskap word deur die taal gedra. Een voorbeeld uit die goed ontvangende roman, *Miskruier*, deur Jaco Botha (2005) ter illustrasie van hoe swak versorgde taal die boodskap kan ondermyn gewoon omdat dit hinder. Op bladsy 14 staan daar: "Dan sien ek vir Riki in die gangdeur staan en op die manier *wat* haar mond trek en *wat* sy met haar hand aan haar skouer knie, weet ek dat daar groot fout is." (My kursivering.)

In die linguïstiek word daarop gewys dat afwyking van wat algemeen as die standaardtaal aanvaar word, negatiewe implikasies kan hê sover dit die sosiale inburgering van 'n persoon in bepaalde kontekste betref. Toegepas op die prosa sou ek wil beweer dat die skrywer sorg moet dra dat sy styl en taalgebruik die *boodskap* van die teks so goed moontlik moet oordra en onderskraag. Sy aanwending van die taal moet dus nie tussen die leser en die boodskap indring en steurend daarop inwerk nie.

In 'n teks wat ernstige eksistensiële kwessies van die verwarrende, komplekse globale samelewing ondersoek, meen ek dat dit gerade sal wees dat die skrywer sorg dra dat sy taalaanwending, minstens in die verhalende/vertelde gedeeltes sig so na as moontlik aan die norme van die algemene standaardtaal hou. Dit impliseer natuurlik nie dat die kreatiewe en vindingryke omgaan met taal as medium afgekeur word nie, maar dat hierdie kreatiewe spel sig aan die spellings- en grammatikaliteitsvoorskrifte (ook woordeskat en semantiek) van die standaardtaal moet hou.

Hierdie uitspraak moet egter nie moedswillig opgevat word as sou ek 'n argaïes siellose Afrikaans bepleit nie. Wat ek wél bepleit, is 'n Afrikaans wat stewig in sy verlede veranker is, maar in 'n unieke konteks en tydsgewrig op eie bene kan staan, sonder om hom angstig van alle vreemde invloede af te sluit; nie 'n taal wat steeds meer en meer gereleksikalisierde Engels aan 't word is en slegs begryp kan word deur 'n Engelse raster daaroor te lê nie.

Wat Viljoen, soos hierbo aangehaal, soepel en beweeglike Stadsafrikaans noem, is myns insiens dikwels in Van Heerden se nuutste roman niks anders as siellose, Engels

geïnfekteerde Afrikaans nie wat die vermoë om fyn te onderskei in die proses heeltemal ingeboet het. Hieronder volg enkele voorbeelde met voorgestelde verbeteringe tussen hakies:

- p. 31: "Freddie herinner *homself aan* die drie skoon pare (...)" (Dan val dit Freddie by van ...);
- p. 41: "(...) angina wat soos sooibrand *presenteer?*" (... angina wat soos sooi-brand voorkom?);
- p. 50: "Wanneer Christian terugdink (...) *romantiseer* hy." (dink hy nostalgies terug / word hy nostalgies);
- p. 94: "Ja, ja ek het 'n konferensie *wat opkom.*" (op hande);
- p. 237: "– jy kan jou vinger nie daarop sit nie." (Mens kan die vinger nie op die wond lê nie.);
- p. 266: "Jaloesie is *te primitief 'n term* (...)" ('n te primitiewe term);
- p. 273: "Dis maklik om op (...) 'n oog *te vang.*" (iemand se aandag te trek);
- p. 502: "Hy en Christine het gemeen dat die polisie, wat *soveel op hande het* (...)" (wat soveel hooi op hul vurk het);
- p. 505: "(...) voel hy hom hier in Seepunt *uit sy diepte*" (hom nie op sy gemak voel nie);
- p. 505: "Okapi, *op haar koffiebreek*, sit by Christiaan (...)" (sit tydens haar koffiepouse).

Dit bring my by 'n kernvraag: Kan 'n teks geslaagd wees as die taal die mas nie opkom nie? By wyse van analogie: Beskik 'n geweefde kled oor die nodige kwaliteit net omdat die ontwerp daarvan goed is, of is dit 'n vanselfsprekende voorvereiste dat ook die skering goed opgestel en die inslag sekuur moet wees, en van goeie gehalte? Van Wyk Louw het hieroor nogal sterk gevoelens. Hy merk op dat "'n digter (lees: 'n romansier) wat 'n taalfout maak 'n knoeier is soos 'n komponis wat 'n bepaalde noot nie herken nie'" (aangehaal in Steyn 1998: 100).

In hierdie verband merk ook Hettie Scholtz (2005) die volgende op as sy antwoord op die aanklag van Boesman Buitekamer dat die tekste van voorheen gemarginaliseerde skrywers deur uitgewershuise "oorgeskrywe" is en dus nie meer integer en oorspronklik genoem kan word nie: "Wat is die rol van 'n redakteur/uitgewer in die produksieproses dan? My begrip daarvan was nog altyd dat jou skrywer van jou verwag om in noue samewerking met hom as beide miervanger én leutemmer op te tree – ter wille van die boek." Sy wys voorts daarop dat dit wat van blywende belang is, nie die skrywer nie, maar die boek is. Daarom kies skrywers "van debuut tot bekroonde" hul redakteurs nogal versigtig "(m)et die integriteit van die teks as vertrekpunt en einddoel: die hoogste prioriteit".

Scholtz sinspeel dus op die onontbeerlike rol van die redakteur en die taalversorger ten einde kwaliteitstekste te waarborg. Hier lê sy die vinger op die wond. Een

van van die vernaamste probleme waaraan vele van die onlangs verskene tekste in Afrikaans mank gaan, is juis die skynbare onbelangrikheid waarmee die funksie van die redakteur in die jongste tyd bejeën word. Nie alleen het die uitgewer 'n plig teenoor sy skrywer nie, maar ook die leser behoort gerespekteer te word. Die uitgewer is daarvoor verantwoordelik om toe te sien dat die maatstawe van behoorlik versorgde taal gerespekteer word. Natuurlik is dit in die geval van iets so lewends soos taal nie eenvoudig nie, maar deur die algemeen aanvaarde norme te volg waar daar nie dwingende rede is om daarvan af wyk nie, is sekerlik nie te veel gevra nie.

Myns insiens is die vernaamste rede waarom Visagie die onderhawige roman as minder vlot as Van Heerden se vorige roman ervaar en Hugo die hebbelikheid van mooiskrywery vermoed, direk in verband te bring met 'n sterk vermoede dat die rol van redakteur nie behoorlik na waarde geskat is in die finale produksieproses nie.

Dit is natuurlik ook belangrik dat in die toepassing van taalnorme daar rekening gehou word met die onderskeid tussen wat as aanvaarbaar binne die konteks van Standaardafrikaans beoordeel moet word, en dit wat binne die konteks van die sosiale posisie van die onderskeie karakters as gepas beoordeel kan word. Veral wat betref hierdie laaste aspek sal almal dit seker nie altyd met mekaar eens wees nie. Hierop wil ek hier nie verder ingaan nie, behalwe om 'n klip in die bos te gooi.

Word die sug na tekste waarin karakters moet klink soos hulle volgens die skrywer se oordeel op straat praat nie in die jongste tyd in die Afrikaanse prosa te ver gevoer nie? Sou hierdie strewe na die hiperrealisme verband hou met die realistiese inslag wat Hollywoodfilms onderskei van die veel subtieler aanslag van Europa? 'n Gestileerde werklikheid wat onderliggende eienskappe en grondpatrone in 'n samelewing subtiel verken en verbeeld, kan veel meer impak hê as om die voor die hand liggendste slengtaal en modewoorde te gebruik. In die geval van Afrikaanse tekste is dit veel te veel 'n geval van 'n gewaande met-Engels-kan-wat-met-Afrikaans-nie-haalbaar-is-nie. Nie alleen rismier hierdie siening die integriteit van Afrikaans nie, maar dui dit ook op die onvermoë van die Afrikaanse skrywer om iets op 'n unieke manier in Afrikaans uit te sê wat in geen ander taal net so gesê kan word nie. As dit waar was, sou die Afrikaanse skrywer liever maar boedel kon oorgee en in Engels begin skrywe. Die voordele daarvan laat ek hier liever onvermeld.

Om terug te keer na *In stede van die liefde*: Op bladsy 501 is die prostituut Thandi aan die woord. Van Heerden laat haar sê: "Ai, my minnaars". Net daarna as sy verwys na Syster wat hom as dwelmhandelaar voordoën, sê sy: "Ek dink hy is undercover". Maar in die roman word vermeld dat sy uit Swaziland kom en nie Afrikaans magtig is nie. Hoe rym dit? Waarom lê Van Heerden haar sulke registerbotsende woorde in die mond?

Sou dit nie beter gewees het om haar gewoon neutraal te laat Afrikaans praat het nie? Aansluitend hierby kom in die derdepersoonsvertelling, asook in die gedagtestroom van Christian as binne die konteks van Seepunt oor die wêreld van prostitusie en dwelmhandel vertel word, of daaroor nagedink word, woorde en uitdrukkinge

voor soos *pimp*, *die mans gaan al jonger*, *dashboard*, *gangsters*, *hairdresser* en *boob tube*. In dieselfde kontekste kom egter ook woorde voor soos *snesies*, *ween* en *ademstote*. Ook hier is die gebruik van hierdie Engelse woorde 'n alte maklike manier om 'n bepaalde sfeer te skep sonder om bloot te lê.

Dit bring my vanself by 'n volgende problematiese punt as dit om die beoordeling van die taalgebruik van 'n roman gaan, naamlik die verskillende vertelperspektiewe waaroor 'n skrywer beskik. Ek noem gewoon enkele hiervan: eksterne verteller (verhalende derdepersoonsvertelling), interne verteller (hoofkarakter aan die woord), gefokaliseerde vertelling waarin 'n eksterne verteller deur die oë van 'n bepaalde karakter vertel, dialoog (direkte en gerapporteerde direkte rede), die tegniek van die gedagtestroom, ensovoorts. Van Heerden wend verskeie van hierdie tegnieke in *In stede van die liefde* aan. Die roman stel hoë eise aan die leser om te onderskei tussen hierdie verskillende stemme wat aan die woord gestel word. Soms kom dit voor asof die skrywer self die kluts kwytraak. Juis hier sou deeglike redigering die teks ten goede gekom het en die leser ter wille gewees het. Een klein voorbeeld, bladsy 273:

Die film van klein Siebert rol in Christian se gemoed uit daar waar hy in die internetkafée sit en die minute verbytik. Siebert is in die koshuis terwyl Christian en Christine nie tuis is nie. Siebert hou van die koshuislewe. (verhalende derdepersoonsvertelling) Ook net omdat jy weet jy gaan een van die dae weer na die luukse van jou huis, het Christiaan aan sy seun gesê. (gerapporteerde direkte rede)

“Ek is op parole,” was Siebert se antwoord. (direkte rede)

Nou sien Christiaan in sy geestesoog vir Siebert met kamoefleerverf op sy gesig (...) (verhalende derdepersoonsvertelling)

As die leser by sin vier kom, is hy vir 'n oomblik uit die veld geslaan; word jy as leser nou direk aangespreek, wonder mens onwillekeurig. Sou gewone direkte rede met aanhalingstekens nie beter gewees het nie? Dan was daar ook minder rede waarom die gebruik van *parole* steurend sou kan opval. Wie vertel of wie is nou eintlik hier aan die woord, twyfel die leser skielik. Nog 'n voorbeeld, bladsy 496:

(...), bo regs, daar waar Doilie (sê sy nou) nie eens geweet het die kind het 'n gaatjie laat skiet nie. (verhalende derdepersoonsvertelling)

Die kinders kom soms op Laingsburg, kla sy, of Touwsrivier, en dis waar hulle dié dinge laat doen. Baie van hulle loop met tatoes op die ondermaag rond, of op die lae rug. (gerapporteerde direkte rede) “Volgende is die dwelms.” (direkte rede)

Op wie se tong lê die woord “tatoes”, wonder die leser onwillekeurig. As dit tant Doilie se woord is waarom gebruik sy dan die woord “dwelms”? Sou sy nie veel eerder “drugs” gesê het nie? Hierdie verwisseling in vertelperspektief maak dit dus geen maklike taak as daar oor die gepastheid geoordeel moet word van die aanwending van Standaardafrikaans al dan nie.

Ook oor die kwessie van registerbotsing is nie altyd uitsluitel te bereik nie. Tog is die frekwensie in die sonderlinge aanwending van Afrikaans deur Van Heerden in *In stede van die liefde* so talryk dat die teks sonder inagneming van die vertelperspektief uitermate steurend is en die boodskap van die roman ondermyn.

Slaggate in Van Heerden se taalaanwending

Die titel *In stede van die liefde* skep bepaalde taalverwagtinge by die ervare leser. So 'n gelade titel dien hom nie somaar al om die hawerklap aan nie en kan sy plek trots inneem naas dié van J.M Coetzee se *Disgrace* en die Nederlandse vertaling daarvan, *In ongenade*. Maar by hierdie leser het die openingsinne van die roman reeds 'n rooi liggie laat flikker: "Steil en voggelade stoot die aandwind oor Johannesburg Internasionaal. Die vliegtuig sidder met die opstyg". 'n "Steil" wind? Wat moet ek my daarby voorstel? En dan, net 'n enkele sin verder staan: "Hy trek die rek om sy poniestert los en skud sy hare uit." Og, nie so hiperkrities nie: Hy bedoel stellig: "Hy trek die rek uit sy poniestert en skud sy hare los." Net 'n sin of wat verder struikel die leser se oog nietemin weer oor die volgende sin: "Haar (die lugwaardin – HPG) oë is stip teen die ruim se dak." Die ruim; oë teen die dak? As die loods en sy medevlieënier 'n bladsy verder "sienderoë blind voor die glasruite, dun teen die oopte" sit, begin die taal sig opvallend tussen die leser en die boodskap indring.

Kom die vraag en wederwoord: Werk die skrywer nie doelbewus met 'n palet van assosiasies nie; speel hy nie doelbewus 'n taalspel soos deur die titel in die vooruitsig gestel, waaraan die leser aktief moet meedoen nie? 'n Goeie begrip het immers net 'n halwe woord nodig. Na 'n intensiewe, en ja, ook 'n kritiese lees van die teks, is my oorwoë mening dat dit nie die geval is nie. Die kundige ingryp van 'n ervare redakteur sou die leeservaring veel vlotter laat verloop het.

Afgesien van die bevreemdende woordgebruik in die roman, is *In stede van die liefde* ook veel minder vlot as Van Heerden se vorige romans. Dit versterk die vermoede dat die hand van 'n ervare redakteur hier afwesig was. Hoe anders moet die oorvloed aan swak gekonstrueerde sinne verklaar word? Sinne soos die volgende strek 'n bekroonde en gekanoniseerde skrywer geensins tot eer nie. In diens van die skrywer en "ter wille van die boek" moes die "miervanger" en "leeutemmer" hier beter doodgetrap en uitgevang het! Ter illustrasie:

- p. 84: "(...) waar meisies van so jonk as Siebert se ouderdom en vroue te huur is." (waar vroue en meisies so jonk as Siebert te huur is);
- p. 272: "Immers bestaan dié beeldhouer se Laaste Avondmaal-projek uit spyskaarte wat uit die wrakke van passasiersvliegtuie wat neergestort het, gered is." (Dié beeldhouer se Laaste Avondmaal-projek bestaan immers uit spyskaarte gered uit wrakke van passasiersvliegtuie wat neergestort het.);
- p. 518: "Hulle vertrou wit Suid-Afrikaners nie in Zimbabwe nie. Die geheue van

Suid-Afrikaanse operateurs wat destyds ANC-selle in Zimbabwe opgeblaas het, is nog vars." (Hulle vertrou wit Suid-Afrikaners nie in Zimbabwe nie. Die herinnering is nog vars aan Suid-Afrikaanse operateurs wat destyds ANC-selle in Zimbabwe opgeblaas het.)

Hieronder word nou nader ingegaan op die verskillende soort taalprobleme wat opgeval het en wat deur die byskawing van goeie teksredigering 'n veel vlotter leeservaring sou verseker het. Die verskillende tipes hinderlikhede/foute word sover moontlik gekategoriseer. In die artikel sal telkens slegs enkele voorbeelde gegee, en waar nodig bespreek of verbeter word. Bespreking en of verbetering sal tussen hakies aangedui word. Van die 538 bladsye wat die roman beslaan, is die eerste 106 bladsye, asook bladsye 226-290 in die middel en weer bladsye 468-538 aan die einde noukeurig vir hinderlike taalgebruiksgevalle nagegaan. 'n Volledige addendum waarin die opvallendste voorbeelde van hinderlike taalgebruiksgevalle gekategoriseer is, is ter insae op internet by die volgende adres: www.letterkunde.up.ac.za.

Voordat die opvallendste tipe hinderlikhede nader toegelig word, eers enkele idiosinkratiese taalgebruiksgevalle wat gehinder het:

- By na deurgaans wend die skrywer die volgende werkwoordelike klitiese vorme aan sonder om te onderskei tussen direkte en indirekte rede: *hy't; hy's; sy's; sy't; jy't; jy's; hulle't; wie't; so't, daar's; waar's; hier's*. Hieruit sou afgelei kan word dat dit die aanvaarde ongemarkeerde skryfwyse in Standaardafrikaans is, wat natuurlik nie die geval is nie. Vergelyk in hierdie verband die inkonsekwente aanwending van *hier is/hier's* in die sesde volparagraaf op bladsy 89.
- Die verkorte vorm van *alles*, naamlik *als* word in die nagegaande teksgedeeltes 48 keer gebruik; ook asof dit die ongemarkeerde skryfwyse in Standaardafrikaans is, maar dan oënskynlik sonder rede word die volvorm *alles* op bladsy 87, 247 en 269 gebruik.
- Die argaïese werkwoordelike vorm (*weg-/af-/veeg*) – die AWS erken *veeg* slegs as selfstandige naamwoord – word byna ten opsigte van elke karakter gebruik. Vergelyk in hierdie verband bladsy 14: "Hy *veeg* oor sy gesig wanneer hy (...)" (my kursivering). Hierdie manierisme is as sodanig reeds erg steurend. Maar dan skielik op bladsye 18, 77, 269, 277, 281, 478, en 501, sonder enige agterhaalbare rede, *vee* die karakters weer oor hul gesig, oë, voorkop, lippe, ensovoorts. Eweneens word die verouderde woordvorm *vlieger* vir duiwe gebruik.

Vreemde woordgebruik

Een van die hebbelikhede van Van Heerden se teks is die vreemde woordgebruik. Aanvanklik vermoed die leser dat die skrywer met die taal "speel", maar alou word dit só hinderlik dat hierdie vreemde taalaanwending tussen die leser en die teks inskuiwe.

Ter illustrasie:

- p. 21: "hul skouers gebuig om hul *borse* te beskerm, (...)" (Die idiomatiese gebruik van die enkelvoud, *bors* sou die potensiële probleem vermy het.);
- p. 53: "Siebert se item behoort oor 'n kwartier *aan bod te kom*." (aan die beurt te kom / plaas te vind.);
- p. 62: "Pouse het hy haar *bygeloop* nog voor sy behoorlik uit haar sitplek was." (trompop geloop?);
- p. 84: "Hy kom nie net om *homself te verruk* en sy lyf te vertrous nie." (Só 'n beskrywing laat die *wenkroue* omhoog skiet; het ek reg gelees?);
- p. 100: "Eintlik is ons *bar* en primitief in ons mooiste drange." (baar);
- p. 271: "(...) in hul (die belhops – HPG) uniforms met *beffies op die kop*." (pet/kadotjie?);
- p. 475: "(...) die oerplate water deur die gety *bloots* gelê." (bloot);
- p. 483: "Dis te danke aan die *briljansie* (briljantheid), aan die vermoë om *puntjie by paaltjie te kry* en sin te maak van (...)" (om die kloutjie by die oor te bring en sin te maak van ...);
- p. 538: "'n Vlakte wat *bibber* in die fel son, skei haar van hom." (Die werkwoord "bibber" voorveronderstel [+koud] en kan dus gewoon nie saam met "fel son" voorkom nie. Afrikaans bied ander moontlikhede wat wel kan: "bewe/tril".)

Beelde/beskrywings wat vreemd aandoen

Sommige beelde en beskrywings doen so vreemd aan dat die leser soms wonder of hy nie verkeerd gelees het nie. Soms is dit wel moontlik dat hierdie bepaalde leser nie goed gelees het nie, maar weer: die frekwensie bevestig eerder die vermoede dat 'n kritiese redakteursoog afwesig was. Ter illustrasie:

- p. 20: "Die BMW se voorruit spat uiteen en *vlokke glas bars* teen Christian se gesig en *vloei* verby sy keel." (... brokke glas bars teen Christian se gesig en spat verby sy keel.);
- p. 41: "Hy voel *homself swaar aan die heupe*, gooi die lakens vies van sy onderlyf *weg* (...)" (Wat moet die leser hom hierby voorstel!? Waarskynlik word bedoel: Daar is 'n swaar gevoel in sy heupe; hy gooi die lakens vies van sy onderlyf af.);
- p. 273: "Die film van klein Siebert *rol in Christian se gemoed uit* (...)" (speel/ rol voor Christian se geestesoog af?);
- p. 262: "(...) so 'n *onbekende, naamlose* weggaan, so 'n *uiters, verskriklike* weg; 'n *verdwyning*." (Die snoeiskêr kon hierdie barokke oordaad aan byvoeglike naamwoorde verhoed het.);
- p. 534: "Verskriklik lief," *peuter Christian met die kamera*; binnensmonds. (Peuter Christian binnensmonds met die kamera?)

Stilisties swak/lomp sinne

Daar is reeds elders in hierdie artikel daarop gewys dat 'n roman deur middel van taal; dit wil sê deur middel van woord, sin en beeld verhaal. En tog is daar in *In stede van die liefde* afgesien van probleme op die vlak van woord en beeld ook ernstige sinsprobleme. Stilisties lomp of gewoon swak gekonstrueerde sinne kom gewoon te veel voor. Ook dit laat sterk vermoed dat die hand van die redakteur nie sterk genoeg teenwoordig was nie. Ter illustrasie:

- p. 34: “Die man – hy het 'n poniestert – bekyk die motor se wiele, laat sy oë gly oor die drie ander voertuie wat voor die hotel geparkeer staan, lyk tevrede, en staan hand in die sy en verken die hotel se vooraansig.” (Die man met die poniestert kyk na die motor se wiele, laat gaan sy oë oor die ander drie voertuie wat voor die hotel geparkeer is en staan hand in die sy die hotel se voorkant en verken.);
- p. 57: “Christian trap met 'n bors wat diep teue trek. Uiteindelik breek hy bo uit, met bene wat pyn en hart wat hoog skop. (...) Die vallei gee mee voor hom, tot in die newels van mistige afstand, en die teerpad gly singend onder sy wiele in.” (Christian trap; met hygende bors breek hy bo uit. Sy bene pyn en sy hart skop hoog. (...) Die vallei maak voor hom oop tot waar die newels in die verte oplos; die teerpad gly asof alle weerstand verdwyn het onder die singende wiele verby.);
- p. 63: “Stanley Syster se asem plof hoorbaar by sy lippe uit.” (hoorbaar is gewoon oorbodig);
- p. 483: “Hy beteuel sy woorde, wat in omstandighede soos hierdie dikwels blitsig uit die wegspringblokke is en vlieg oor die tartan.” (Hy beteuel sy woorde wat onder sulke omstandighede blitsig uit die wegspringblokke oor die tartan vlieg.);
- p. 485: “Tant Dollie Windvogel moet in die Villa Borghese, in die slaapkamer met die skildery van koningin Victoria bo die bed, se kas gaan kyk.” (Tant Dollie Wingvogel moet in die kas gaan kyk van die Villa Borghese se slaapkamer met die skildery van koningin Victoria bo die bed.)

Hinderlike verskuiwing in vertelperspektief

Soms word die leeservaring ernstig in die wiele gery deur verskuiwings in die vertelperspektief wat met behoorlike redigering uit die weg geruim kon geword het. Ter illustrasie:

- p. 488: “Dis oë wat nie hoort (...), dink Christian. Oë uit 'n ander geweste. Jy is verbaas dat (...) Jy sou dink (...)” ('n derdepersoonsvertelling word opgevolg deur eerstepersoon direkte rede);
- p. 519: “Dit is na hierdie Zimbabwe-beelde dat (...) elke (...) galery (...) vra. Die Europeërs is gek na die (...) grasieuse vorms uit klip gesny. Voëls en dierekoppe (...) Die kop van 'n voël (...) Ná 'n besoek aan 'n galery van hierdie beelde,

spook hulle by *jou as bewoner van 'n dieretuin van die onbewuste.*" (Op wie dui hierdie *jou*: Christian, die verteller, die leser, 'n mens?)

Hinderlike tangkonstruksies

Hindelijke tangkonstruksies ontsier die teks. Ook hier word die hand van 'n goeie redigeerder gemis. Ter illustrasie:

- p. 25: "(...) het daardie pastoor wat Sondae Bybel onder die vlerk met sy dik-wiel fiets hier op Matjiesfontein *aangekom het, gewaarsku.*";
- p. 250: "In die 1930's het die gebroeders Jensen van Arendonk, België (liewer: in België) die groot wedvlugduif waarvan alle kampioene afstam, *geteel.*";
- p. 274: "Vonkies slaan onder die wiele uit soos die jong operateur rakelings verby tafeltjies waar niksvermoedende toeriste by kerslig op sypaadjies *sit, flits.*"

Hinderlike Engelse sinswendings

Van Heerden ontsnap jammer genoeg nie aan sy langdurige verblyf in 'n Engels gedomineerde omgewing nie. Louise Viljoen vergoelik hierdie geïnfekteerde Afrikaans deur daarna te verwys as "Stadsafrikaans". Hoe dit ook al sy, die sterkende hand van 'n goeie redakteur kon Van Heerden behulpsaam gewees het om onnodige slaggate te vermy. Ter illustrasie:

- p. 36: "(...) die spinnerak van lewens, wat altyd maar broos gespan is en *op die beste van tye* tussen die droëtakies (...)" (en op sy beste tussen die droë);
- p. 237: "Op subtiele wyse – *jy kan jou vinger nie daarop sit nie.*" (jy kan jou vinger nie op die wond lê nie);
- p. 266: "Jaloesie is te primitief 'n term ..." (Jaloesie is 'n te primitiewe term ...);
- p. 502: "(...) wanneer *woord begin rondgaan* dat (...)" (wanneer die storie begin loop dat ...);
- p. 510: "Wat *daarmee te doen?*" (Wat om daaromtrent te doen?)

Refleksiewe voornaamwoorde volgens Engelse patroon

Ook Van Heerden se aanwending van die refleksiewe voornaamwoord verrai Engelse invloed. Dat dit inderdaad 'n kenmerk van sogenaamde Stadsafrikaans is, is egter nie genoegsame rede om die gebruik daarvan te saneer nie. Ter illustrasie:

- p. 17: "(...) skud Christian sy kop en gun *homself* een van sy mees bevredigende fantasieë.";
- p. 31: "Freddie herinner *homself* aan die drie skoon pare (...)" (Freddie herinner hom die drie skoon pare. Hier het Van Heerden direk uit Engels vertaal!);
- p. 92: "Nie dat jy *jouself* moet toelaat om op loop te gaan nie.";
- p. 267: "Sy sal wegkruip ten einde *haarself* tot elke prys te beskerm.";
- p. 284: "Net so het hy *homself* voorgestel, pompeuse ou poephol, het hy agterna gedink (...)"

Hinderlike ontlenings aan Engels

Soms ontleen Van Heerden sonder enige agterhaalbare rede woorde aan Engels as 'n bestaande Afrikaanse woord myns insiens eweseer, of selfs beter, sou deug. Ter illustrasie:

- p. 73: "Naweke vat Piet sy bakkie en ry af De Doorns (...) toe en daar stoot hy Arieb in teen die *mongrels* van die swart inkomers (...)" (brakke/basterbrakke/steekhare);
- p. 75: "'Maar dis *kidnap!* Miss Paai raap die *foonboek* op." (ontvoering – Miss Paai was immers vroeër onderwyseres; foongids);
- p. 98: "Op die vensterbank is die harige angoravel wat jy jare gelede op motors se *dashboards* gekry het." (paneelbord – net twee sinne verder word immers van snesies gepraat; waarom nie eweneens *tissues* nie?);
- p. 238: "Inlywingsrituele; *turfvoorloë*; alles." (Waarom dan nie maar ook *initiating* rituele as gebiedsvoorloë nie gedeug het nie?)

Registerbotsings

Ondeurdagte ontlenings aan Engels het soms tot gevolg dat registerbotsings ontstaan:

- p. 28: "Daar is Freddie Portier, *entertainment manager*. In sy wit handskoene, met sy *pluiskeil* en sy houding (...) van 'n *koloniale onderoffisier*, 'n *butler* en 'n (...)" (Waarom die vermenging? Myns insiens doen *pluiskeil* vreemd aan binne die koloniale opset; sou *tophat*, gesien die ander Engelse ontlenings, nie beter gedeug het nie? 'Tewens sou *petty officer* of gewoon *colonial* beter gedeug het. Trouens, waarom dan nie gewoon *livreikneg* nie?);
- p. 85: "Kaapstad (...) 'n stad van moontlikhede en *verglyding*; 'n stad teen die skuinste (...) besig om sy woelige *gemeente* die see in te *tiep*." (Sou *kantel* in samehang met die ietwat waardige woorde *verglyding* en *gemeente* nie gepaster gewees het nie?);
- p. 501: Op die laaste derde van die bladsy is Thandi (Okapi), die prostituut, aan die woord. In dieselfde gesprek lê die skrywer haar vervolgens die woorde *minnaar* en *undercover* in die mond. As *undercover* dan per se móét, sou *lover* haar dan nie natuurliker in die mond lê nie?

Spelfoute

Die sterkste aanduiding dat *In stede van die liefde* nie in die produksieproses behoorlik deur 'n redakteur onder hande geneem is nie, is die groot aantal spelfoute wat die teks ontsier. In die 204 van die 544 bladsye wat nagegaan is, is daar nie minder as 43 spel- en skryffoute aangeteken nie. Dit strek 'n uitgewery soos Tafelberg beslis nie tot eer nie. Hieronder slegs vyf van die skreiendste foute:

- p. 24: Groot Karoo (Groot-Karoo);
- p. 30: wees viool (weesviool);

- p.104: vool (voël);
- p. 234: bonsai'tjie (bonsaitjie);
- p. 258: spontaniteit (spontaneïteit);
- p. 477: manssweet (mansweet).

Hinderlike interpunksie

Die interpunksie is soms erg idiosinkraties en inkonsekwent. Ook dit versterk die indruk van 'n gebrek aan behoorlike versorging. Ter illustrasie:

- p. 35: "Die man, (Ø) wat sy donkerbril nooit verwyder het nie – self nie in die skemerte (...) – betaal kontant (...)"
- p. 41: "Die geluide en geure van 'n Bolandse dorp. (Ø>:) D (d)ie geskarrel van eekhoringspootjies oor bas; die vogtige geur wanneer sproeiers lui hale (...)"
- p. 56: "Soggens bring die bus hulle (...) om in Stellenbosch te kom werk; (Ø>:) in wonings as huishulpe, in winkels as skoonmakers; (Ø>,) in tuine as tuinwerkers."
- p. 240: "Okapi lig haar ken; (Ø) trots en stuurs kyk sy by die venster uit."
- p. 259: "Sy kom terug, haar hande en voorarms nog nat van die kraanwater. (Ø>,) D (d)op die emmer om en maak die hark staan teen die muur."

Ongrammatikale/Grammatikaal vreemde sinne

Selfs ongrammatikale of in ieder geval struktureel vreemde sinne, is nie ongewoon nie. Toegegee: sommige van die sinne met afwykende woordorde na onderskikkende voegwoorde kom ook in gesproke Afrikaans voor, maar in die roman kom dit in derdepersoonsvertellings voor. Miskien wou Van Heerden doelbewus in die woorde van Viljoen 'n "soepel" en "beweeglike Stadsafrikaans" aanwend? Al miskie. Ter illustrasie:

- p. 102: "Dis die groot reservoir van menslike emosie *wat lê* hier agter die lywe en gesigte (...)" (Dis die groot reservoir van menslike emosie wat hier agter die lywe en gesigte lê.);
- p. 281: "Die suikerhuisie het goedkoop *als*." (Die suikerhuisie het/bied alles goedkoop.);
- p. 473: "Afgesper van die wêreld *het* hulle hier 'n dag of twee in hierdie kamer, in hierdie hotel ver van alles." (Hierdie leser moes dié sin etlike male herlees om uiteindelik agter te kom dat *het* as hoofwerkwoord bedoel word. As die skrywer noukeuriger was, kon hy dit vir die leser veel makliker gemaak het deur die sin eenvoudig uit te brei met *net vir hulself* of moes hy 'n aanvulling na *twee*, byvoorbeeld *tot hulle beskikking*, gebruik het.);
- p. 523: "Hulle gaan *wat* die Indiër *noem* die handelsware besigtig." (Hulle gaan wat die Indiër die handelsware noem, besigtig. / Hulle gaan besigtig wat die Indiër die handelsware noem.)

Refleksiewe werkwoorde nierefleksief gebruik

Van Heerden gaan betreklik vry om in sy gebruik van refleksiewe werkwoorde. Meestal wend hy hierdie werkwoorde volgens Engelse patroon nierefleksief aan. Soos in die geval van die refleksiewe voornamaamwoorde, kom dit wel in spontane gesproke Afrikaans voor, maar die meeste bronne oor Standaardafrikaans dui hierdie werkwoorde steeds as verplig refleksief aan. Ter illustrasie:

- p. 24: "Karre *haas* op die hoofpad verby." (Karre haas hul op die hoofpad verby? / Karre snel op die hoofpad verby.);
- p. 48: "Maar die jongklomp se oë blink en hy *laat begaan*." (...en hy laat hulle begaan.);
- p. 81: "En o ja, as u *behoef* (...)" (... as u dit behoef ...);
- p. 266: "Sy *voel* net daar in Gordonsbaai gekoester." (Sy voel haar ...);
- p. 503: "Alles *meld aan*." (Alles meld sig/hulle aan / Alles kom tegelyk in sy gemoed op?)

Afwykende voorsetselgebruik

Die gebruik van voorsetsels is in enige taal dikwels nie so maklik vas te pen nie. Nogtans is bepaalde voorsetselverbindings vas. Van Heerden hou hom dikwels nie hieraan nie en kom met nogal rare verbindings voor die dag:

- p. 33: "(...) Dis reisigers wat skynbaar *vreemd is aan* die geweste (...)" (reisigers wat vreemd is in/ onbekend is met);
- p. 57: "(...) staan 'n man *in 'n* voorskoot en kyk nuuskierig (...)" ('n man met 'n voorskoot);
- p. 93: "Christian *vuur 'n* vraag uit." (vuur iets af);
- p. 94: "Maar sy woorde *hang 'n* groot truspieël in Christian se gemoed uit." (hang iets in sy gemoed voor hom op?);
- p. 102: "Sy't 'n vuil japon aangehad, met 'n kopdoek *oor* die kop." (met 'n kopdoek op die kop);
- p. 269: "Die gepeupel is *wars aan* die fynere dinge." (wars van)

Partitiewe konstruksie sonder -s

Soos in die geval van refleksiewe werkwoorde is die gebruik van die partitiewe -s in informele gesproke Afrikaans nie absoluut vas nie. In informele, gesproke Afrikaans bestaan daar die neiging na vorme sonder -s. Tog beveel die meeste bronne die gebruik daarvan, sover dit formele geskrewe Afrikaans betref, sterk aan. Ook hou Van Heerden hom nie aan hierdie norm ten opsigte van Standaardafrikaans nie. Verder, is hy heel inkonsekwent in sy aanwending daarvan. Op bladsy 21 hou hy hom nie aan die voorskrifte nie en skrywe hy "iets durerder, sterker as bloed" om dan weer op bladsy 33 "iets saakliks, hards aan Gautengers" te gebruik. Soms gebruik hy die -s in 'n bepaalde geval nie net om dit enkele bladsye verder weer wel te gebruik. Vergelyk in

hierdie verband “iets totaal nuut” (248) teenoor “iets *nuuts*” (287). Behoorlike redigering sou hierdie lukrake omgaan met die grammatikale voorskrifte vir die gebruik van Standaardafrikaans verhoed het.

Ongrammatikale gebruik van die meervoud

Grammatikale, idiomatiese Afrikaans is anders as Engels, nie so geneig om die meervoud in bepaalde konstruksies aan te wend nie. Van Heerden skrywe egter teen die idiomatiese gebruik van Afrikaans in. Ter illustrasie:

- p. 25: “Die mense het doeke oor hul *monde* geknoop (...) met wit lappe oor hul *gesigte*.” (oor hul mond (...) met wit lappe oor die gesig);
- p. 86: “Ek bevind my, ná daardie ses *ure* onder narkose, (...)” (ná daardie ses uur);
- p. 236: “(...) opgestopte varkies met appels in hul *bekke*.” (varkies met appels in die bek);
- p. 517: “Hier, in die nagdonkerte (...) dra baie *donkerbrille* en *pette* laag oor hul oë.” (dra baie donkerbril met ’n pet laag oor die oë.)

Hinderlike tydspronge/ -foute

Een van die grootste uitdagings vir enige romanskrywer in Afrikaans is om nie in die grammatiese slaggate te trap wat die hantering van tyd stel nie. Jammer genoeg struikel Van Heerden meerdere male oor die tydsaspek. Ter illustrasie:

- p. 42: “(...) Siebert *het ses weke gelede aangekondig* dat hy aan die atletiekbyeenkoms gaan deelneem. *Mens sana in corpore sano, onthou Christian toe Siebert die nuus meedeel en onthou ook (...)*” (*Mens sana in corpore sano*, het Christian onthou toe Siebert die nuus meedeel en ook onthou...);
- p. 54: “‘Jy help nie juis om dinge makliker te maak nie. Partykeer dink ek jy (...),’ *kap Christiaan terug en Siebert het sy kop by sy skouers ingetrek*, bitter en kwaad.” (... het Christiaan teruggekap en Siebert het sy kop... ingetrek, ...);
- p. 93: “As ek jy *is, sou ek (...)*” (As ek jy is, sal ek / As ek jy was, sou ek);
- p. 254: “Vooraf *het Snaartjie (...)* haar beurt *sit en af wag, (...)* Sy *was* die ster; sy *loop* op die wolke; die kandelare *blink* vir haar, Miss Edelweiss se hoë, *blink* kragie *was* vir haar, die skoon gesigte van die oues van dae, die respekvolle aanhoor van (...) wat vir niemand mooi *is nie*; dit was vir haar.” (In één sin word vyf maal van tyd verwissel!)

Slot

As die taalgebruik in *In stede van die liefde* dus beoordeel word vanuit die oogpunt van ’n ervare leser teen die agtergrond van heel basiese linguïstiese begrippe soos *afwyking*, *fout* en *gepas*, in samehang met die verskillende vertelperspektiewe wat die skrywer

tot sy beskikking het, blyk dit dat daar iewers 'n ernstige skroef los is. Hierdie losse skroef hou stellig daarmee verband dat die rol van die redakteur in die publikasie van Van Heerden se manuskrip nie met genoeg erns deur die uitgewer bejeën is nie. In stede van wat 'n boeiende leeservaring kon wees, kortwiek die taalgebruik die roman ernstig. Vertaling sal hierdie roman gewis ten goede kom.

Bronnelys

- Botha, J. 2005. *Miskruier, 'n spookstorie*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Carstens, W.A.M. 2003. *Norme vir Afrikaans. Enkele riglyne by die gebruik van Afrikaans*. Pretoria: Van Schaik Uitgewers.
- Hugo, D. 2006. Onder draai die duiwe. *Insig* Januarie / Februarie, 58.
- Joubert, P.A. 1997. *Tweetalige frasewoordeboek*. Kaapstad: Pharos.
- Müller, D. *Skryf Afrikaans van A tot Z*. Kaapstad: Pharos.
- Odendal, F.F. en Gouws, R.H. (reds). 2000. *Verklarende Handwoordboek van die Afrikaanse Taal* Midrand: Perskor Uitgewers.
- Prinsloo, A.F. 1997. *Afrikaanse spreekwoorde en uitdrukkings*. Pretoria: J.L. van Schaik Uitgewers.
- Scholtz, H. 2005. Antwoord vir Boesman Buitekamer. <<http://www.litnet.co.za/senet/senet.asp?id=37446>> Geraadpleeg 02.03.2006.
- Schoonees, P.C. (hoofred.) 1970. *Die Woordeboek van die Afrikaanse Taal*. Pretoria: Die Staatsdrukker.
- Steyn, J. C. 1998. *Van Wyk Louw. 'n Lewensverhaal 1*. Kaapstad: Tafelberg.
- Taalkommissie van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns. *Afrikaanse Woordelys en Spelreëls*. 2002. Kaapstad: Pharos.
- Van Heerden, E. 2005. *In stede van die liefde*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- Viljoen, L. 2006. Van Heerden skryf oorrompelende roman. *Rapport* (Perspektief), 19 Februarie, 4.
- Visagie, A. 2006. *In stede van die liefde: Etienne van Heerden se Gesamt-kunstwerk*. <http://www.litnet.co.za/seminaar/in_stede.asp> Geraadpleeg 02.03.2006.

Oyeniya Okunoye

Oyeniya Okunoye holds a doctorate degree from the University of Ibadan, Ibadan, Nigeria, and is currently a Senior Lecturer in English at the Obafemi Awolowo University, Ile-Ife, Nigeria.
E-mail: ookunoye@oauife.edu.ng

The margins or the metropole? The location of home in Odia Ofeimun's *London Letter and Other Poems*

The location of home in Odia Ofeimun's *London Letter and Other Poems*

This paper reads Odia Ofeimun's *London Letter and Other Poems* (2000) in light of contestations with regard to the conception and location of home in postcolonial travel writing. The collection is seen as preoccupied with the burden of self-location and the associated problem of self-definition in this tradition. The migrant postcolonial writer is understood as almost always caught in a dilemma once a choice has to be made between identifying with the original homeland (which in most cases also coincides with the margins) and the colonial "mother country", the metropolis. This necessitates either appreciating the burden of self-definition in a simplistic manner or realistically affirming the complexity that the heritage of colonial history introduces to problematise it. Ofeimun's collection is read as presenting a blunt appraisal of the postcolonial condition and an acceptance of the challenges it poses for people in the postcolonial world: the inevitability of affirming an alternative space which is in-between the metropole and the margins. **Key words:** travel writing; postcoloniality; marginality.

This essay locates *London Letter and Other Poems* (2000), a work by the Nigerian poet Odia Ofeimun, in the context of the growing tradition of postcolonial travel writing, underscoring its inevitable reconciliation of personal memory with colonial history.¹ In arguing that the poet problematises the burden of self-definition, the paper suggests that Ofeimun's elaborate exposition of his preference for the metropolitan identity that the urban space creates in his theoretical reflection, is a metaphor for appropriating the hybrid constitution of postcolonial identity. Lagos and London, which function superficially in the work as opposing spatial designations of the homeland and the colonial mother country respectively, consequently emerge as collaborators in shaping a unique identity that the poet-persona, as a postcolonial writer shares with others in the in-between space.

Odia Ofeimun is a prominent member of the generation of Nigerian poets that emerged in the seventies to challenge the tradition of "apolitical poetry" associated with an earlier generation of poets, the leading members of which are Wole Soyinka, Christopher Okigbo and J.P. Clark-Bekederemo. A Political Science graduate of the University of Ibadan, Ofeimun, who was born in 1950 in Irukepken Ekuma, in Mid-western Nigeria, must be credited with stirring the emergence of socially responsive

poetry in the Nigerian context. He has, over the years, been an active member of the Association of Nigerian Authors, the umbrella union of Nigerian writers, having served at various times as its General Secretary and President. He was, in addition, a member of the editorial boards of such Nigerian newspapers and newsmagazines as *The Guardian* and *The Tempo* for more than a decade.

Ofeimun's reputation as a poet on the Nigerian literary scene rested for a long time on the success of his first collection of poems, *The Poet Lied* (1989). (The collection was initially published in 1980 by Longman but had to be withdrawn due to the threat of legal action from a poet who felt it was a direct assault on him.) The strong statement that the collection makes with regard to the primacy and urgency of the social responsibility of art, inaugurated a generational shift in Nigerian poetry, making his work the signature tune for the kind of poetry that was to dominate the Nigerian literary scene from the 1980s to the late 1990s. The committed art that *The Poet Lied* promotes was instantly recognised as his major contribution to the Nigerian tradition of poetry. All assessments of his work acknowledged this, but his committed art has also turned out to be a major weakness of his poetry. As with all literary works with a clearly defined historical and political focus, the possibilities of reading the work were limited. This is evident in the appraisals of Harry Garuba (1988) and Funso Aiyejina. An aspect of his work that has not been adequately assessed is craftsmanship. It is in this sense that Olu Obafemi's "Odia, the Critical and Political Craftsman" (2002) is a necessary, wide-ranging consideration of Ofeimun's achievement, balancing the exploration of the "what" with the "how" of his poetry.

The publication in the same year of three new books of poetry – *A Feast of Return / Under African Skies*, *Dreams at Work* and *London Letter and Other Poems* (2000) – is a rare harvest of good poetry and these are capable of transforming the critical reception of Ofeimun's work. The most remarkable aspect of Ofeimun's recent poetry is the eloquent manner in which it confirms his capacity for articulating concerns other than the apparently political. Ofeimun has not only broadened the basis for the assessment of his work, but has also demonstrated his ability to engage a variety of poetic conventions and modes. And, as with his earlier work, he still exhibits the remarkable ability to organize the poems in each collection around a central idea or thematic orientation. In each case, the poet demonstrates competence at exploring different facets of human experience in a poetic idiom that does not lend itself to easy signification. The closest to his earlier work of the new collections is *Dream at Work*. *A Feast of Return / Under African Eyes* is a rare product of the experience of performed poetry,² while *London Letter and Other Poems*, on the other hand, operates within the tradition of travel writing, making it the most autobiographical of the three. The most obvious proof of the obsession of the poet with artistic perfection is the fact that the poems in the three collections benefited from many years of rigorous polishing.³ This, no doubt, inspired the friendly comments of Niyi Osundare, a fellow Nigerian poet, on his perception of Ofeimun's work.

In a tribute to Ofeimun on his fiftieth birthday, Osundare draws attention to some reservations he has about Ofeimun's work, declaring: "I have often teased you about the heavy-footedness of some of your verse; the overarching seriousness which tends to rob some of your well-wrought lines of a touch of humour; the over-conscious intellectualism of some of the poems (...) There are also instances in which metaphoric competence tends to cheat the lyrical imperative (Osundare 2001: 81).

In the rest of this essay, I shall concentrate on Ofeimun's *London Letter and Other Poems* as a work that operates within the tradition of postcolonial travel writing. This necessitates examining issues and concepts that connect the poet-persona to particular places, conscious of the fact that "[t]ravel literature is almost by definition highly autobiographical and by no means ideologically innocent" (Rahbek 2002: 22). The essay also seeks to redress the marginalisation of poetry as a genre in the discourse of the postcolonial.

Imaginary or adopted homelands?

The critical reception of cultural production in the postcolonial world is increasingly cognizant of the impact of the interrogation of conventional markers of identity such as nationality and race. The erasure of the particularizing value of distinctive identity – evidence of the growing impact of globalization – is proof that emergent markers of identity have the prospect of illuminating our understanding of the context of contemporary cultural and literary production. The mass displacement of writers from the postcolonial world, and their westward migration have increasingly necessitated the revaluation of traditional assumptions about writers and their attachment to their original socio-cultural locations, especially as this indicates the possibility of the survival of the creative imagination of writers in the event of spatial dislocation from the homeland. While Caribbean writers are traditionally associated with exilic/migrant writing in the Anglophone world, the works of many Asian and African writers who were at different times compelled by political, economic and other considerations to migrate to Europe and America, are now increasingly manifesting this trend. If the title essay of Salman Rushdie's *Imaginary Homelands* (1992) is taken as the classic statement of faith in the expiration of traditional notions of identity based on fixed spatial location and affinity to a birthplace, experiences of writers from Africa, Asia and the West Indies in Europe in recent years have led to the recognition of works inspired by travel, migration and diasporic experiences as significant traditions. The West inevitably absorbs the creative output of the immigrant writers in the spirit of cultural globalization. When the facilitator of emigration to the West is residual colonial affiliation, as is the case with many African and Caribbean immigrants in Britain and France (Zezeza 2002: 10-11), there is always a tacit affirmation of association grounded on colonial bonding in which potential immigrants from the

former colonies identify their prospective host country as the colonial mother country. Mojubaolu Okome stresses this pattern in global migration, underscoring the fact that, for this reason, "France, the United Kingdom, and other Western European countries have, for a long time, been "the most significant receiving countries" (Okome 2003: 10). But the eagerness of the émigré writer to identify with the colonial "mother country" is often negated by the reluctance of the latter to accept responsibility for citizens from the former colonies. Experiences of Caribbean people in Britain and citizens of Francophone African countries in France lend credence to this fact.

Postcolonial travel writing, very much like diasporic writing, raises questions bordering on the identity of the writers concerned as the motivation or basis for displacement from the original homeland normally reflects in the work of each writer. Two main attitudes to the writer's spatial location are possible. One is a real or feigned emotional detachment from the homeland. This explains why some writers may feel no serious sense of attachment to their homeland even when all that sustains their creative engagement is the commodification of the peculiar literary practices of the same homeland. This becomes the outlandish artefact that they prepare to satisfy the literary taste of their European readership, especially when their ultimate desire is to earn a reputation in Europe. What they have in common with a writer of African origin like Ben Okri is a willingness to identify with the relics of colonial association embodied in the myth of the British Commonwealth, which the common heritage of the English language practically sustains. Confirming the unique identity that this inclination generates, Eckhard Breitinger (1998: 38-39) says:

[T]here is (...) a group of younger writers who have turned their backs – obviously permanently – on Africa. They reside in one of the metropolises of the North, participate in the media racket that helps to promote their writing, but still adhere to Africa as the source of their inspiration and the location in which their writings are set. The prime example is the Booker Prize winner Ben Okri.

Pietro Deandrea (2002: 109) reports that a section of Nigerian writers and critics even attribute the award of the Booker Prize to Okri as a reward for the rather "scandalous picture of Africa" which his work is seen as projecting. But he is quick to add that Amos Tutuola had earlier been so accused.

The second and apparently more remarkable attitude to the homeland in postcolonial writing is that which celebrates the writer's original homeland and not the adopted country. Many of the writers maintaining this outlook are notable critics of their home governments who were forced to leave their countries and seek refuge in other lands to escape political persecution. Dennis Brutus, Wole Soyinka, Ngugi wa Thiong'o and Nurruddin Farah are prominent African writers who have suffered the agony of exile because of their principled pursuit of sanity and justice in their homelands. This should not be difficult to appreciate in relation to African writers for, as

Paul Tiyambe Zeleza (1994: 487) argues, “since independence African writers, far more than the professional academics, have exhibited a commitment to the political cause of the masses and cultural regeneration”.

Locating Ofeimun in either of these two main categories demands a close reading of *London Letter and Other Poems* which reveals a certain ambivalence on the part of the poet-persona to self-location. The work provides an opportunity for him to reflect on the implications of the seemingly irreconcilable identities that the colonial and post-colonial legacies bestow on postcolonial writers. This becomes obvious most of the time when the creative activity is executed within the spatial location of the former colonial power. Ofeimun’s sojourn at the University of Oxford that inspired the poems in *London Letter and Other Poems* was intended to provide him with an opportunity to do research for a biography on Obafemi Awolowo, the foremost Nigerian nationalist and politician he had worked with as private secretary. The clarification of the conflicting identities of the poet in the collection is executed in a subtle manner, involving the assertion of his affinities to two urban spaces — Lagos and London — designating the homeland and the adopted “mother country”. His work, in the true spirit of postcolonial travel writing, registers an impression of the “mother country” without exhibiting the fascination with the exotic that defines the spirit of much of colonial/imperial travel writing. He privileges the resultant crisis of self-apprehension by appealing to his memory of the homeland in his exploration. The simultaneous expression of ties to Lagos and London emerges as a metaphorical narrativising of this crisis. This validates Rahbek’s (2002: 22) argument that “[t]ravel literature (...) typically tells us much about the place the traveler is leaving as the one he or she is journeying towards, just as it often discloses more of the traveler’s personality than was perhaps intended by the author”. The apparent projection of the self in the collection comes from the autobiographical dimension that the poetic expression of travel writing inevitably assumes. Travel writing in fictional expression normally provides an opportunity for the writer to substitute the self with invented personages, even though perceptive assessments of such works can explore the essential connection between the writer and the world of the work. Ayo Abiteou Coly (2002) demonstrates this in “Neither Here nor There: Calixte Beyala’s Collapsing Homes” in which the exiled Cameroonian writer’s dilemma in France is seen as dramatized in her fiction. The blurring of the boundary between the fictional and the autobiographical is implied in identifying the characters with her, leading to the conclusion of the critic that “[t]hrough Beyala’s representation of Africa, it appears that the continent is a collapsing home to her. This representation can only be read as a justification of her exile” (Coly 2002: 44).

The foregoing indicates the constant temptation to read exiles and travel writers into their works which may either lead to an informed or a misinformed reading. We can only adequately appreciate Ofeimun’s *London Letter and Other Poems* in relation to

his perception of the close interaction between the urban space and the creative imagination, a standpoint that foregrounds the significance of the city in the sustenance of his creative imagination.

Imagining the city

Ofeimun's implication of the city in clarifying his creative project, especially in his travel writing, may suggest that literary and cultural critics within the African context may not have sufficiently drawn attention to the capacity of the urban space to shape or facilitate literary representations. An obvious exception will be James Roger Kurtz's *Urban Obsessions, Urban Fears: The Postcolonial Kenyan Novel* (1998).⁴ The city particularly becomes significant in considering works generated by travel and exile, being the traditional abode of expatriates. Erik Cohen's (1977: 25-26) comment that expatriate communities "tend to be disproportionately concentrated in the large cities and particularly in national capitals of their host country" also applies to expatriate writers. This is becoming increasingly relevant in the consideration of recent African writing, much of which is being produced in African cities and the seats of the former colonial powers. Paris and London have historically been choice sites for exiled and migrant writers. While Paris accommodated writers like Gertrude Stein, Leopold Sedar Senghor, James Baldwin, Ernest Hemingway and T.S. Eliot at various times, London has played host to such African and West Indian writers as Buchi Emecheta, Ben Okri, Samuel Selvon, Edgar Mittelholzer, V.S. Naipaul and George Lamming. Within the African setting, Accra also attracted writers such as Richard Wright, Edward Kamau Brathwaite and Manu Herstein. The urban space provides the atmosphere and the facilities for sustaining the creative imagination and in the process nurtures a metropolitan spirit. It has consequently served in many cases as both the site for the production and the subject of literary reflection. The city occupies an important place in Odia Ofeimun's creative project. He asserts his affection for Lagos, Nigeria's former capital that also remains her commercial nerve centre. Elaborating on the significance of the city for him in "Imagination and the City" Ofeimun suggests that the city creates a unique space for people from diverse ethnic and national backgrounds to co-habit and consequently facilitates the forging of new identities across conventional categories of identification:

It is amazing how close ancient Rome is to modern New York and how much of a family resemblance exists between the city of London and Lagos in spite of superficial differences. The sprawl and anonymity that size engenders; the diminution of the city dweller to an ant size beside massive skyscrapers; the problem of filth and public conveniences. The perennial inadequacy of transportation and housing. The homelessness of individuals in the large crowds that pepper the landscapes and mindscapes of the city (Ofeimun 2001: 14).

It is possible to appreciate the concept of the dislocated social space that emerges from the poet's understanding of the character of the city in relation to Homi Bhabha's notion of the Third Space, a site in which he locates an alternative mode of identification which is essentially transgressive, blending apparently contradictory categories and inclinations. This spatio-cultural site constitutes an alternative space for the post-colonial writer and becomes both a psychological reality and an analytical necessity. It is this same space that provides psychological refuge for Rushdie in *Imaginary Homelands*. Raisa Simola (2002: 396) is profoundly conscious of this, affirming that "[t]he convention of locating writers within the confines of the national geographies of their country of birth has occasionally been discarded". But the location of home actually acquires significance for metropolitan writers and intellectuals in an increasingly changing world, indicating the simultaneous inscription and erasure of identities. Sura Rath's (2000: 3) engagement with the problem assumes concrete autobiographical validation in "Homes Abroad: Diasporic Identities in Third Spaces", testifying to the reality of the problematic and ambivalent task of identifying the postcolonial self: "Physically and spiritually Indian, but politically and perhaps intellectually an American, I stand at the crossroads where two nationalities/localities intersect. Both merge in me, yet each remains sovereign. In me the two engage in conflicts and tensions that are sometimes subsumed under my 'internationalism' or globalism."

The poet-persona in *London Letter and Other Poems* constantly appreciates the fact that the colonial and the postcolonial investments in the constitution of his self manifest when a spatial interaction between the homeland and the colonial motherland provokes assertions of these apparently conflicting components. This necessitates framing another space, very much like Rath's, in which his real self inhabits. In the world of *London Letter and Other Poems*, this reality plays itself out at various levels. Its most striking manifestation is probably in the linguistic wedding / appropriation of the colonial self and the nativist Other evident in the ambivalence that Nigerian Pidgin English articulates. Nigerian Pidgin English as a necessity of history is the making of the Nigerian colonial experience in which the values of Standard English and the dynamic inputs of the indigenous Nigerian languages are forced to collaborate in inventing a medium which is neither indigenous nor European. The conflict also manifests in the love/hate relationship that defines the attitude of the persona to London and Lagos, indicating the acceptance and rejection of both at the same time. All these simply suggest that the postcolonial self is in every sense hybridized. Underscoring this reality in *The Hybrid Muse: Postcolonial Poetry in English*, Jahan Ramazani (2001: 180) argues that "[t]he postcolonial poem often mediates between Western and non-Western forms of perception, experience, and language to reveal not only their integration but ultimately the chasm that divides them".

It should not be difficult to appreciate Ofeimun's special attachment to Lagos, especially as Lagos is not his birthplace. He is perhaps more consistent in his national

outlook than Christopher Okigbo, whom Egudu (1988: 60) describes as a national poet within the Nigerian context on the strength of the sentiments expressed his later work. Okigbo, for all his national orientation, later participated in the struggle of the Igbo (his ethnic group) to secede from Nigeria. Identifying with Lagos – the city in which he has lived and worked for most of his adult life, which also appeals to him as the typical Nigerian city – is for Ofeimun, a convenient way to define his Nigerian identity. But as with his critical vision in *The Poet Lied*, his expression of attachment to Lagos is not necessarily simplistic. In his perception and representation of Nigeria, love for the land does not necessarily eliminate the possibility of a sincere, critical assessment of the national condition. It should then be clear why he resolves to love his land in spite of all her imperfections. This realistic vision of Nigeria is a unique feature of Ofeimun's (2001: 138) creative project:

The truth is that this city by the lagoon fascinates, if for nothing else, because it offers the closest Nigerian parallel to a melting pot. This, as I see it, is our prime city of crossed boundaries. It is the most open ground for the meeting of nationalities and the criss-cross of individual talent in this country. Hence it is like going to meet a good deal of all the colours of Nigeria when you come to Lagos (...) Let me concede the point straight away: that Lagos is not a city where you may read a book in the comfort of a bus or train or recollect emotion in Wordsworthian tranquility. Perish the thought! Lagos conjures images of traffic lock-jaws, progressively decrepit roads and rickety public transportation systems, crude commercialism, indifference to the products of the human mind, lack of places of genuine public relaxation, an inhospitable culture of hospitality, tortured banking services and, in general, the tendency for brash materialism and uncouth and abrasive human relations to overcome good sense and aesthetics.

Remembering Lagos in London

The dilemma about expressing devotion to, and affection for, either Lagos or London, for the poet, is significant. Lagos, to Ofeimun, represents the homeland and all her imperfections, while London is the colonial motherland, to which he cannot deny a tie. To uncritically celebrate London – which does not enjoy an esteemed status in Anglophone African writing – is to unduly celebrate the colonial bond. Paris is, on the contrary, equated with a terrestrial paradise in much of African writing of French expression. The fact that Jean-Joseph Rabearivelo (1901-1937), who was a promising poet from Madagascar, committed suicide when denied a French visa which would have enabled him to realize his dream of going to Paris (Roscoe 1982: 278; Makward 1993: 201) confirms this. David Diop's case is a remarkable exception.⁵ A mixture of love and rejection runs through many works that capture the experiences of citizens of the former British colonies in Britain. Expectedly, London is the setting of most works set

in the country, as is the case with Ofeimun's collection. This aligns with Maria Rope-ro's (2003: 51) stance that "travel writing has become a powerful instrument for cultural critique in the hands of special interest groups such as postcolonial authors".

London enjoys prominence in *London Letter and Other Poems* either as setting or as subject of some of many poems. This is sufficient basis for focusing on the relationship that the poet establishes between Lagos and London. This, however, is not a way of denying other concerns of the poet that include a description of his visits to some other European cities as well as an exploration of the amorous. The poems in the collection are organized into four sections: "My City By the Lagoon", "London Letter," "Oxford Summer" and "Travelogue". There is a temptation to read the strategic placement of the poems that reflect on Lagos in the first section as a way of privileging concerns with the poet's homeland in the sense of an effort at foregrounding the ties to it. But the fact that "London Letter" immediately follows this, suggests that the relationship of the poet to the two may in fact project his special relationship to them on the basis of the values that they bear for him, betraying this preoccupation as a major concern of the collection. The last two sections are, therefore, only meaningful because they reinforce the significance of the first two because he defines the identity of every other city he visited in the context of her history.

"Lagoon", the first poem in the first section, defines the poet's relationship to Lagos. The memory of Lagos, for him, is both soothing and shocking. The city, true to Ofeimun's claims in "Imagination and the City", does not emerge as an idealized space. This sounds credible largely because it is devoid of the distortion and wild romanticizing that often colour the imagination of the homeland in much of travel or exilic writing, especially when venerating the homeland becomes a strategy for psychological survival in the face of the rejection that people often experience away from home. The classic case is the way Negritude poetry redefined the African image as a conscious negation of its demonisation in European literature. The lagoon is, for Ofeimun, a metaphor and he invests it with suggestions that blend a sense of optimism with the romantic:

I let the lagoon speak for my memory
though offended by water hyacinth
waste and nightsoil...
I still let the lagoon reclaim
The seduction of a land moving
with the desire of a sailing ship
pursuing a known star (3).

The desperate quest for sanity that energizes "Lagoon" also runs through such other poems as "Full Moon" "Demolition Day", "Self-portrait of a Lagosian" and "Eko- my city by the Lagoon". In "Full Moon", this takes the form of a plea to a mother to allow

her daughter experience the purity of nature that moonlight can represent when there is a power outage. This, at the same time affirms the presence of the past, a clear proof of stasis. The event provides an opportunity to denounce the pervasive decadence in the city, and by extension, the entire Nigerian state, on account of subverted plans and unregulated social behaviour:

Let your daughter know purity of wish
before the pain of traffic lockjaws,
and streets overrun by garbage-mountains
and soldiers and policemen collecting toll
on the service lanes of life
teach her to hate and to swear (5).

In "Demolition Day", the memory of the violated poor inhabitants of Maroko in Lagos provides an occasion to reflect on the plight of the helpless masses that constantly suffer deprivations and injustice. The situation in this case is particularly pathetic because the mass demolition of shanty houses in the neighbourhood, which led to the displacement of hundreds of poor people, was executed with military brutality. More disturbing is the fact that it paved the way for the affluent inhabitants of the neighbouring Victoria Island to acquire the whole land. The masterly deployment of visual imagery and the adoption of an effective idiom make the poem generally appealing. It dramatizes the helplessness of the oppressed citizenry in the postcolonial state through the experience of an unnamed Maroko resident.⁶ The poet, manifesting a capacity for the prophetic, could suspect that the land would eventually be taken over by the rich. The plight of the average victim of the destruction of Maroko then becomes a parable for the constant conflict between the powerful few and the powerless majority in contemporary Nigeria:

She knelt, cane-chaff on her tongue,
mocked by her mist-eyed anguish
wishing the lord would look her way

She knelt, dry leaf against iron hoofs
among the forgotten of Lagos,
the homeless of Maroko, wishing
the Lord would look at her withered hands
stretched pleadingly towards the law-mighty
epaulettes glinting with a merry stamp
towards her vale of sad wire...

She wept O Lord who would not look her way:
as bulldozers rumbled, rhino-happy across

her three-score days of rain,
where grass may grow forever

where cattle may be ranched
and limousines brace the lustre
of flashy skyscrapers
pointing a rude finger in God's eye (6).

"Eko – my city by the lagoon",⁷ the longest poem in the first section, is a strange love song in which images of chaos, disorder, insecurity, lawlessness, decadence, stagnation, all testifying to the fact that the city is a concrete symbol of underdevelopment, paint a graphic picture of the typical Nigerian city. The adoption of Eko, the traditional name of Lagos becomes an expression of intimacy, which is consistent with Ofeimun's personification of the city as a woman he loves. But the irony that sustains the poem indicates that citizens of underdeveloped societies – one of whom he is – have to make the best of their condition. The beloved city of the persona is one which has shaped and has equally been shaped by the inhabitants.

This is London!

The poems that come under "London Letter", apparently intended to present Ofeimun's perception of London, tell a traveller's tale. "London", the first of the poems, registers the presence of Ben Okri in the London of Ofeimun's imagination. The poem also hints at other interests of the poet in the collection that include a critical assessment of relationships across colour lines, the status of London as a melting pot and the location of the Nigerian immigrant community within the social fabric of the city. In the true spirit of travel writing, some poems in the section are spiced with sentiments that border on the nostalgic.

The title poem, "London Letter", offers a wide-ranging representation of the poet's impression of London, its peculiar character and the condition of its Nigerian residents. The recurrence of such Nigerian pidgin expressions as "Na London we dey", "We dey for London," and "Na so, so enjoyment we dey", creates the atmosphere for the sarcasm that sustains the satirical intent in the poem. But as with most of Ofeimun's poems, "London Letter" presents a critique of London and the antics of her Nigerian residents. The London of "London Letter" is viewed with the familiarity and privileged insight of a former British colonial subject. His perception of the city cannot be divorced from the high regard in which colonial subjects originally held the coloniser and the so-called "mother-country". This, in a sense, makes the desire to compare Lagos and London inevitable. Ofeimun's attitude to London tends to debunk the myth that once surrounded her. The London of *London Letter and Other*

Poems is a post-imperial city with a significant immigrant population. If the years immediately following independence saw citizens of former colonies of Britain coming to Britain for a defined period to enhance their education and acquire other skills needed for self-fulfilment in the newly independent states, immigrants of these same countries are now mainly compelled by economic and political crises in their homelands to emigrate to Britain. The significant presence of the immigrant population has, expectedly, generated questions and problems of identity, integration and economic survival, inevitably inspiring the urge to establish a link between the two:

Na London we dey. Pooling vast memories
across the Atlantic, we witness
the red bus careering towards Marble Arch
so free from the swarm and crush of Lagos
the sweated journey turned to a fiasco
fiercer than the wars of democracy.

We dey for London, spooling our best wishes
in strands of rueful remembrance – *the god*
of bolekajas packing bins upon human cattle
to redress crowded busstops;
ah! We pitch for undergrounds haunted to delirium
by highlife numbers only a Lagosian can hear
in the snakes and ladders of the mind
seducing Big Ben to dance “*na soso enjoyment*” (14).

There is a close affinity between the image of London residents of Nigerian origin that emerges in this section of the collection and the collective image that *Ovation International*,⁸ has unconsciously constructed for them. The poem is, in this sense, a subtle assault on the social life of Nigerians in London which the *owambe* tradition has come to represent. “Owambe parties”, as the social gatherings are known, create an atmosphere for the immigrants to exhibit hard-earned wealth as an index of success. But the tradition, due to its ability to draw people from the homeland to the colonial motherland on a regular basis indicates that the spatial and cultural gulf between the two is already being bridged. The survival of the *owambe* tradition in London is a pointer to the fact that the formerly colonized people are enacting a reversal of the cultural dimension of the colonial experience by which their own cultural practices are now exported to the heartland of the colonizer as a symbolic expression of their presence, just as European cultural practices heralded the coming of the colonizer in the colonies. The poem indicates that London offers greater comfort to the immigrants than Lagos because it is more orderly, but does not fail to recognize the fact that it has its own slum and homeless inhabitants. Proof of the

degradation of the persona's compatriots in London is that they are forced to take up jobs that they would have despised back home in their desperate quest for survival. The poet-persona recalls seeing "my countrymen sing *owambe* to the garbage can / knowing that pound yields no stink at dusk" (19). The less successful Nigerians in London face the grim reality of marginalisation, degradation and the consequent frustration of their expectations, all of which render their sojourn and the high hopes that originally inspired their adventure unreasonable. Their condition is particularly pathetic, as history, nature and society seem to have conspired to authorise the verdict that is their lot. The transformation of the refrain from "Na so so enjoyment we dey for London" to "we dey London like we no dey at all" confirms this reality. The fact that many Nigerians experience the same hardship they wanted to escape at home all over again interests the poet who empathizes with them:

Like *them* who sang "*Lagos, na soso enjoyment*"
we dey for London like we no dey at all
dreading the winter like the old woman the nights
without firewood to hold harmattans at bay
we dey for London like we no dey at all
chewing cud in the birth of freedom as tragedy
a used up hope mocking the human condition
on both sides of the Atlantic: *Na so so enjoyment* (20).

What most passionately affirms the poet's tie to the physical location he designates 'homeland' comes in the nostalgia-laden "Giagbone", which celebrates his father and his emotional attachment to him. This, no doubt, betrays his recognition of home as not just a psychological phenomenon but also a spatial reality. Harry Garuba's (2003/2004: 6) comment on the poem is perceptive:

In this moving elegiac tribute to the life and times of his father, the poet creates a tale of colonial and postcolonial modernity, using the life of one man as its focus. Giagbone, traditional ironsmith who works the forge becomes a motor mechanic in the period of British colonialism and the introduction of motorcars into Nigeria. Taking advantage of the new economy, he excels in his profession of fixing cars (...) Also inserting himself into the cash economy, he sets up a cocoa farm, buys lorries to haul the produce to Lagos (...) for onward shipping to the markets of Europe.

Even if an inclination towards obscure and incoherent imagery impedes easy understanding in most of *London Letter and Other Poems*, the work is, apart from documenting the backward – and forward-looking reflections of the wanderer-poet, also a frank critique of the Nigerian condition and the mentality of the Nigerian at home and abroad. A basic interpretive key to the collection is the metonymic elevation of Lagos as a symbol for Nigeria. The work is a significant postcolonial reflection which

is devoid of self-delusion and undue romanticizing of neither the margins nor the metropole.

The poet-persona problematises the acts of self-definition and self-location, invoking the complex and undeniable inputs of the metropole and the margins in the making of the postcolonial self. By interrogating the mode of identification that the conventional understanding of attachment to the homeland makes available, Ofeimun's work indicates a broader range of the sphere of identity-formation for people in the postcolonial world. This involves eliminating the possibility of being labelled a stranger in the metropole, having opted for the norm of self-apprehension that the city provides –with the implied suggestion of the inconsequentiality of national and racial categories of identification. Ofeimun recognizes the transnational space as site for the transcultural identity that he shares with others. Lagos and London, which the world of *London Letter and Other Poems* represents superficially as antithetical, actually collaborate in shaping him, and he does not see either as perfect or indispensable. The blurb of the collection acknowledges that the poet "presses personal biography and family history into a lyrical engagement with Africa's collective memories", adding that "his concerns are beyond the claims of race and nationality because he seeks "a common morality that cuts across different geographies and histories".

By identifying himself as "a nomad unready for home" the poet-persona hints at the possibility of extending the concept of home. He is particularly conscious of the shaping influence of Europe, based on historical affinity and continuing association. The consciousness that he articulates invites comparison with that of Derek Walcott in his much-anthologized "A Far Cry from Africa" in which he asserts the complexity of his identity. In all, *London Letter and Other Poems* acknowledges the ambivalent nature of postcolonial id/entities. This is a way of acknowledging the hyphenated character of identities in the modern world, validating Peter Childs' claim that "it would be easy to describe the present as (...) 'post-national' in its mixtures of peoples and cultures, its spreading into the global and fragmenting into what is now being called the 'glocal'" (14). The work, arguably, affirms the increasing deterritorialising of identity and the prevalence of double consciousness in much of postcolonial travel writing.

Notes

1. An earlier version of this paper was substantially revised during my residency as Harry Oppenheimer Scholar at the Centre for African Studies of the University of Cape Town, South Africa between October and December, 2004. I am grateful to the Harry Oppenheimer Institute for the award.
2. The collection contains poems and sequences that were written originally for performances by African dance groups in the United Kingdom.
3. The collections, in manuscript form, had circulated among the friends and associates of the poet long before they appeared in print.
4. This is a book-length exploration of how the city creates and in turn is recreated in postcolonial Kenyan novelistic practices.
5. His extended stay in France only deepened his anger towards, and rejection of, French and, by extension, European dealings with Africa.

6. Maroko, a Lagos slum, was very close to Victoria Island, an exclusive neighbourhood. The shanty structures in the former were demolished and the land taken over by the rich inhabitants of Victoria Island during the military era under the guise of beautifying the city.
7. Eko is the traditional name for Lagos.
8. Established by Dele Momodu, a Nigerian journalist, this 100-page "celebrity magazine" is published monthly in London. It professes a commitment to celebrating "Africa and friends of Africa" and is apparently modelled on the African-American *Ebony*. Its main index of success is material wealth which it captures pictorially as exhibited in high profile parties held at home and abroad.

Bibliography

- Aijejina, Funso. 1986. Anger and After: The Civic Poetry of Odia Ofeimun. *Nigeria Magazine* 54 (2): 42-47.
- Breitinger, Eckhard. 1998. Home and Exile. In Zoppi, Maria Isabella (ed.). *Routes of the Roots: Geography and Literature in the English-speaking Countries*. Roma: Bulzoni Editore, 31-39.
- Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Childs, Peter. 2001. Hyphen-Nation. *EnterText* 2 (2): 17-32. <http://www.brunel.ac.uk/faculty/arts/EnterText/2_1_pdfs/childs.pdf> Accessed 07.10.2004.
- Cohen, Erik. 1977. Expatriate Communities. *Current Sociology* 24 (3): 5-129.
- Coly, Ayo Abiteou. 2002. Neither Here nor There: Calixte Beyala's *Collapsing Homes*. *Research in African Literatures*. 33 (2): 35-45.
- Deandrea, Pietro. 2002. *Fertile Crossings: Metamorphoses of Genres in Anglophone West African Literature*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- Egudu, Romanus. 1988. Christopher Okigbo. In Ogunbiyi, Yemi (ed.). *Perspectives on Nigerian Literature: 1700 to the Present 2*. Lagos: Guardian Books, 60-65.
- Garuba, Harry. 1988. Odia Ofeimun and Femi Fatoba. In Ogunbiyi, Yemi (ed.). *Perspectives on Nigerian Literature: 1700 to the Present: Volume Two*. Lagos: Guardian Books, 269-278.
- _____. 2003/4. English Poetry from Africa. *Poetry International* 7/8: 1-68.
- Kurtz, Roger J. 1998. *Urban Obsessions, Urban Fears: The Postcolonial Kenyan Novel*. Trenton and Ohio: Africa World Press, Ohio University Press.
- Makward, Edris. 1993. French-Language Poetry. In Owomoyela, Oyekan (ed.). *A History of Twentieth Century African Literature*. Nebraska: University Nebraska Press, 198-226.
- Ofeimun, Odia. 1989 [1980]. *The Poet Lied*. Lagos: Update Communications.
- _____. 2000a. *Dreams at Work and Other Poems*. Lagos: Hornbill House of Arts.
- _____. 2000b. *London Letter and Other Poems*. Lagos: Hornbill House of Arts.
- _____. 2002. Odia, The Critical and Political Craftsman," *Current View Point*, 2 (1& 2): 72-78.
- Osundare, Niyi. 2001. To Odia Ofeimun at 50. *Current Viewpoint* 2 (1& 2): 79-81.
- Okome, Mojubaolu O. 2002. The Antinomies of Globalization: Causes of Contemporary African Immigration to the United States of America. *Irinikerindo: A Journal of African Migration* 1. <<http://www.africanmigration.com>> Accessed 12.09.2003.
- Rahbek, U. 2002. Black British Literature. *European English Messenger* XI/2: 22-26.
- Rath, S.P. 2000. Home(s): Diasporic Identities in Third Spaces. *Jouvert: Journal of Postcolonial Studies*, 4 (39) (September) <<http://social.chass.ncsu.edu/jouvert>> Accessed 07.10.2004.
- Ramazani, Jahan. 2001. *The Hybrid Muse: Postcolonial Poetry in English*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ropero, Maria Lourdes Lopez. 2003. Travel Writing and Postcoloniality: Caryl Phillips. *The Atlantic Sound*. *Atlantis* 25 (1): 51-62.
- Roscoe, Adrian. 1982. *African Literature in the Twentieth Century*. London: Heinemann.
- Rushdie, Salman. 1992. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991*. New York: Viking and Granta.
- Simola, R. 2002. Immigrant Stories of Belonging by Ben Okri. In Falola, Toyin and Barbara Harlow (eds.). *African Writers and Their Readers. Essays in Honour of Bernth Lindfors 2*. Trenton: Africa World Press.
- Walcott, Derek. 1986. *Collected Poems 1948-84*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Zezeza, Paul Tiyambe. 1994. The Democratic Transition in Africa and the Anglophone Writer. *Canadian Journal of African Studies* 28: 472-497.
- _____. 2002. Contemporary African Migrations in a Global Context. *African Issues* XXX (1): 9-11.

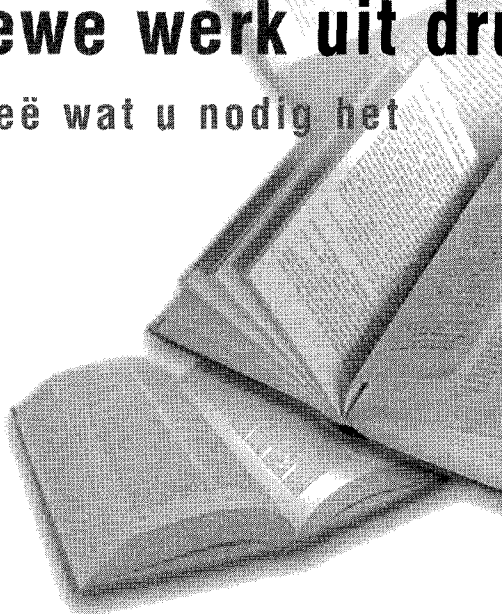
Of is u voorgeskrewe werk uit druk

**Druk slegs die aantal kopieë wat u nodig het
wanneer u dit nodig het.**

Wat ons doen:

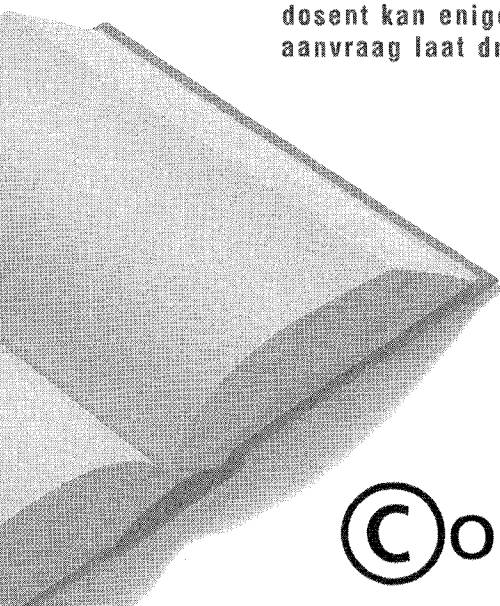
Reproduseer akademiese leesbundels

Content Solutions stel dosente in staat om studente te voorsien van **omvattende leesbundels**, saamgestel uit verskeie bronne. Die dosent kies die bronne uit en voorsien Content Solutions van die oorspronklike bronne. Daarna hoef u nie te bemoei met kopieregklaring, drukwerk ens. nie, aangesien ons omsien na al die aspekte van die reproduksie.



Reproduseer titels wat uit druk is

Content Solutions kry namens die dosent toestemming vir die **reproduksie van uit-druk titels** of dele daarvan en die dosent kan enige aantal kopieë op aanvraag laat druk.



Selfgepubliseerde werke

U kan u eie akademiese of ander werk **uitgee**. Ons help outeurs om hulle werk die lig te laat sien. Content Solutions kry 'n ISBN by die Nasionale Biblioteek kry die lêers drukgereed en sien om na die drukproses. Ons stel outeurs dus in staat om akademiese en ander titles uit te gee vir 'n nismark deur 'n koste-effektiewe oplossing te bied vir klein drukoplae.

©Content solution

Skakel ons of stuur 'n e-pos:

Tel: (011) 805 1363 (Hoofkantoor) of (021) 910 1872/2893 (Kaapstad)

E-pos: info@csol.co.za Webtuiste: www.csol.co.za

Muff Andersson & Elsie Cloete

Muff Andersson is a researcher at the University of South Africa's Graduate School while Elsie Cloete teaches in the Department of English, Wits School of Education, University of the Witwatersrand.
Email: muffina@telkomsa.net
cloete@educ.wits.ac.za

Fixing the guilt: Detective fiction and the No.1 Ladies' Detective Agency series

Detective fiction and the No.1 Ladies' Detective Agency series

This article examines the emergence of popular detective fiction in Africa as part of a new third wave of literature. While the new wave is a very particular response to conditions on the continent it nevertheless taps into the main streams of detective fiction that have emerged from Britain and in some respects the USA in the last hundred years. In particular this article focuses on the No.1 Ladies' Detective Agency series by Alexander McCall Smith and examines ways in which the postcolony reproduces the colony and how, in some respects the erstwhile empire desires to produce the postcolony. **Key words:** African literature, detective fiction, Alexander McCall Smith.

Introduction

To date, two distinct waves in African Literature have been identified. The first wave is defined as writing back to colonialism and includes elite authors such as Ngugi wa Thiong'o and Chinua Achebe while the second wave manifests as post-colonial disillusionment, exemplified by Dambudzo Marechera's writing. Andersson (2005a) has contended that a third wave is emerging from where the second wave left off and can most clearly be identified in African popular detective fiction. This is an organic movement that works with audiences' own experiences through intertextual references to political memory, witty word play, reversals, cinema noir and theatre of the absurd techniques, its techniques being a form of resistance to what Andersson calls the "dialogic violence" that arises from the contradictions between the claims of official memory and the experiences of popular memory.

As resistance to this "dialogic violence" detective stories generally, especially where those poorly paid private eyes or amateur sleuths do better at their part-time jobs than the professionals, seem to suggest an unconscious quest to involve civil society in a social audit. Thus, if the first wave of African literature was the literature of nationalism as response to colonialism and the second wave registered a critique of the nationalist agenda, then the third wave concerns reformulating healthy community and intimate relationships.¹

Most popular literature engages with the themes of elite and canonical literature

and frequently disputes its ideologies, in some genres challenging the triumphalism and the nationalist basis of the first wave, in others apparently not projecting the disillusionment of the second wave at all but subtly finding ways to critique social polity. In popular literature there is a continued projection of a dignified postcolonial world populated mostly by chirpy citizens who feel positive about their countries. Violence, coming in new and surprising forms, is alluded to, not dwelt upon. It is manifested, as Andersson (2005b: 16) contends with protagonists becoming someone else, assuming another unlikely identity, rewriting race, rewriting class, rewriting gender, being the bringer of Aids or the rapist of babies in order to access memory that might otherwise be flattened in the glare of rainbow light – or even worse, silenced, because it is out of place and out of time – is a practice that is on the rise among Africa's pop culture fashionistas.

Narrators work through their ideas about democratic and constitutional matters – their feelings about governance and the threats to the new society – in a discursive chat-show way that allows readers to consider how *we* Africans feel about these issues. Within popular literature much of the new private-eye fiction is upbeat, expressing hope about the future. It appears to constantly be pulling its lessons from history as it collars the problems of the present, along with the reader. Popular detective fiction in Africa generally, taps into the familiar conventions of detective fiction from especially Britain and the USA and it is thus necessary to examine the genre first.

Detective fiction as genre

Crime fiction has several categories of its own. Firstly there is classical detective fiction, which enjoyed its own golden age. While there may be variations on a theme, classical detective fiction is formulaic in approach. According to P.D. James (in Radice 1989: 1-2) it works in exactly the same way in every book:

There will be a violent death; a limited circle of suspects all with motives, means and opportunity; false clues; and a tenable ending with a solution to the mystery which both author and reader hope will be a satisfying consummation of suspense and excitement but which the reader could himself arrive at by a process of logical deduction from revealed facts with the aid of no more luck or intuition than it is reasonable to permit to the detective himself.

Mental acumen was the most sophisticated tool in solving a puzzle. Readers could play the game as well. A.A. Milne (quoted in Coffmann 1995: 4), writing in his Preface to *The Red House Mystery*, echoes James:

In real life, no doubt, the best detectives are the professional police, but then in real life the best criminals are professional criminals. In the best detective stories the villain is an amateur, one of ourselves: we rub shoulders with him. For this is what

we really come to: that the detectives must have no more special knowledge than the average reader. The reader must be made to feel that, if he too had used the light of cool inductive reasoning and the logic of stern remorseless facts (...) then he too would have fixed the guilt.

Secondly, there is the modern detective novel, which sees a change in emphasis – usually on characters, psychological details and social context – rather than a change in formula. Obviously language is used differently in the sense that it is more contemporary and streetwise and the pace heats up in many of the modern novels to create suspense. The modern detectives can be divided into “private eye” or “amateur sleuths” or “police procedural” novels. Modern British detective fiction, certainly many of the increasingly popular police procedurals of the last 30 years, has substituted the amateur sleuth with the professional detective. Specialist SOCOs (Scene of Crime Officers), forensic pathology, chemical analysis and data technology as well as tightened security around a crime scene dictate that the professional is more often than not, the only one capable of “fixing the guilt”. The real life shift to professionalism and increasing specialisation and its recoding as fiction runs the danger of alienating readers who do not have access to or knowledge of the specialities that have become intrinsic to crime-solving. Many authors have come up with an ingenious solution: the professional, while he or she may be a senior member of the police services, is increasingly drawn as an outsider – troubled, troubling and sometimes troublesome.² It is often this outsider status which enables the professional to solve crimes and to “fix the guilt”. For instance, one of Scotland’s premier crime novelists, Ian Rankin, writes about the dark underbelly of a gloomy and perpetually sodden Edinburgh – its crime bosses, drug cartels, political corruption and increasingly vicious murders. Rankin’s protagonist, Detective Inspector Rebus, is an alcoholic outsider who often has to simultaneously counter threats of suspension from the police service and solve the crimes that some of his either by-the-book or, corrupt colleagues, and superiors are stumped by. Edinburgh is portrayed in Rankin’s Rebus novels as a city with a heart of darkness.

Almost as corrective and counterfoil to Rankin’s writing, another Edinburgher, albeit ex-African, Alexander McCall Smith,³ attempts to reinvent the amateur sleuth in the form of a Motswana amateur detective, Mma Precious Ramotswe, in the No.1 Ladies’ Detective Agency series which is set in hot, dry, perpetually sunny Botswana. While conventions of the golden age and hard-boiled detective fiction genre have an inevitable portability across continents, the third wave’s critiques are too singular to regard such fiction on this continent as simply another set of “European” scripts. McCall Smith’s Botswana novels straddle both the memory and consciousness of Europe as well as Africa’s third wave critiques. For instance, McCall Smith begins the first book in the series with a parody of what Europeans have come to regard as “prelapsarian” Africa.

The opening line of Karen Blixen's *Out of Africa*: "I had a farm in Africa, at the foot of the Ngong Hills," is echoed by McCall Smith in the opening line of the first book in the series, *The No.1 Ladies' Detective Agency* (1998): "Mma Ramotswe had a detective agency in Africa, at the foot of Kgale Hill". Unlike Blixen, McCall Smith does not proceed to draw the aesthetic landscapes of the African savannah of prelapsarian times but moves immediately to the spare but adequate interior of the little office that Mma Ramotswe has set up. It is only after listing the agency's modest assets that McCall Smith returns to the exterior: a thorn tree, a dusty road and "the roofs of the town under a cover of trees and scrub bush; on the horizon, in a blue shimmer of heat, the hills, like improbable, overgrown termite mounds" (McCall Smith 2003a: 1). Africa has changed and McCall Smith has translocated Blixen's Kenyan African Eden to a modernised and functioning independent Botswana. Before urbanisation there was neither a need for detectives nor detective agencies. Neighbours were each other's sleuths and the fact that everybody knew everyone else's business kept traditional communities relatively balanced and in check. Now, with increasing movement to the towns and cities and modern infrastructural development, mysteries and the complications of everyday life evolve in tandem with imported life styles and events: evangelisation, industries, insurance policies, beauty competitions, and the rise of a petty bourgeoisie and urban middle class. Someone who has access to most spaces in society needs to solve these complications. These solutions, even if they are in Mma Ramotswe's own mind, restore equilibrium. Individual moral failure, guilt and lack of virtue are exposed, are found out and then expelled.

There are literary references to Agatha Christie in the No.1 series too, tapping into a vague residue of general knowledge left behind by British colonists. Every now and then, Mma Ramotswe finds it necessary to remind the men of Botswana that women can be detectives and that they only have to think of Agatha Christie. Whether they have read her or not is debateable but both a lawyer and a customs official at a border post are cowed by Mma Ramotswe's confident assertions (McCall Smith 2003a: 57, 201).⁴

McCall Smith's plots are simple whodunnits and, in some instances, whydunnits. They have no complex, cunning twists like *P.D. James* but they do seem to have broken at least four of the classic "detective writing" rules (in italics below) of Ronald Knox's *Decalogue* (in Radice 1989: 14, original italics):

1. The Criminal must be someone mentioned in the early part of the story, but must not be anyone whose thoughts the reader has been allowed to follow.
2. All Supernatural or preternatural agencies are ruled out as a matter of course.
3. Not more than one secret room or passage is allowable.
4. *No hitherto undiscovered poisons may be used, nor any appliance which will need a long scientific explanation at the end.*
5. No Chinaman must figure in the story.

6. *No accident must ever help the detective, nor must he ever have an unaccountable intuition which proves to be right.*
7. The detective must not himself commit the crime.
8. *Should a detective come across a clue, the author must instantly produce it for the benefit of the reader.*
9. The Stupid Friend of the detective, the Watson, must not conceal any thoughts which pass through his mind; his intelligence must be slightly, but very slightly, below that of the average reader.
10. *Twin brothers, and doubles generally, must not appear unless we have been duly prepared for them.*

The amateur

It is the notion of the amateur, as cultivated by empire, which needs further elaboration first before proceeding to Mma Ramotswa in Botswana. Classic detective fiction, in the British golden age mould (which reached its height in the period between the two World Wars), reproduces constantly an unequal binary opposition between the professional and the amateur. Often the tension is created because the private eye or amateur sleuth proves to be smarter than the police. Marjorie Garber (2000: 5) is of the opinion that like terms of “any binary opposition, *amateur* and *professional* (1) are never fully equal, and (2) are always in each other’s pockets. They produce each other and they define each other by mutual affinities and exclusions.” In literature this is nowhere more evident than in detective fiction. In W.H. Auden’s poem, “Detective Story”, the “local common sense” or policeman, is habitually in a feud with the “exasperating amateur”.⁵ Characters from classic detective fiction have become ingrained in the popular imagination even though people might not have read any of the books:

- Arthur Conan Doyle’s Sherlock Holmes, while an expert in various new sciences, finds his true *métier* as an amateur detective. Garber (2000: 10) notes that “Holmes and Watson are in competition not so much with the criminals they pursue as with the police, in the person of the literal-minded and long-suffering Inspector Lestrade – the professional detective”;
- In the year that Doyle died (1930) the reading public is introduced to Miss Jane Marple – the ever-observant, intelligent and intuitive elderly, amateur detective of many of the Agatha Christie novels. Often, condescending and misogynistic professionals look down upon Miss Marple.

Inevitably, despite her woollen shawls and seeming frailty, it is her ability to access the micro-societies of Christie’s villages and her acumen about human nature (which she does not regard too highly) that solves the crimes.

- In 1930 too, Dorothy L. Sayers’ amateur sleuth, the aristocrat, Lord Peter Wimsey, makes his first appearance. Wimsey’s protégé, Miss Climpson, is set up as

“head of an unofficial detective agency composed entirely of women like herself – unmarried women who can quietly take up positions as secretaries, clerks and paid companions, virtually unnoticed by their employers, “detect” and investigate crimes. Wimsey’s friend and brother-in-law, Charles Parker is a middle-class Scotland Yard policeman with all the hallmarks of the professional: unimaginative, methodical, and dull” (Garber 2000: 11).

The idea of the amateur is intrinsic to the politics of self-representation by the British. Doing something for the sheer love of it guaranteed a perception of virtue and over the last few centuries (at least until the 1950s) was also associated with gentility, rectitude, principle and fairness. It is a politics of self-representation that many were taught to believe in even though historical evidence and practice soundly refuted notions of principle and justice – especially in so far as the lower classes and colonies were concerned. Nevertheless, with or without virtue, it was largely a corps of landed amateurs who ran and administered one of the greatest empires known to history. So too, colonisation and other colonial incursions enabled some of the world’s most notable amateur natural philosophers, scientists, and later naturalists, to speculate, experiment, dissect, ponder, gather evidence and read their papers to members of the Royal Society.

It was the English that dictated the amateur status of most of the world’s sporting codes and influenced the idea of amateurism as one of the principal virtues in the revival of the Olympic Games. Amateurism was ranged against the perceived callous commercialism of the American professionals. Amateurism (especially if one could afford to be an amateur) was in opposition to occupation. In the late 19th and early 20th centuries the British also pooh-poohed the professionalism of the Germans, and especially that of the mercenary Prussians whom they loathed. Amateurs often conjured up British military expeditions which were sometimes surprisingly successful. For instance, in his book on the bizarre battle between the British and the far superior German naval forces for control of Lake Tanganyika during World War I, Giles Foden (2004: 117) reports that when the rag-tag British expedition, manhandling overland two small boats called *Mimi* and *Toutou*, arrived in the Belgian Congo, the commanding officer, Spicer, formally thanked the Belgian commander for the extra troops that the host country had provided. Freiesleben, in charge of the Belgian troops on the edges of the lake, retorted:

“You think we are here to protect you?” he asked. “No, *mon Commandant*, we are here to protect the Congo from you!”

His cigarette-holder poised halfway to his mouth, Spicer was for once rendered speechless and it fell to Dr Hanscell to step into the breach.

“I don’t think the Congo is in much danger from us,” he said. “We’re nearly all amateurs, you know, except for the Commander.”

"Exactly!" replied Freiesleben triumphantly. "That's precisely the point. You English have a genius for amateurism. That's what makes you so dangerous. It's always pretty obvious what professionals are going to do, but who but amateurs could have dreamed up an expedition like this?"

It was the amateurs, who ostensibly did things for the sheer love and loyalty of it, which were indeed dangerous. Their often unexpected actions, imaginative thinking and sometimes eccentric behaviour was ranged against a perception of the literal-minded, unimaginative, and methodical professional. These amateur detectives sprang from a class-based system that largely enabled Holmes, Marple and Wimsey to operate outside the need for an occupation. However modest, each of the above amateurs had a private income and could eschew the need for finding a salaried occupation.⁶ The middle class readers of these immensely popular novels could and still did buy into the idea of the amateur as a person who did something for the love of it. With the exception of the fairly new science of fingerprint identification, lack of forensic technology obliged authors to leave visible superficial clues which the observant amateur and keen reader could unravel.

Botswana as locality

McCall Smith has abandoned the idea that amateurs almost always have a private income or funding from elsewhere. Mma Precious Ramotswe is a resident of the former British Protectorate, Botswana – a country that almost singularly in Africa has not been a victim of the rest of the world's Afro-pessimism. It is a pacific sand-box in a continent of troubles.⁷ Its neighbours on the other hand, a new set of crime-ridden and corrupt "frontline states", individually or severally, display higher propensities for violence, murder, syndicated crime, or human rights abuses and policies that have led to economic shambles and threaten social disarray.⁸ British newspaper readers who keep abreast of developments in the rest of the world would know that while Botswana's HIV/Aids infection rate is the highest in Africa it is probably the most efficient, the least corrupt and has not suffered any form of civil strife since independence. Despite some southern African commentators' misgivings about the true state of its democracy, it is considered persistently virtuous (see Good & Taylor 2005: 21). The confident, paternal authority of Britain's *Economist* (2004c: 6) also claims that Botswana's latest election was "admirably dull" and that its "moderate, efficient, British-educated presidents have been honest (...) have sound policies, ensure that civil servants implement them and leave office dutifully when the constitution says so."⁹ For the initial Scottish and thereafter worldwide readers of the No.1 Ladies' Detective Agency series, Botswana represents the fine line, in Africa at any rate, between order and chaos.¹⁰ It is not as if every Eden has its Serpent but rather that every Serpent finds

its Eden. While Botswana represents an orderly circle of security, the reader can nevertheless still experience little *frissons* of adventure and danger.¹¹ As far as can be established the books have also inspired the only organised literary tours on the continent where the protagonists are black Africans.¹²

If McCall Smith desired to credit his sojourns in Africa in his writing, he was almost obliged to choose Botswana as his protagonist's country of residence. In terms of his moral philosophy¹³ one could argue that he wanted to place a decent woman in what is largely perceived to be a decent country, known for its economic rectitude and its political stability (as opposed to the financial excesses of Zimbabwe's ruling elites and Swaziland's monarch). Should he have used Zimbabwe as the novel's locale, a country he is also intimately familiar with, his main protagonist, Precious Ramotswe, could hardly have functioned without the broader socio-political intrusions of famine, land issues, authoritarian rule, corruption and human rights abuses.

Unlike Zimbabwe, Botswana generally does not elicit a sense of foreboding and darkness. It is not happenstance that McCall Smith located his lady detectives in a largely rural peaceful country which is considered the least corrupt of Africa.¹⁴ Botswana allows Ramotswe to concentrate on matters of individual moral failure. Such individual failures extend to issues of greed, avarice, petty fraud and life's mysteries such as missing or dishonest spouses. It is unnecessary for Ramotswe to call into question the systems of social and political justice which detectives of the hard-boiled genre do and which various authors' fictional detectives in surrounding states also comment upon.

Mma Precious Ramotswe

Ramotswe is the "moral eye" rather than the "private eye" of this particular fiction genre. She eschews the role, in the words of C.L.R. James, of the American "dyspeptic private eye [who sallies] forth in the name of the law, sharing some of the hoodlum chic of the gangsters themselves" (quoted in Comaroff & Comaroff 2004: 9). Ramotswe is in no position to adopt the kind of "hoodlum chic" of her female counterparts in the big cities – she has neither a gun, nor the sex drive and certainly not the requisite physique. Because the community is perceived as largely innocent, or virtuous, fixing a problem enables restoration to an Edenic state.

But to what extent is Precious Ramotswe the creation of an elder white male subconscious attuned to ideas of women detectives as genteel, rural figures and to what extent does she reflect the author's perceptions of a middle-class woman living not in urban Botswana but in the country? Is she, for example, based on a no-nonsense real-life Motswana like Botswana's current external affairs minister (former High Commissioner in the UK), Gaositwe Keagakwa Chiepe, daughter of S.T. Chiepe of Serowe? Or, is she an entirely fictional character. It is useful, in order to take this

discussion forward, to look at the possible fictional figures on whom McCall Smith has modelled Precious Ramotswe since she has none of the characteristics of the modern, gritty and urban African American or African female detectives. She is not a Harvard economics professor, like Pamela Thomas-Graham's Nikki Chase,¹⁵ nor a black urban professional, like Terris McMahan Grimes's Theresa Galloway. She is rural rather than urban, genteel rather than gritty, intuitive rather than street sharp and an observer of passions and culture rather than a lusty participant.

It would appear that McCall Smith has forged his detective from a template taken from between the two world wars. He is seeing a character who is a busy body. She is the stereotype of middle-aged, middle-class decency. In a *New York Times* book review of the first three books in the series¹⁶ Alida Becker (2002) likens Mma Ramotswe to Agatha Christie's Miss Marple. Her book review is captioned "Miss Marple of Botswana". This is a catchphrase that seems to have caught on, but neither Becker nor subsequent reviewers who have intimated that Mma Ramotswe is the Marple of Africa, have bothered to analyse any likenesses. In reality there are very few and those that can be found are more a literary execution of McCall Smith's own views of the world rather than a parody (however gentle) of the intelligent busy-body Marple. Neither can one compare the self-consciously pretty villages of Christie's imagination – St. Margaret Mead and Chipping Cleghorn, (or the middle class Jessica Fletcher and architectural intimacy of Cabot Cove in *Murder She Wrote*) to the very real, largely unplanned, dusty sprawl of Gaborone and the straggling homesteads of dry Mochudi. But one can ask whether this is a preoccupation, like British detective fiction between the wars, with a stable hierarchical village life? The setting for the crimes Miss Marple solves is invariably a small country house while Mma Ramotswe lives at the foot of the Kgale hills, on the road between Gaborone and Ramotswa – also, "country". Like Miss Marple, Mma Ramotswe has to be acquainted with the rituals of sherry tipping and tea drinking, since this is the postcolony. Here the Britishness of the moment is diluted through the exchange of Ceylon for "bush" tea, a Royal Albert teapot for an "old enamel" one, as we see in this interaction in *Tears of the Giraffe* (2000) with Mma Makutsi, who is to Mma Ramotswe what Hastings is to Poirot or Watson is to Holmes:

"So, Mma Makutsi," said Mma Ramotswe, as she settled herself down in her chair in anticipation of the pot of bush tea which her secretary was brewing for her. "So I went off to Molepolole and found the place where those people lived. I saw the farmhouse and the place where they tried to grow the vegetables. I spoke to a woman who had lived there at the time. I saw everything there was to see."

"And you found something?" asked Mma Makutsi, as she poured the hot water into the old enamel teapot and swirled it around with the tea leaves.

"I found a feeling," said Mma Ramotswe. "I felt that I knew something."
(McCall Smith 2003b: 108)

She uses her family and class contacts to get things done. The author is assuming different types of knowledge – male/female. Female knowledge is “intuitive”. Ramotswewe turns to women, over and over, for advice and to ensure there is progress. Ramotswewe, as a female entrepreneur, straddles two worlds. In the one, Ramotswewe socialises outside the traditional homestead and village and sits comfortably in offices of lawyers, doctors and other officials and is not averse to taking a drink alone in a bar or tea on the verandah of an hotel. She has, above all, mobility in the shape of her little white van. In the other world, she maintains the traditional courtesies of greeting and respect and elicits, sometimes with the aid of a *pula* note or a gift of dress material, information from women. Such knowledge “grows out of the community networks of reciprocal exchange” as many of Ramotswewe’s informants’ “main source of information about the community and respite from work comes from these social interactions of daily exchange, which some might pejoratively call ‘gossip’” (Shetler 2003: 299).

It is the semi-rural setting of Gaborone where a great many people know each other or have connections to relatives in distant villages where Ramotswewe helps to solve these complications rather than violent crimes. Should a crime take place, or a mishap occur – these are individual lapses that do not represent a community or group culpability. This palliating effect does echo the “materially and morally comfortable world” inhabited by Miss Marple (Taylor 1990: 135).¹⁷ Both Ramotswewe and Marple understand and respect the social codes of the worlds in which they operate. Both Christie and McCall Smith recognise the access that women have into micro-societies. In Christie’s *A Murder is Announced* (1965: 57-58),¹⁸ an ex-Commissioner of Scotland Yard muses with condescending admiration that a “nice old Pussy”, which translates as an elderly, unmarried woman who knits and gardens, is streets ahead of any detective sergeant. She can tell you what might have happened and what ought to have happened and even what actually *did* happen! And she can tell you *why* it happened!

When Mma Ramotswewe informs the lawyer handling the sale of her late father’s cattle that she wants to open a detective agency with the proceeds, the lawyer is sceptical about women’s abilities. She indignantly muses:

How dare he say that about women, when he didn’t even know that his zip was half undone (...)

“Women are the ones who know what’s going on,” she said quietly. “They are the ones with eyes. Have you not heard of Agatha Christie?”

The lawyer looked taken aback. “Agatha Christie? Of course I know her. Yes, that is true. A woman sees more than a man sees. That is well known.”

(McCall Smith 2003a: 57)

In Agatha Christie’s world, the “Pussies” are keen believers in and collaborators with the Police, even if the latter have to be helped in solving their crimes – it is a world free

of terrorists or demonic violence. It is world of prelapsarian order – cottages with hyacinth and lavender borders, stately homes, kindly vicars and genteel conversations about the difficulties of finding good servants. The glue that cements Agatha Christie's micro-societies together is a tightly structured community that functions on the remnants of social hierarchies left over from the Victorian and Edwardian eras. In contrast, the glue that knits Botswana, and especially the village-like Gaborone, together, is largely genealogy. These genealogical lines are remembered continuously in the gendered spaces of women's knowledge who spin the webs of kinship and of reciprocal obligation so necessary in extended families.

Ramotswe proves to be *better* than the police at solving crimes. As far as she is concerned, the police serve no purpose. Similarly, women are *better* than men at getting things done. Women are *more trustworthy* than men and are natural snoops, besides (this anyway, is McCall Smith's conceit). Women are gossipers and hence they are always investigating other people's lives. They talk, they exchange information, they are intuitive and *canny*. For these reasons, Precious Ramotswe frequently turns to women for assistance. Her cases involve women and children as victims, in one case a ritual killing related, in some fashion, with the taking of "power" from the female body by a male. Frequently, violence is involved. But McCall Smith's protagonist, if the crime scenes are equated in her mind with moral landscapes, does not dwell on violence. As a settled, sensible and respectable woman sitting primly on the armchair of neo-liberal postcolonial politics, she takes on these social and political problems in jolly hockey sticks fashion. Ultimately the good woman is rewarded with a good man. Her journey from a poisonous early marriage is behind her. She is 34, running a small but successful detective agency and she has the love of a good man, Mr J.L.B. Matekoni.

It could be argued that marriage is a logical resolution for a heroine's journey. Marriage is, if one were to use romance and melodrama conventions, the feminine equivalent of the hero's attaining of the crown, or returning with the treasure. Getting a good man equals getting the crown. Yes? That, anyway, would be the approach in the Victorian romance. In her study of popular fiction Newell (2002: 5) has pointed out that

Since the 1950s African writers with diverse political interests and agendas employ the language of romantic love to voice ideals about the social rights and duties of individuals. These ideas may be egalitarian or conservative in their gender perspective: often relating to domesticity and to women's status within marriage, these ideals are of course personal to the authors, but they are also deeply collective, promoting alternative social models for the community at large.

And marriage, it could further be argued, becomes the pillars of family just as family becomes the identifying factor of middle-class society. In this sense families do not exist as a private entity, but are rather part of the public sphere. Although Precious

Ramotswwe lives in a world where the men behave very much like children and women are the adults, it is unrecognisably a patriarchal world. And Ramotswwe is a man-identified woman. Her role models are her father, the late president Sir Seretse Khama and Mr Nelson Mandela of South Africa.

Furthermore, she seems to have the eyes and ears of an older person, with a different culture from her own. Lawrence Sanders' detective, Archie McNally, has been critiqued for something similar, as this online journal entry from Carrie Dorough (2003), a reader from Florida US, shows. It is reproduced at some length because Dorough's points apply to Precious Ramotswwe too. Dorough writes:

So does anyone read these Lawrence Sanders books about a detective named Archie McNally? They aren't written by Sanders anymore (is he dead?) but the series goes on anyway.

I just got the latest paperback, and I'm about to start it. But before I do, I'm ready to be annoyed by all the things that annoy me about this guy. First of all, he never seems to really age. And he makes references to artists and pop culture from the 40s and 50s and 60s all the time, so he's either a complete geek or he's the product of reincarnation. (Yes, I know who Frank Sinatra was and the Rat Pack (...) and I watch old movies with stars long dead so I've heard of Myrna Loy and Marilyn Monroe and Cary Grant, but I also often refer to Eminem or Nick Carter or Tom Cruise in my day-to-day musings.) If Archie McNally is 40 years old, it means he was born in 1961 or '62. So while he might remember growing up during the hippie years, Nixon and the Vietnam War, he's going to be more nostalgic about disco (can you be?) than swing.

Precious Ramotswwe's author, no one seems to have noticed, spells kwela, "qwella",¹⁹ which term McCall uses inaccurately to refer to African jazz. Precious, if she is indeed a Motswana woman aged 34 in 2003 would know the difference between African jazz, mbaqanga and kwaito because she could not have escaped it. A plethora of South African musicians, including the exiled Hugh Masekela, Jonas Gwangwa and Steve Dyer, played every single club in Gaborone, Lobatse, Ramotswwe, Kgale and Oodi in the 1980s when Precious Ramotswwe would have been a teenager, the age when song is most readily remembered.²⁰ She *might* know, if her father played her the South African music of the 1950s, that kwela music distinguished itself with the sound of a penny whistle. One such penny whistler was Spokes Mashiane, not "Spokes Machobane" (McCall Smith 2003a: 52). The incorrect name smacks of old white man memory, not that of a young black Motswana woman. Similarly he spells Hugh Masekela, "Masikela" (McCall Smith 2003a: 52) and is unable to describe the music being played by Ramotswwe's would-be fiancé, a trumpeter named Note Mokoti, beyond saying it is "sliding, slippery" music. Because McCall Smith's Precious lives in an apparently music-less world like a colonial keeping herself separate from the

music that is part of everyone's lives in Africa, one immediately associates her more with an old-fashioned Agatha Christie character than with a more modern detective. For most modern detectives, sound is integrated into lifestyle. Even P.D. James's Commander Adam Dalgliesh, who enjoys classical music, has a way of bringing his music into his life. But Precious Ramotswe is a creature unlike any other, and is hence a far cry from the sax-playing or rapping female amateur detectives who make their appearances in some of the modern whodunnits.²¹

Mma Ramotswe, besides standing apart from the black female detectives, is also eons apart from the white women who solve crimes in P.D. James's thrillers, and from those in Sarah Paretsky's, Sue Grafton's and Liza Cody's novels. To begin with, she doesn't have a flaw, besides being fat. She doesn't often drink: "The drink was strange and bitter; she did not like the taste of alcohol, but drinking was what you did in bars and she was concerned that she would seem out of place or too young and people would notice her" (McCall Smith 2003a: 48). She doesn't smoke, she definitely doesn't do drugs, she appears to have no interest in sex and she's a Daddy's Girl who natters away in a calm, composed way and never forgets her manners. There is something intrinsically conservative and Victorian in such a respectable, sensible heroine, especially since she thinks like an old, experienced person, rather than as a young one setting out on a new adventure. McCall Smith's sleuth reflects, for example, on the relationships between parents and their children and how these reproduce themselves in later relationships with sexual partners. Yet her first husband, to whom she got married at the age of 22, seemed like chalk to her Daddy's cheese, so it is a curious thought for her to have at all. She does get a healthy partner, Mr J.L.B. Matekoni, at the end of her first set of adventures. He is similar in many ways to her late and adored father.

At face value, McCall Smith's Precious Ramotswe series is merely another set of feel good novels riding the third wave of popular memory in Africa. Mma Ramotswe opens up press clippings, remembers bits of novels, quotes snippets of speeches and delivers reminders of historical figures. Political memory, in this sense, becomes tabled as event rather than as process as Mma Ramotswe's frequent reflections on Sir Seretse Khama and Mr Nelson Mandela attest. Political memory enters the narrative at specific times in order to punctuate particular points. It is spotlighted rather than backgrounded. And it remains part of the troubled *past*, not the "untroubled" present – if one overlooks Aids, unemployment and transnational hijackings – resided over by the narrator. Only in the dialogue, authorial interventions and asides can one see, if one manages to put humour and racy plot aside and concentrate very hard on subtext, that *everything is not what it seems on the surface*. Our jolly narrators in their happy worlds are merely engaging in some sort of performance – a comedy of manners, often – using fiction within fiction to suggest different moral outcomes. Thompson (1993: 2) reminds us that

Fictions of crime offer myths of modernity, of what it is like to live in a world dominated by the contradictory forces of renewal and disintegration, progress and destruction, possibility and impossibility. The capacity of crime fiction to evaluate different historical moments in the experience of modernity is not an accidental feature; it is a dominant convention of the genre.

The significance of postcolonial settings, particularly in McCall Smith, appears to be related to the way in which the postcolony reproduces the colony. Representation of postcolony as colony could thus be read as a critique of some of the structures of power that have remained intact from the time of colonialism till decades into independence. In the case of McCall Smith, they are patriarchy, the related excesses of women and child abuse, and corruption.

The female detectives, Mma Ramotswe and her secretary, later assistant detective, Mma Makutsi, reinforce the sense of order and decency prevailing in Botswana on a regular basis. But they are not so virtuous as to be without national and ethnic prejudices. For instance, in *Tears of the Giraffe* Mma Ramotswe is of the opinion that when people died, "good people, such as Mma Ramotswe's father, Obed Ramotswe, were undoubtedly welcomed by God. The fate of the others was unclear, but they were sent to some terrible place – perhaps a bit like Nigeria" (McCall Smith 2003b: 5-6). Mma Ramotswe applied the same lack of approbation to Johannesburg where random killings by *tsotsis*, indiscriminate hijackings and violence, in Mma Ramotswe's view, belied international crime statistics which stated that most victims actually knew their assailants and murderers (McCall Smith 2003b: 192) while Zulus are considered women-haters, noisy, and naturally belligerent (McCall Smith 2003a: 15ff, 24; 2003d: 44ff, 202). These prejudices of group culpability are extended to the outsider. Significantly, Mma Ramotswe and Mr J.L.B. Matekoni do not share the Botswana Government's prejudice when it comes to the marginalisation of the Basarwa. In fact, they land up fostering two orphaned Basarwa children after Mr J.L.B. Matekoni had been bullied into taking them home by Mma Potokwane, the fearsome matron in charge of the Orphan Farm.

In classic detective fiction mode, Mma Ramotswe does have misgivings about the representatives of official society – the police and Government Men. There is a natural suspicion of Government Men (capital letters intended by McCall Smith) and too successful businessmen who inevitably become party to a kind of criminality-creep. The inclusion of Government Men and too rich businessmen is typical of the postcolonial critique that third wave detective fiction targets. At one stage Mma Ramotswe and Mma Makutsi discuss the ways in which progress is *not* read in terms of literacy, health care and employment but in terms of the number of luxury cars that have been obtained as a result of influence and new wealth:

"These Mercedes-Benz cars have not been a good thing for Africa. They are very fine cars, I believe, but all the ambitious people in Africa want one before they have earned it. That has made for big problems."

"The more Mercedes-Benzes there are in a country," offered Mma Makutsi, "the worse that country is. If there is a country without any Mercedes-Benzes, then that will be a good place. You can count on that." (McCall Smith 2003b: 124)

Mma Ramotswe is not there to complicate the lives of her clients, although the reader might sometimes regard it so. For instance, when she intuitively knows that a crocodile has nabbed her very first client's husband during an evangelical baptism in the local river, she shoots the creature herself and retrieves the man's watch without informing the police. Thus Gaboronites are left to wonder at the upended, slit-bellied crocodile resting on the riverbank the next morning (and the client is left to sort out her husband's business and estate without an official death certificate!).

Structurally, Mma Ramotswe's cases are presented as short stories interwoven with one "heart of darkness" tale that needs to be resolved by the end of each novel – the so-called Serpent in the modern African Eden. For instance, in the first book of the series, a finger of a child is found in the glove compartment of an influential person's car and Mma Ramotswe immediately makes a connection with a village child that has mysteriously disappeared – probably into the dry, marginal lands edging the Kalahari desert. The traditional *muti* murder feeds into notions of Africa's heart of darkness – witchcraft – a notion that Mma Ramotswe and her friend, soon to become fiancé, Mr J.L.B. Matekoni, are equally horrified at and afraid of. Having traced the "supply-line" of the finger's origin, Mma Ramotswe is led by the witchdoctor's wife to a remote cattle outpost where the latter is confronted about the metacarpals of a child:

"There is a man in Gaborone who bought a bone from your husband," [Mma Ramotswe] said. "Where did you get that?"

The woman looked at her scornfully. "You can buy bones in Johannesburg. Did you not know that? They are not expensive." (McCall Smith 2003a: 218)

Thus, very deftly, Botswana and the majority of Batswana are rendered the victims and the originating darkness deflected to the bandit metropolis, Johannesburg. The guilt has been fixed. Outsiders, as in the classic detective fiction mode, are seen to import stereotypes of terrible crimes into a little haven.²² While almost 250,000 people live in Gaborone, it has very little of the alienation and teeming complexities associated with the metropoli of South Africa and Nigeria and it has none of the unknowable about it – a precondition for the metropolis in most hard boiled detective fiction. The No.1 Ladies' Detective Agency series does not fall into this paradigm – it is not a literary response to the crisis of the teeming metropolis nor does it try and make sense of the orders and value systems and different community codes of conduct that are

severely violated in the hard-boiled detective fiction genre. Mma Ramotswé's cases are mostly the complications attendant upon everyday life. Her clients are not caught up within a milieu of criminality. She is simply called upon to act in resolving the temporary disturbances in the lives of her clients – clients who are depicted as solid, conservative (read decent) burghers. These might be extraordinary events in the lives of ordinary people but if there is guilt, it can be fixed. McCall Smith and the No.1 Ladies' Detective Agency series straddle two literary continents: a white world redolent with crime fiction conventions and characters and the African third wave popular fiction world where there is a concern to reformulate a healthy community.

Notes

1. See for instance the Nigerian, Dan Fulani's Pius Shale 005 who thwarts drug smugglers and coup plotters while Unity Dow's Amantle Bokaa investigates a ritual killing and exposes the villains to the entire village.
2. Consider, for instance, Colin Dexter's Inspector Morse, an intellectual, classical music lover and stickler for grammatically correct evidence reports and P.D. James' Adam Dalgliesh, a deeply private person and acclaimed poet.
3. McCall Smith was born and raised in Zimbabwe (then Southern Rhodesia) before he studied medicine in Scotland. He worked in Swaziland before a 12 year stint in Botswana where he established the Faculty of Law at the University of Botswana in Gaborone (Magwood 2004: 19).
4. McCall Smith delights in literary parody. In *Portuguese Irregular Verbs* (2003) there is a charming play on Yeats' poem, "The Wild Swans at Coole" and in *The Finer Points of Sausage Dogs* (2003) an entire chapter plays around with Thomas Mann's *Death in Venice*.
5. In his poem, "Detective Story" (1933-1938), W.H. Auden writes: "(...) and when the truth / The truth about our happiness comes out, / How much it owed to blackmail and / philandering. // What follows is habitual. All goes to plan: / The feud between the local common sense / And intuition, that exasperating amateur / Who's always on the spot by chance before us."
6. So too, when Britain pushed for the amateur status of sportsmen, they were thinking principally of gentlemen who did not need to make money out of their athletic prowess.
7. It is clear that Polygon, McCall Smith's publishers, anticipated a one-off print run of 3000 copies – copies intended for readers of McCall Smith's numerous other novels of which notably is the Von Igelfeld Trilogy. Known as *The 2½ Pillars of Wisdom* (2004), the trilogy incorporates the titles: *Portuguese Irregular Verbs*, *The Finer Points of Sausage Dogs*, and *At the Villa of Reduced Circumstances*.
8. Examples of detective fiction about corruption for instance are, South African Deon Meyer's *Dead at Daybreak* (2000), Nigerian Dan Fulani's *No Condition is Permanent* (1981), *Flight 800* (1983) and *The Power of Corruption* (1983).
9. Off-hand we can think of far more despots and dictators that have also been British-educated.
10. Kenneth Good and Ian Taylor (2005: 21) have recently commented however, that Botswana is no model for Africa in that there are so many limitations in its liberal democracy, revealed especially during the last elections that *The Economist* so roundly applauds. Good and Taylor point out that the "ruling dominant party was the only one that was properly resourced" and what is particularly worrying is the "impending handover to Ian Khama. The actions of Ian Khama are autocratic and prone to order-giving, rather than debate and argument, the stuff of democracy".
11. For example, in the first book of the series, *The No. 1 Ladies' Detective Agency*, Mma Ramotswé is obliged to shoot a man-eating crocodile by the light of a torch and in another case a cobra manages to inveigle itself into the engine of her little van.
12. In fact, there are two literary tours. One offers a tour around the urban places and spaces featured in the series while the other includes the edges of the Kalahari desert and a nature reserve (Robinson 2005).
13. Emily Bearn (2004: 13) noted in an interview with him that McCall Smith "is also a transparently decent man, with a philosophy that is easy to follow. At its simplest, he appears guided by an

instinctive and fierce revulsion to anything ugly or unpleasant". In the same interview, McCall Smith remarked: "I think I understand the nature of the world we live in. Most people are good. Most people are essentially kind and decent" (Bearn 2004: 13). To a certain extent then, McCall Smith ensures that instead of following the detective's aptitudes at solving mysteries, we are detecting the writer.

14. According to Transparency International's Index of world corruption Botswana is the 24th least corrupt country in the world (see Transparency International 2004).
15. Pamela Thomas-Graham's Nikki Chase books are *A Darker Shade of Crimson* (1999), *Blue Blood* (2000) and *Orange Crushed* (2004).
16. *The No.1 Ladies' Detective Agency* (1998), *Tears of the Giraffe* (2000) and *Morality for Beautiful Girls* (2001). Since then *The Kalahari Typing School for Men* (2002), *The Full Cupboard of Life* (2003), *In the Company of Cheerful Ladies* (2004) and *Blue Shoes and Happiness* (2006) have also appeared.
17. Interestingly, quite often, outsiders, foreigners, or people who have some mental incapacitation are the ones who create the disturbances in the villages Miss Marple frequents.
18. Another creation of Christie's is the retired officer of the Belgian Sûreté, Hercule Poirot. While he is far from an amateur investigator, his retired status allows him to think outside the perceived parameters and limitations of the professionals.
19. See comments by Note Mokoti to Precious Ramotswa in *The No. 1 Ladies' Detective Agency* (McCall Smith 2003a: 48).
20. Personal recollection of Andersson who grew up in Botswana.
21. Examples of sax-playing detectives include Kate Baeier in Gillian Slovo's *Morbid Symptoms* (1984), *Death by Analysis* (1986), *Death Comes Staccato* (1987), *Catnap* (1994) and *Close Call* (1995) and Charlotte Carter's part-time sleuth Nanette Hayes in *Rhode Island Red* (1997), *Coq au Vin* (1999), *Drumsticks* (2000) and *Rooster's Riff* (2001). "Sometime" sleuths who negotiate solutions to crime through rap include the cool (male) Maceo Redfield in Nichelle D. Tramble's *The Dying Ground* (2001) and Abby Moeketsi in Muff Andersson's *Bite of the Banshee* (2003).
22. Inevitably, one is reminded too, of Olive Schreiner and Pauline Smith's farm novels.

Bibliography

- Andersson, Muff. 2005a. Watching the Detectives. *Social Dynamics* 30(2): 144-157.
- _____. 2005b. Intertextuality and Memory in *Yizo Yizo*. Unpublished Ph.D. thesis. Johannesburg: University of the Witwatersrand.
- Auden, W.H. 1971. *Collected Shorter Poems: 1927-1957*. London: Faber and Faber.
- Bearn, Emily. 2004. Too Nice for Words. *Sunday Times*. 4 January, 13.
- Becker, Alida. 2002. Miss Marple of Botswana. *The New York Times Book Review*, 27 January. <www.query.nytimes.com/gst/fullpage.html> Accessed: 03.03.2005.
- Bell, Ian A. & Daldry, Graham (eds.). 1990. *Watching the Detectives: Essays on Crime Fiction*. Basingstoke: Macmillan.
- Christie, Agatha. 1965. *A Murder is Announced*. Leicester: Ulverscroft.
- _____. 1991. *Miss Marple's Final Cases*. Leicester: Ulverscroft.
- Coffman, Dean Franklin. 1995. The Continuing Adventure of the Legendary Detective: A Study in the Appeal and Reception of the Sherlock Holmes Stories. <<http://ednet.rvc.cc.il.us/~fcoffman/NewDoyle.html>> Accessed: 03.03.2005.
- Comaroff, Jean & John. 2004. Criminal Obsessions, After Foucault: Postcoloniality, Policing, and the Metaphysics of Disorder. *Critical Inquiry* 30 (Summer): 800-824.
- Dorough, Carrie. 2003. Just Fooling Around in LJ. <www.livejournal.com/users/czarina_carrie/6263.html> Accessed: 10.04.2005.
- The Economist*. 2004(a). A Ladies' Detective Man: A New Woman in the Life of Precious Ramotswa. 21 August, 8389: 372.
- _____. 2004(b). The Deadly Dividend: AIDS Can Sometimes Prosper When the Guns Fall Silent. 18 September, 8393: 372.
- _____. 2004(c). Africa's Prize Democracy: Why is an Arid, Landlocked Country in Southern Africa Such a Success? 6 November, 8400: 373.

- Foden, Giles. 2004. *Mimi and Toutou Go Forth: The Bizarre Battle of Lake Tanganyika*. London: Michael Joseph.
- Garber, Marjorie. 2000. *The Amateur Professional and the Professional Amateur*. Princeton: Princeton University Press.
- Good, Kenneth & Taylor, Ian. 2005. Botswana: No Model for Africa. *Mail & Guardian*. 11 March, 21.
- Magwood, Michele. 2004. In the Company of a Delightful Man. *Sunday Times Lifestyle*. 1 August, 19.
- McCall Smith, Alexander. 2003a [1998]. *The No. 1 Ladies' Detective Agency*. Cape Town: David Philip.
- _____. 2003b [2000]. *Tears of the Giraffe*. London: Abacus.
- _____. 2003c [2001]. *Morality for Beautiful Girls*. London: Abacus.
- _____. 2003d [2002]. *The Kalahari Typing School for Men*. Edinburgh: Polygon.
- _____. 2004. *The Full Cupboard of Life*. Edinburgh: Polygon.
- _____. 2006. *Blue Shoes and Happiness*. Edinburgh: Polygon.
- Newell, Stephanie (ed). 2002. *Readings in African Popular Fiction*. Oxford: James Currey & Bloomington: Indiana University Press.
- Radice, Lisanne. 1989. *The Way to Write Crime Fiction*. London: Elm Tree Books.
- Robinson, Simon. 2005. On the Detective's Trail. *Time Magazine* 16 (22): 47.
- Shetler, Jan Bender. 2003. The Gendered Spaces of Historical Knowledge: Women's Knowledge and Extraordinary Women in the Serengeti District, Tanzania. *International Journal of African Historical Studies* 36(2): 283-307.
- Thompson, Jon. 1993. *Fiction, Crime, and Empire: Clues to Modernity and Postmodernity*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Transparency International. 2004. <<http://www.transparency.org/>>; also <www.investinestonia.com/pdf/CPI_2004.pdf> Accessed 10.03.2005).

Mashudu C. Mashige

Mashudu Mashige holds a D.Litt et Phil degree in English literature from Rand Afrikaans University, Johannesburg. He is senior lecturer in the Department of English at the University of Venda, where he teaches African and English Literature.
E-mail: mashigem@univen.ac.za

Identity and culture in Mi S'dumo Hlatshwayo's worker poetry

Identity and culture in Mi S'dumo Hlatshwayo's worker poetry

Through an examination of selected poems from Mi S'dumo Hlatshwayo's oeuvre, this article examines the role of worker poetry in the construction and articulation of a "worker identity". The article furthermore examines the worker movement's attempt, through this poetry, to present alternative symbols through an oppositional culture and confrontational performance. Drawing from a wealth of rural and urban poetic traditions, worker poets also redefine the power dynamics characterised by the relationship between the oppressor and the oppressed, the powerful and the powerless, typified in the employer-employee relationship to articulate their identity in their own terms. **Key words:** identity, culture, performance, poetry.

The last two decades of the twentieth century have seen the concept of cultural identity receiving close attention from scholars in the fields of literary criticism, Sociology, Psychology and Political Studies. The common denominator amongst these fields of study is their attempt to conceptualise cultural identity and thereby provide an analytical frame of reference within which individuals and societies can define themselves. While the conceptualisation of cultural identity is central to these fields, it is also important to point out that each field has its unique manner of articulating identity, influenced by theoretical imperatives as well as historical particularities and the political power dynamics at play at any given moment. Within these contextual contingencies, theorists take the peculiarities of their circumstances and use these as tools to help analyse their identity.

Chantal Mouffe problematises the question of identity by locating it in a political context within which there is competition between the conceptualisation of identity in respect of individuals and in respect of citizens. The challenge, Mouffe contends, lies in trying to ensure that such a conception does not sacrifice the one to the other. There is a need to ensure that belonging to different communities of values, language and culture should manifest in a manner that is "compatible with our common belonging to a political community whose rules we have to accept" (Mouffe 1995: 34). What seems to be a solution to these vexing challenges is to conceive a sense of commonality that not only accepts practical differences, but also goes further to respect

such variation and open a space for different forms of expressing individual identity. The concept of identity necessarily invokes similarity and difference. It involves a form of cultural encounter that allows for the representation of sameness within the context of otherness. Acknowledgement of similarity and difference opens up space for a multicultural perspective and creates a terrain of critique in which the absolutisation of culture and difference can be avoided. This understanding of identity illustrates, furthermore, how social relations and identities are always constructed through what Mouffe (1995: 44) calls "asymmetrical forms of power", which, of course, problematises the notion of a harmonious or unitary national identity.

Decontextualised, the question of identity can never be fully operational. Such a context is culture. In attempting to define what culture is, Immanuel Wallerstein begins by pointing out culture's inherently paradoxical nature and character, a paradox that finds expression in the binary interplay between its particular and its universal points of reference. He sees culture as a set of values or practices of some part smaller than some whole. This is true whether one is using culture in the anthropological sense to mean the values and/or the practices of one group as opposed to any [other] group at the same level of discourse or whether one is using culture in the belles-lettres sense to mean the "higher" rather than the "baser" values and/or practices within any group, a meaning which generally encompasses culture as representation, culture as the production of art forms (Wallerstein 1991: 91).

Seen from either perspective, culture encompasses, on the one hand, what and how some people do or feel about certain affairs as opposed to those who may not feel or do anything about the same things. This is what is called culture's particular point of reference. On the other hand, there is acknowledgement that cultural values and practices are validated when predicated upon a universal matrix. Within this context, Wallerstein (1991: 92) warns against the essentialisation of the values and practices of particular groups as this may lead to "an absolutely paralyzing cultural relativism (since the argument would hold equally for any other group's values and/or practices) or to an absolutely murderous xenophobia (since no other group's values and/or practices could be good and therefore could be tolerated)". His assertions suggest that culture should never be thought of in terms of absolute diversity. Instead, diversity should include a certain correlation "between cultures", what Bhabha (1996: 53) calls "culture's in-between". It is this "in-between-ness" of culture that has to be seen as important in the articulation of identity.

The polarities of identity and culture also immure the polarities of inside and outside, self and other, personal and political, subjective and objective. What becomes clear, is that identity operates *under erasure*, implying, to this end, that it is never fixed, as its construction and articulation are contingent upon the context within which an individual finds him/herself, hence its strategic and positional nature. In contrast to this, culture is often regarded as fixed and stable, and as embodied in

political abstractions, such as traditions, values, practices and customs, all of which are tied to the political project of nationalism in the form of, for example, cultural nationalism. Where identity is more about the inward and subjective, culture emphasises the social and the other. It can be argued, however, that the polarities are not mutually exclusive, as culture is implicated in the articulation of identity. The polarities do not exclude culture as a field of subjective experience in which identities can be operationalised. In other words, the relationship between identity and culture is mutually interpenetrative and dialectical.

Throughout the years, South African poetry has expressed, in diverse ways, the socio-political realities of the time, enabling a process of interaction between the personal and the public. Poets are engaged in poetic activity within multiple sets of circumstances. These circumstances have far-reaching implications for the poetry produced. A closer examination of South African poetry in English shows an eclectic range of influences on different poets. These influences largely reflect the intricate nature of South Africa's socio-political and economic make-up. Influences include not only positional influences consequent upon the material realities of everyday life, but also ideological influences, such as, amongst others, liberalism, Black Consciousness, Marxism, nationalism and feminism. These influences have implications for the poetry, though they are not simply reproduced as undigested systems of self-identification. As a form of symbolic representation, poetry disrupts the linear approach of other forms of expression, through metaphors, symbols, syntax and other stylistic effects. Consequently, poetry provides an opportunity to disrupt pre-given identities in the hope of providing forms of identification more suited to actual human needs. In other words, poetry provides space for the articulation of identity within a dialectical context of self and other, private and public, personal and political. Against this background, this article attempts to examine the manner in which South African worker poetry negotiates cultural, economic and political differences in the creation and articulation of identity out of heterogeneous influences. Worker poets' responses to the aforementioned circumstances of positionality and ideology help shape their poetry and, to a large extent, influence content, style and tone. This, coupled with the individual poet's vision, contributes to the shaping of identity.

In the 1980s South African society witnessed a militant political reawakening contemporaneous with the resurgence of trade union activity on the labour front. In the political arena, the period became characterised by harsh repressive activity that turned South Africa into a virtual police state. The apartheid government, weary of the defiant mood that had begun to engulf the country, surged into overdrive mode, ruthlessly suppressing all voices of dissent and further eliminating almost everything and everyone perceived to be a threat to the security of the apartheid state and its repressive machinery. This ruthlessness also translated into union-bashing activities and the proscribing of individuals. Freedom of association and movement were

systematically eroded. The whole of South Africa, with its conflict and tension, was in a restive state. Within the labour force, the state's suppressive activities resulted in the revival of trade unions, which hitherto had been dormant due to repressive government policies. The trade union movement saw itself as an integral part of the larger drive for socio-political, cultural and economic transformation in South Africa. It is within this context that a "new" breed of poets emerged. These poets, who were to become known as *worker izimbongi* (worker poets) made an impact on South Africa's literary production and political transformation. Cognizant of the artistic viability of this poetry, critics, such as Kelwyn Sole (1994: 2) have highlighted the fact that worker poetry as an artistic form of expression has been "bred and nurtured" amongst "ordinary people". Sole argues that this artistic development, which took place in spite of adverse conditions, was initially ignored or scorned by South Africa's cultural elite. It only began to capture the imagination of the literati after it had been adopted and popularised by workers' organisations as a form of cultural expression. Sole (1994: 3-4) succinctly captures this when he observes:

Generally, it has taken the renewed interest in working-class culture generated by the trade union movement in the last decade to challenge this [scorn], just as it has taken the rise of groups using indigenous musical and dance forms to convince intellectuals and cultural agents that such popular forms and preferences are a crucial area of identification and enjoyment for the majority of South Africa's people, and not just a form of ethnic crypto-apartheid masquerading in cultural form.

The poets, called *worker izimbongi*, because of their identification with workers' struggles and aspirations, gave oral renditions of their poetry in trade unions' mass meetings as well as at mass funerals of political activists. These were the only avenues available for worker poets' and black people's general expression of political aspirations and dissent against apartheid. Consequently, the worker poetry movement thrived to the extent that a rally or a funeral was considered incomplete if it did not have space for a worker poet's oral rendition.

While the worker poetry movement is located within a deeply materialist matrix, where poets oscillate between the oratorical, the local, the heroic and the ordinary in an attempt to locate and articulate their identity as an exploited working class in South Africa, there is evidence of other influences, such as Christianity and the oral tradition. In his seminal study of oral poetry and performance, Duncan Brown traces the influence of Christianity on worker poetry to the days of Isaiah Shembe, a messianic Zulu evangelist and founder of the Church of the Nazarites. Through his church, Shembe sought to revive Zulu social customs and mores. He, ultimately, syncretized "the belief systems of Zulu tradition (which are directed primarily towards social concerns) with those of Christianity (which are more abstractly theological and future-directed), and by hybridizing the Christian hymn with Zulu poetry

and song, he created forms which expressed religious and political resistance to colonial oppression" (Brown 1998: 120).

The poetry focuses on worker solidarity in its attempt to present alternative symbols through an oppositional culture and confrontational performance. It aims at presenting social alternatives to what workers see as an extremely repressive and exploitative status quo they have to help change. Workers thus see their poetry as having social relevance within the broader context of struggle politics. By focusing on the day-to-day challenges that workers have to contend with, and through performance, worker poetry attains both its contextual significance and socio-political significance. Michael Chapman (1992: 512) sees this as poetry, the mimetic affirmations of which "are related directly to life and, therefore, have narrative power in the real social world". The poetry is further defined through the quality of its "intensified utterance and incantation". To understand the poetry's relevance and how it attempts to articulate a workerist identity, it is important to always respond to the "text" in tandem with the poet-activist in the context of the call for cultural liberation, a call that "cannot take place outside the broader struggle for a democratic South Africa" (Chapman 1992: 521). The foregoing quotations suggest that another inherent quality of worker poetry is its desire to democratise not only South Africa but South African culture as well. This entails speeding up the interaction and interpenetration of various cultural art forms, the encouragement of more public and communally based art forms and the "transformation of experiences of art, culture and identities" (Sole 1994: 5) in the emergent South African culture that allows and celebrates a multiplicity of voices.

Worker poetry is accessible and efficacious in its articulation of workers' struggles. It further has a general political slant geared towards contributing to change in South Africa. This poetry also draws heavily from what was mistakenly thought to have been an extinct oral tradition. This tradition, characterised chiefly by praises, employs a number of poetic devices, such as imagery, symbolism, satire and parallelism. To a very large extent, it is these devices that present worker poets and ordinary people with a platform through which to voice their struggles and thereby, hopefully, reclaim public space in the struggle for freedom and their desire to articulate identity within a unique context of social and political struggle. This opens space for worker poets to act as repositories of popular memory and consciousness by recording the history of the workers' struggle. Worker poets thus find the art of *izibongo* a viable form of articulating the aspirations of workers in general. While the worker poetry movement was largely dependent on the labour movement for its reinvigoration, worker poets further recognised the significantly important role that poetry had to play in the process of cultural reclamation central to South Africa's transformation and identity politics. In essence, worker poets realised that they could not divorce themselves from the larger struggle for political, economic and cultural freedom that was going on in South Africa. Thus, they saw theirs as being both a workers' struggle

and a struggle for the emancipation of South Africa's oppressed majority. This was informed by the workers' understanding of the Marxist perception that puts the worker movement in the vanguard of socio-economic and political transformation. It is important to point out that the materialist matrix upon which worker poetry is based is the same matrix in which poets of revolution, such as Jeremy Cronin and Peter Horn, amongst others, locate their construction of identity. The question that may arise is why an attempt is made here to distinguish between two categories of poetry that predicate their conception and articulation of identity upon a similar ideological premise. An assiduous examination and reading of the two categories of poetry reveals that whilst both move from the same socialist point of departure, poets of the revolution have in common, besides their adherence to Marxist theory, academic backgrounds that enable them to engage with issues from a theoretically nuanced perspective as they raise the reader's consciousness towards understanding the material function of literature in the construction and articulation of cultural identity. Worker poets, within the context of South Africa's historical reality, are largely black proletarians generally characterised by limited skills arising from the fact that the majority of them only have basic literacy and numeracy. Thus their poetry tends mainly to focus on issues they contend with daily as they battle to eke out a living and to seek solidarity as a class of exploited workers.

Equally important is worker poetry's approach and tone in redefining and transforming the power dynamics characterised by the contrasting relationship between the oppressor and the oppressed, the powerful and the powerless, typified in the employer-employee relationship. This the poetry does by drawing from a wealth of poetic traditions, some of them already highlighted above, which make it challenging to compartmentalise this poetry into any one specific category or nomenclature. As correctly averred in the introduction of *Izinsingisi: Loud Hailer Lives*, in worker poetry the reader can detect influences of "the Nguni oral tradition, the Christian Bible, the black-consciousness poetry of the 1970's, jazz poetry just as [one] can pick the rhythms and imagery of street talk" (Sitas 1988: ii). These are the influences that imbue the poetry with a quality of linguistic accessibility and enable it to touch the ordinary person, to whom the poetry is primarily directed. The poetry's accessibility contributes, largely, to its assertiveness in articulating South Africa's socio-political and economic realities, particularly the realities facing workers defying a system that engineered to exploit, subjugate and dampen their steadfastness and will to survive. Worker poetry is, furthermore, replete with a sense of urgency, vivid immediacy and a forthrightness that encapsulates the workers' determination to survive despite the harsh conditions that the political and labour realities visited upon them. It is this determination that makes workers and worker poets recognise and reassert the centrality of cultural identity in the broader national struggle for political emancipation, succinctly encapsulated in the following declaration:

Because, even if we are culturally deprived as workers, we demand of ourselves the commitment to build a better world (...). This makes us say that it is time to begin controlling our creativity: we must create space in our struggle – through our own songs, our own slogans, our own poems, our own artwork, our own plays and dances. At the same time, in our struggle we must also fight against the cultural profit machines. (Sitas 1986: 59-60)

The above declarations describe the importance attached to the role played by cultural identity in the struggle for a new South Africa. Workers and worker poets assert the indispensability of culture in the political and economic transformation of society as well as in the articulation of identity. What worker poets do through the above declaration is to assert that they, too, as the proletariat, can and will make their contribution to the articulation of a workers' identity, and that the process of articulating any form of cultural identity through art in South Africa should not be left in the hands of the bourgeois class. The declaration, furthermore, warns workers against abdicating their responsibility of challenging apartheid power structures. It bears testimony to the determination and disposition that worker poets have towards what they consider a very important task of transforming South African society. Through the declaration, worker poets display their desire to rid themselves of the mentally imposed manacles and the apartheid exploitation that had become characteristic of South Africa's exploitative labour laws. Their avowed desire is nothing less than the total extirpation of oppressive institutions in the quest to build a new country embracing just, caring and collective principles of equality for all its inhabitants, a society in which internationalist values of solidarity would prevail. The foregoing qualities are evident in the work of *Mi S'dumo Hlatshwayo*, which forms the central focus of this analysis.

Born in Cato Manor, Durban, in 1951, Hlatshwayo grew up a so-called illegitimate child in a poor working-class household in a shack settlement, which was also known as M'kumbane. His family's financial difficulties forced him to abandon his formal education at a very early age while he was still doing standard seven, or Grade 9 in today's parlance. Leaving school was a major blow that almost turned his dreams into nightmares. As he told *Fosatu Workers News* with his leaving school all his dreams were sunk:

I wanted to be a poet, control words, any words, that I might woo our multi-cultured South Africa into a single society. I wanted to be a historian of a good deal of history; that I might harness our past group hostilities into a single South African history. (...) After 34 years of hunger, suffering, struggle, learning and hope, I am only a driver for a rubber company. (Hlatshwayo 1985: 35)

Hlatshwayo's determination, however, saw him continue with self-education through reading whatever he came across. He joined the St. John's Apostolic Church, the

eCibini, after he had been healed from a serious illness (Sitas 1986). In this independent African church whose members were generally poor, he experienced the acceptance, concern and care he had never experienced before. This was a church without distinction or status, where ordinary people shared and prayed together. Through the church's emotional gatherings where men and women had integrated the *imbongi* tradition of Nguni traditional poetry, Hlatshwayo began to discover the power of language and poetry. This he carried with him into all levels of life. He ultimately joined MAWU (Metal and Allied Workers' Union) where he was catapulted into cultural activism. After listening to Alfred Temba Qabula reciting his poetry, Hlatshwayo realised that he did not need formal tertiary education to write poetry. This realisation brought him closer to Qabula who also strongly believed that poetry, as Brown (1998: 221) puts it, "was not the sole preserve of specific members of society". He composed "The Black Mamba Rises" to praise the Dunlop workers' struggle. He teamed up with Qabula and others to form the Durban Workers' Cultural Local. This strengthened their belief that poetry was public property. For example, Qabula once asserted that one of his main aims was to redress the generally held notion that poetry belonged to "amaintellectuals" (Gunner 1989: 51). In collaboration with fellow worker poets Qabula and Nise Malange, Hlatshwayo published *Black Mamba Rising: South African Worker Poets in Struggle* in 1986. *Izinsingisi: Loudhailer Lives, South African Poetry from Natal*, a collaborative effort by Hlatshwayo, Malange, Qabula, Naidoo, Ndzimande and other worker poets was published in 1988. Ari Sitas edited the two anthologies.

In Hlatshwayo's "The Black Mamba Rises" (Sitas 1986: 25) from which the anthology *Black Mamba Rising* derives its title, there is evidence of the poet's skilful use of oral traditional literary forms. In the poem, Hlatshwayo, like other worker poets, acts as a repository of popular memory and consciousness by recording the history of the struggle for workers. Hlatshwayo regards the *izibongo* as a viable form for articulating the aspirations of the workers, as illustrated in the comment, "it was here, amid the spontaneous singing which marked all worker gatherings, that I saw the possibilities of refashioning the traditional oral praise poem to articulate the struggle of the workers" (Oliphant 1989: 42). The statement has important cultural significance as it lays a foundation on which traditional oral forms of expression are merged with the workers' socio-political aspirations in the quest for a new society and new forms of identities. It also illustrates that workers and worker poets have a role to play within South Africa's cultural identity politics. That Hlatshwayo sees the possibility of refashioning a new poetry from the traditional oral form is evidence of the workers' need for articulating their conception of cultural identity within the broader arena of cultural reclamation. The statement constitutes another building block in the path towards cultural, social and political renewal and reclamation.

The poem itself opens with a vivid description of "victors of wars" who "then retreat" and "The builders of nests" who "like an ant-eater (...) then desert" and finally

“leave the employers / unnerved”. The above description initially evokes and engenders a vague sense of unease in the reader. It is only when the reader realises that the description is a build-up to the unveiling of the poem’s central image, the black mamba, that things become clearer. The black mamba is a symbol for the resurgence of the black workers’ trade union movement that the reader is able to put the mamba within the social and political context of struggle against apartheid exploitation and oppression. In the poem, this analogy of the revival of unions is evident in the following lines from the poem’s sixth stanza:

It was stabbed good and proper
During the day,
At Sydney Road right on the premises
To the delight of the impimpis,
And the delight of the police
There were echoes of approval on the
TV at Auckland (*sic*) Park saying:
Never again shall it move,
Never again shall it revive,
Never again shall it return,
Yet it was beginning to tower with rage.

The rising mamba, putatively dead, engenders tensions and anxiety for those initially happy with its destruction. Suddenly, they have to face up to the challenges posed by the mamba with its recharged might. That the revival of the mamba represents the resurgence of trade union militancy is accentuated by the obvious discomfort of employers upon realising that they had misjudged the situation entirely. This is reinforced by the parallelism in “Never again shall it move, / Never again shall it revive, / Never again shall it return,” which is ironic, for, contrary to expectations, the mamba begins “to tower with rage”. The employment of the mamba imagery, a direct borrowing from the animal imagery characteristic of *izibongo*, reinforces the majestic qualities of the union. From an aesthetic perspective, the borrowing also marks a departure from the idea of poetry being private property. It becomes public property whose aim is to help engender an atmosphere within which workers can begin to articulate their own identity in their own terms, something highlighted in the workers’ declaration earlier on in this discussion. This can be seen as a form of cultural democratisation, the aim of which is to spread knowledge beyond an elite few to enable workers to participate, on their own terms, in the production of a culture that will form part of their identity. It is, furthermore, important to note here that the poet applies a propagandistic approach through which he wishes to uphold that which is acceptable to the labour movement whilst simultaneously discouraging that which is unacceptable. This inaugurates a process in which workers reclaim their voice and

space within the context of the employer-employee discourse. This also illustrates the fact that the discourse on identity becomes a contested terrain and that the contestation has a lot to do with the fact that, for worker poets, the main issue is, first and foremost, the important one of liberating workers from racial-capitalistic exploitation and, subsequently, of asserting their right to articulate their identity either as individuals or as a collective. Employers now realise that they can never supplant the workers' desire for fair and democratic representation in their quest for dignity and identity. They become aware that workers will always fiercely resist an identity imposed from without, an identity that does not open a window to self-definition. Through the revival of unions, workers have set the tone for the forging of a new worker culture on the factory floor. Tension is heightened by the multiplicity of unions that arise out of the initial one employers had thought was totally crushed. This is evident in the seventh stanza of the poem where the persona describes the revival of trade unions, in a mischievous tone that almost borders on contempt for employers, thus:

The old mamba that woke up early in the
Morning at St Anthony's
On rising it was multi-headed,
One of its heads was at Mobeni,
Njikazi, the green calf of
MAWU can bear me out
Another of its heads was at baQulusi
Land at Ladysmith,
On rising it was burning like fire.

That the union has risen with ferocity and that its influence in the labour sector is pervasive, causes consternation amongst employers. The image of a burning fire in the last line of the stanza underscores the influence, militancy and vigilance of the resuscitated unions. Through the image, the dragon-like qualities of the rising mamba, the persona's obvious allusion to the mythical many-headed hydra, are also attained thus encapsulating the workers' desire to continue asserting their human dignity in their fight against all forms of exploitation, deliberate dehumanisation, cultural malignancy and malicious othering. Cognizant of this newfound power, even the most pertinacious of employers, typified in the poem by the ruthlessly unscrupulous Sikhumba, realise that things cannot go on as usual. The persona makes the same observation in the eighth stanza when he maintains:

But he is now showing a
Change of heart
Let's sit down and talk, he
Now says.

Hlatshwayo employs several images to buttress his conscientising message. Whilst the mamba is the leitmotif for the poem, there are other equally important images that accentuate the process of cultural reclamation, even if only by drawing deeply on cultural forms. The buffalo, for example, is another powerful image that is used in the poem in consonance with the spear and the *dangabane* weed. This is evident in the following:

You black buffalo
Black yet with tasty meat
The buffalo that turns the
Foreigners' language into
Confusion.
Today you're called a Bantu,
Tomorrow you're called a Communist
Sometimes you're called a Native.
Today again you're called a Foreigner,
Today again you're called a Terrorist,
Sometimes you're called a Plural,
Sometimes you're called an
Urban PURS.

The imagery of the black buffalo is significant in this respect, particularly when viewed against the apparent confusion it brings. This image, suggestive of vitality, suppleness and a combative spirit, is meant to catalyse workers into action. The image also highlights the dichotomy inherent in the employer-employee relationship. On the one hand, the buffalo is seen as objectionable by the white employers because of its black colour and strength, while on the other hand, the selfsame employers need the labour of the black buffalo. The stanza also resonates with the tragi-comic nomenclature that characterised the inflexible ideology underpinning apartheid South Africa. In their effort to confine blacks to the periphery of economic activity, successive apartheid governments fragmented the country into linguistic and tribal enclaves called homelands. From these satellite homelands, the white captains of South African industry could tap cheap labour. Consequently, black South Africans were disenfranchised, alienated from and deprived of their South African citizenship in favour of a dubious homeland citizenship. This, in essence, meant that black South Africans were subjected to a process in which they had enforced identities imposed upon them as a result of the government's political agenda: to impose its own versions of identities on the whole country.

However, because industry needed black labour, new categories were invented to legitimise black labourers in what had effectively become "white South Africa". Among the many laws enacted to enable whites to procure cheap black labour was a law

acknowledging the existence of Permanent Urban Residents (PURS). When the black populace in urban areas became restive, a concoction of names and excuses was invented. When Blacks demanded dignity and the recognition of their cultural practices as essential defining characteristics of their South Africanness, “Communists” and “Terrorists” were invariably blamed. Throughout the poem, the persona highlights the curious dichotomies of the then South African situation, dichotomies that further illustrate the contradictions inherent in the government’s policy of institutionalised racism. As Mala Singh (1997: 120) rightly observes: “Apartheid was a powerful allocator of identity. It assigned identity through legislation and other sanctions. It suppressed identity – through centralising race and ethnicity at the expense of other markers of identity. It facilitated identity through unifying its opponents in a common assertion of non-racialism.”

It is not surprising that towards the end of the penultimate stanza in “The Black Mamba Rises” the persona apprises the reader of the inevitability of the resurgence of black trade union movements symbolised in the poem by the black mamba. The employment of the mamba metaphor is deliberate so as to enable the audience and reader to deduce the resurgent union’s vigilance by drawing an analogy between the unions and the venomous qualities of the black mamba. Coupled with this are the ferocious qualities of the buffalo, which then add to the strength of the revived unions. The revival of unions does not only represent the revival of the struggle for workers’ rights but transcends the narrow confines of the workers’ floor to become representative of the broader struggle for the assertion and articulation of identity and black cultural reclamation.

Through the use of *izihasho* (peer praises) in “The Black Mamba Rises”, Hlatshwayo skilfully infuses a satirical slant into the poem:

Ngudungudu, the woman
Who married without any
Lobolo,
Busy boiling foreigners’
Pots
Yet yours are lying cold.

The name *Ngudungudu* is used here as a term of endearment, but it is downplayed by the persona who, instead of praising the subject, chastises her for the folly of giving herself free of charge to the employers whilst her own homestead remains unattended. Of interest is the use of the *lobolo* imagery. *Lobolo* is a cultural practice of paying money or cattle for a bride. Its aim is to strengthen kinship between the families of the bride and the groom. Therefore, a woman who marries without *lobolo* is seen in the eyes of society as a lesser woman. As a matter of fact, no culturally sensitive and self-respecting woman would want to be married without *lobolo* primarily because, in

rural communities, great store is placed on the marital status of women. Here the persona uses the *lobolo* image to buttress the folly of selling one's labour cheaply, just like a woman who does chores when she knows that her husband has not paid *lobolo* for her. In the end Ngudungudu busies herself "boiling foreigners' / Pots" while those of her husband "are lying cold". Hlatshwayo successfully employs satire to highlight and ultimately reinforce the inherent irony within this particular situation. As adumbrated earlier, Hlatshwayo draws from a wealth of cultural material and tradition to buttress the points he makes in his poetry. Hlatshwayo's use of *izihasho* is particularly significant in that they are used to strengthen an individual's sense of belonging to a community and cultural group. As Judith Coullie (1999: 72) correctly points out:

the praise poem (...) is a statement of identity in community, its appeal lying in social anchoring and the pleasures of performance and the performer, whether that be the subject of the poem or not, and the auditors. Instead of a developmental depiction of subject, of a self split between the private, interiorized "real" and the public persona, the self in oral poetry is addressed as a knowable, stable and unified entity. The subject is hailed, interpellated, known, through the praises, to him/herself and to members of the community. Instead of the economy of personal revelation, of individualised confession, oral forms rely on communalism, on shared knowledge and ritual, on conformity and concord.

Hlatshwayo uses available literary works as his point of departure in highlighting and reinforcing salient points. In the last half of the sixth stanza quoted earlier, for example, he says:

There were echoes of approval there on the
TV at Aukland (*sic*) Park saying:
Never again shall it move,
Never again shall it revive,
Never again shall it return,
Yet it was beginning to tower with rage.

The poet is echoing a section from Nyembezi's poem (1960) to Shaka from "Izibongi zika Shaka" in which the poet avers:

The jest of women of Nomgambi,
Jesting while enjoying the sun,
Saying Shaka shall never rule,
Shall never be king,
Yet he was beginning to flourish.¹

At the same time, there are further traces of Nyembezi's (1960) "Izibongi zika Dinizulu", in the following lines from the fifteenth stanza of "The Black Mamba Rises":

Run in all directions
Stand on top of the mountains,
Report to Botha at Pretoria
Report to our heroes on the
Island,
Report to the angels in your
Prayers,
Say unto them – here is a
Flood of workers
The employers have done what
Ought not to be.

These lines echo Nyembezi's lines:

Run in all directions
Tell the people of Sidladla and Ntini
And those of Vuma
Not to drink the waters of the Mkhize River
Because Dinizulu has done what ought not to be done.

"The Black Mamba Rises" is, therefore, a tribute to the workers that draws heavily on historical antecedents, such as the *izibongo* tradition to locate the workers' struggles within the broader struggle for the forging of identities and the (re)construction of new forms of cultural identification. The poet deliberately draws on traditional oral forms to reject the conception that traditional oral forms, which are a constituent part of African identity and culture, are devoid of educible patterns for socio-cultural and political reconstruction. By borrowing deeply from traditional oral forms, the poet brings poetry to a public platform in the hope of making it more accessible to ordinary people. Thus poetry is removed from the domain of private property accessible only to academia and a few other individuals, and becomes the public property of the people, property that helps them in their quest to articulate their cultural identity firstly, as the working class and secondly, as members of the movement towards democracy. In this way, the poet adds weight to the argument that culture, as represented in this instance by poetry, has a significant role to play in social transformation and the articulation of communal identity.

In the poem "We Workers Are A Worried Lot" (Sitas 1986: 32), Hlatshwayo continues with his consciousness-raising process. This time the immediate target of his vitriol is the "racist oppressor". The poem opens with a warning to the "racist" about the psychological state in which the workers generally find themselves. The title itself suggests a greater element of anxiety and restiveness on the part of the workers. This is the persona's primary concern throughout the poem. The persona presents

the ideals cherished by workers, which include the desire to fight against “injustices”, “unemployment”, “starvation”, and the quest “to gain peace” and “win equality”. However, workers become worried upon realising that their point of departure and frame of reference are diametrically opposed to those of the “racist oppressor”. This immediately creates the occasion for confrontation as the two parties run on an ideological collision course with no apparent possibility of backing down as is evident towards the end of the first stanza, where the persona realises and illustrates the differences as he avers:

Kodwa Hawu!

To you, our friends

Are foes!

To you, our foes

Are Friends!

We workers are a worried lot.

The quoted section highlights the source of the workers’ discontent. They operate in a hostile environment where their values are antithetical to those of their employers, who were defined as “racist” in the beginning of the poem. The second stanza of the poem is a wake-up call to the “racist oppressor”, a warning for him/her to realise that time is running out. The persona also attempts to narrow the obvious ideological chasm and conceptual differences between employer and employee. He exhorts the employers to take off their ideologically tinted spectacles and to see things from the workers’ perspective. This message is taken over to the third stanza of the poem where the persona calls for a concerted effort to “wave off/Mass dismissal” and “stave off/Mass unemployment”. This call has far-reaching implications for the relationship between employers and employees. Within the context of South Africa’s historically deeply racialised divide, a society in which employment or unemployment was essentially the dividing line between blacks and whites, such a call would obviously evoke interest from different perspectives and quarters. This is largely because South Africa had been divided into two sections, whites who were a minority, generally well-off as employers, and blacks, who were a majority, generally poverty stricken with a small percentage of them employed. It is against this background that the persona calls for the staving off of “mass unemployment”. Furthermore, the persona realises that for the country to remain peaceful there is a need to pacify the majority and also to ensure that mechanisms are put in place for equity and justice. It is within this context that the persona evokes the names of Helen Joseph, tireless veteran of the democratic struggle in South Africa, Neil Aggett, trade union leader and secretary of the Food and Canning Workers’ Union (Transvaal) who died in detention in 1982, and Neil Alcock, agrarian self-help activist killed during attempts to create peace amongst warring factions at Msinga, Kwazulu, all of whom are called “disciples of

justice". The persona describes them as such, because while all of them were white and thus belonged to a privileged class, they chose the path of justice by being actively involved in workers' struggles and in the broader struggle for liberation, some of them paying the ultimate price: losing their lives in the quest for democratic liberation and justice. It is also interesting to note at this stage the persona skillfully bringing in an important reference to identity and identification as he avers:

Yes, in Africa
Let us be Africans
Fear is a fallacy
Now
Let us touch on your untouchable sacred ground
To be forged by FOSATU
To struggle in CUSA
What a march
Of people's congresses
To come!

The message that the persona brings to bear in the first five lines of the quoted section has significant implications for the construction and articulation of identity. Apartheid was based on colonialist and separatist notions of white superiority. Thus, the majority of white South Africans continued to see themselves as overlords to the black people. They saw themselves as masters who had to subjugate the African by suppressing his "heathen culture" and destroying his "barbaric identity". Through this understanding, everything associated with Africa was, therefore, inferior and vile and had to be destroyed. The direct consequence of this mentality was the binary division between black and white. In this division black was seen as the "other" that needed to be supplanted. Flowing from this understanding the majority of white South Africans continued to see themselves as Europeans in Africa despite the fact that their families have been living in the continent for three centuries. This is what the persona challenges. He calls for identification with Africa by revealing that those who want the continent to succeed have nothing to fear in identifying themselves as such. The persona further attempts to reassure those for whom the mere mention of Africa conjures up the misery of poverty, hunger, war and death that their fear needs to be replaced with a determination to unite in the quest for liberation to rid Africa of its negative colonial legacy.

The importance of unity is further buttressed in the fourth stanza where the persona calls for united action in staving off "Star Wars". Instead the persona wants unity towards building "empires without / Bombs", putting "power in maize fields / Not missiles", giving "respect to God and not / To dollars" so that "even the soil / Shall sing praise hymns". Through these sharp antitheses, that invert contemporary materialis-

tic and militaristic values, the persona calls for a new united and collective approach towards addressing social and political problems. He calls for action in developing the continent. The persona sees this as the only way to restore country and continent. He warns against continued wars and calls for peace. He attacks the obsession with wealth, typified by the dollar, at the expense of spirituality. The persona illustrates that through united action people can foster a sense of identification with country and continent. Anything short of this results in the fragmentation of people into artificial racial categories, a fragmentation that perpetuates divisions and strife.

The fifth stanza of the poem opens with lines in parallel construction with the opening lines of the first stanza. However, the tone and content of this stanza are different from those of the first stanza. Where the first stanza focuses on the fight against injustices and exploitation, the fifth stanza focuses on the positive qualities inherent within the African continent. What the persona does is to invite those who are committed to a non-racial South Africa to join him on a path of discovery as he posits:

We can discover
The secrets of Africa
The splendour of Africa
We can discover
The pride of Africa
Covered by the sand dunes
Of exploitation
Covered by the sand dunes
Of colonialism
And Maye!
Africa

The Eden of nations
The pillar of the universe
Shall now lead the world
From its hunger
From poverty
– Of minerals
– Of morals
– And love
Workers are a worried lot.

The above stanza is quoted in full, because the persona makes a significant number of assertions in it that have a direct bearing on the reclamation of Africa's values and the general reconstruction of the continent. The use of the word "discover" in the third

line of the stanza has profound implications. It suggests that Africa still has inexhaustible hidden wealth that even colonialism could not ravage. The use of the collective pronoun "we" immediately suggests a co-operative arrangement in the restorative process of discovery. The persona seems to be suggesting to the "racist oppressor" that if they join hands together in the process, benefits will accrue to both of them and to the continent as a whole. This, in essence, is a turning away from the confrontational and oppositional tendencies that generally characterised the employer-employee relationship. In this instance, a hand of friendship is extended to the oppressor because the oppressed are cognizant of the importance of conciliation in the quest for the restoration of Africa. Thus, the situation becomes a microcosm of what the rest of the continent should follow. Ultimately, it transcends the narrow confines of the binary opposition between employer and employee to become representative of the larger need for national and continental co-operation. The persona suggests that through this co-operation people can discover the "splendour" and "pride of Africa" that hitherto had been covered by "the sand dunes" of a racially conceived "exploitation" and "colonialism". The use of words such as "discover", "covered" and "dunes" suggests an element of blindness that had made it impossible for the oppressor to recognise the "splendour" and "pride" of Africa. As it is, the persona suggests that it is only through working together with the oppressed that the oppressor can be redeemed from his psychological and spiritual blindness, a pervasive blindness that hinders the cultivation of meaningful relationships between people, who by virtue of their geographical situation are supposed to be compatriots.

The second half of the stanza describes Africa as "The Eden of nations/ The pillar of the universe". On the surface, this assertion looks superficial, stereotypical and overstated. But closer scrutiny is quite revealing. The assertion highlights that Africa has indeed been an Eden, because of its rich raw resources. In its former unadulterated state, the continent epitomised the unalloyed beauty, almost in a romantic sense, of rusticity before the advent of colonial exploitation. The statement further points to Africa being the cradle of humanity. Recent palaeontological discoveries reinforce the continent's Edenic character in the historical development of the human species. Of interest is the persona's assertion that Africa, which has become typically known as a basket case because of its internecine wars and famine, "Shall now lead the world / From its hunger / From poverty". It is worth noting that, despite the negativity that has become associated with Africa over the years, the persona is still able to see the good that Africa can contribute towards universal human development. It is ironic that a continent generally associated with internecine wars, malnutrition, genocide and poverty is now portrayed as the potential saviour of a new world. This is illustrative of the persona's commitment to Africa and his deliberate aim of focusing on the good that can come out of Africa. The persona seems to subscribe to the notion that because Africa has seen the worst in suffering, it can only improve.

Finally the persona qualifies the poverty from which Africa can deliver the rest of the world. It is poverty “of minerals/ of morals/ And of love”. The invocation of morals in parallel with minerals suggests that morals are the minerals of a good life. It further points to the importance of moral and ethical behaviour in the quest for material wealth. The implication here is that throwing away morals in pursuit of profit and material wealth leaves individuals ethically bankrupt and spiritually empty. What the persona advocates is the pursuit of wealth in such a manner that its acquisition is beneficial to the individual and the rest of society and not only for the elite. This is the message that the persona wants the “racist” to hear. He believes that once this reality has dawned upon the “racist”, there will be a greater possibility for better human interaction that may lead to a greater understanding of humanity’s mutual interdependence. This understanding would lead, hopefully, to acceptance of difference not as a problem to be overcome but rather as a platform that provides individuals with an opportunity for interaction and interfacing in the construction and articulation of cultural identity.

Worker poetry in general has a propagandist slant as it aims to uphold and propagate that which is deemed acceptable by workers in their struggle for social, political and cultural emancipation. This the poetry does by addressing issues that are pertinent to the workers’ struggle and that contribute towards the transformation of South African society. Hlatshwayo, a representative of worker poets, also uses his poetry not only to mobilise workers and to document their struggles, but also to offer a socio-political critique of the South African situation. Through his skilful borrowing from traditional oral forms such as *izihasho* and *izibongo*, Hlatshwayo uses his poetry to articulate a worker-centred vision of an egalitarian South Africa that will be without exploitation and oppression. This, coupled with a desire to ensure that the articulation of workers’ identity is never ignored within South Africa’s political and cultural discourses, is what Hlatshwayo and worker poets in general set out to do. The history of the liberation struggle, an important weapon in the arsenal of worker poets, is used to instil a sense of urgency in the message that the poet communicates. As an ardent student of liberation history, Hlatshwayo taps from such aspects of history into which he infuses elements of the heroic to conscientise the workers into action. Ultimately, this marks the beginning of a process towards cultural reclamation, which he hopes will eventually usher in the articulation of new forms of cultural identity.

The foregoing analyses clearly illustrate that Hlatshwayo, as representative of worker poets, draws from a wide range of poetic and cultural experiences to present poetry which seeks not only to articulate a worker identity but also to present an alternative socio-political and economic system. Through his poetry the poet starts a process whose ultimate goal is the creation of a collective, workerist self-image of South Africa. The poetry draws strongly from the *izibongo* and *izihasho* traditions to ultimately relocate poetry from a deeply private domain to the public domain of the ordinary person. What becomes indubitable is the fact that by working from a deeply

materialist matrix, and drawing deeply from both the oral tradition and Christianity, worker poets recognise the importance of articulating their own sense of culture and identity within the context of South Africa's struggle politics. By forging a workers' identity within the broader context of South Africa's socio-economic and political emancipation, worker poets also highlight the centrality of culture in the construction and articulation of identity.

Note

1. My thanks to Sandile Ndaba for permission to use the English translation of Nyembezi's "Izibongo zika Shaka" and "Izibongo zika Dinizulu" from his article (Ndaba 1999).

Bibliography

- Berold, R. (ed.). 2003. *South African Poets on Poetry: Interviews from New Coin 1991-2001*. Scottsville: Gecko Poetry.
- Brown, D.M. 1998. *Voicing The Text: South African Oral Poetry and Performance*. Cape Town: Oxford University Press.
- Chapman, M. 2002. *The New Century of South African Poetry*. Johannesburg, Cape Town: Ad Donker.
- Chapman, M. et al. (eds.). 1992. *Perspectives on South African English Literature*. Parklands: Ad Donker.
- Coullie, J. 1999. Dislocating Selves: Izibongo & Narrative Autobiography in South Africa. In Brown, D. (ed.), *Oral Literature and Performance in Southern Africa*. Oxford: James Currey.
- De Kock, L. 2001. South Africa in the Global Imaginary: An Introduction. *Poetics Today* 22 (2): 263-298.
- Derrida, J. 1974. *Of Grammatology*. Trans. G.C. Spivak. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Fosatu Worker News*. 1985. 35, June.
- Kromberg, S. 1993. *The Problem of Audience: A Study of Durban Poetry*. Unpublished M.A. thesis. Johannesburg: University of Witwatersrand.
- _____. 1994. Worker Izibongo and Ethnic Identities in Durban. *Journal of Literary Studies* 10 (1): 57-74.
- Mashige, M.C. 1996. *Politics and Aesthetics in Contemporary Black South African Poetry*. Unpublished M.A. thesis. Johannesburg: Rand Afrikaans University.
- _____. 2004. *Identity, Culture and Contemporary South African Poetry*. Unpublished D.Litt et Phil dissertation. Johannesburg: Rand Afrikaans University.
- Mouffe, C. 1995. Democratic Politics and the Question of Identity. In Rajchman, J. (ed.). *The Identity in Question*. London: Routledge.
- Ndaba, Sandile C. 1999. Tradition and Innovation: The Uses of Oral Traditional Forms in Mi Hlatshwayo's Poetry. *Voices: A Journal for Oral Studies* 2: 37-47.
- Nyembezi, C.L.S. 1960. *Izibongo Zamakhosi*. Pietermaritzburg: Shuter and Shooter.
- Oliphant, A.W. 1989. Culture and Organisation in the Labour Movement. *Staffrider* 8 (3 & 4): 29-35.
- Radithalo, S.I. 2002. *Who am I? The Construction of Identity in Twentieth-Century South African Autobiographical Writing in English*. D Litt. dissertation. Groningen: Rijkuniversiteit Groningen. <<http://www.roggels.dds.nl.tmp/whoami.pdf>> Accessed: 15 November 2004.
- Singh, M. 1997. Identity in the Making. *South African Journal of Philosophy* 14 (3): 16-32.
- Sitas, A. (ed.). 1986. *Black Mamba Rising: South African Worker Poets in Struggle*. Durban: Culture and Working Life Publication.
- _____. (ed.). 1988. *Izinsingisi: Loudhailer Lives, South African Poetry from Natal*. Durban: Culture and Working Life Publication.
- Sole, K. 1994. Democratising Culture and Literature in a "New South Africa": Organisation and Theory. *Current Writing* 6 (2): 1-37.
- Wallerstein, I. 1991. The National and the Universal: Can There Be Such a Thing as World Culture? In King, A.D. (ed.). *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. London: MacMillan.

Marius Crous

Marius Crous is a language practitioner at the Parliament of South Africa. His debut collection of poetry *Brief uit die kolonies* (Protea Book House, 2003) received the RAU award. He holds postgraduate degrees in Literary Theory and English as well as a doctorate in Afrikaans and Dutch. E-mail: mcrous@parliament.gov.za

“Note on sex for the aged widower”: On André Brink’s *The Rights of Desire*

“Note on sex for the aged widower”: On André Brink’s *The Rights of Desire*

This article examines the representation of masculinity in André Brink’s novel, *The Rights of Desire*. Following a remark in Roger Boylan’s review of the novel in the *Boston Review*, this analysis concentrates on Brink’s depiction of Afrikaner masculinity and the idea that the character Ruben Olivier represents Brink’s conception of the contemporary Afrikaner male, in particular the older Afrikaner male. This is an attempt at determining the validity of Robert Morrell’s thesis on masculinity, namely that it is about “men making and remaking masculinity, about challenging hegemonic masculinity and reconstituting it.” The question is whether Brink’s portrayal of Afrikaner masculinity confronts the hegemonic and patriarchal power structures associated with Afrikaner men, and whether it provides the reader with a new perspective on Afrikaner masculinity. This article investigates Brink’s representation of firstly, the ways Afrikaner men relate to other men, and secondly, the depiction of Afrikaner men in relation to their social class and to women. **Key words:** masculinity, André Brink, Afrikaner masculinity, hegemonic masculinity.

In his review of André Brink’s novel, *The Rights of Desire*, Roger Boylan (2001) points out that the main female character in the novel, Tessa Butler, is “an embodiment of beautiful, dangerous, modern South Africa” whereas Ruben, the protagonist, “symbolizes the resilience of Afrikaners who helped mould the country”. He concludes: “Like his Boer forebears, [Ruben has] learned to live alone. And then comes Tessa to awaken his old man’s desire, which feels the same as a young man’s.” In the new South Africa, of which this novel “stands as both narrative about and metaphor for” (Schroeder 2001), the position of white males, and in particular the Afrikaner male, has changed essentially because of the change in social status and their loss of political power. In this regard, Andries Visagie (2001: 139) points out that the “death knell” for white male supremacy became a reality in the new South Africa, resulting in “a new definition of Afrikaner masculinity” that had to take shape “to compensate for the severing of the bond between white masculinity and political power.”¹ Sandra Swart (2001: 77) is of the opinion that in the new South Africa, Afrikaner masculinity has moved “from a hegemonic, indeed an exemplary identity to a socially marginalised, and in many sectors, an actively dishonoured identity.” Bearing this in mind, the emphasis in this article² is on the portrayal of Afrikaner masculinity in Brink’s *The Rights of Desire*, as an

attempt at determining the validity of Robert Morrell's (2001: 270) thesis that masculinity is about "men making and remaking masculinity, about challenging hegemonic masculinity and reconstituting it." In his portrayal of Afrikaner masculinity, does Brink confront the hegemonic and patriarchal power structures associated with Afrikaner men or does he provide the reader with a new perspective on Afrikaner masculinity? In Brink's representation (1) how do Afrikaner men relate to other men and (2) how does he depict them in relation to their social class and to women?³

The following propositions form the basis of this analysis of Brink's presentation of Afrikaner masculinity that the character

- Willem Mostert, the master and lover of the slave woman, Antje of Bengal, serves as Brink's exemplar of traditional Afrikaner masculinity;
- Ruben Olivier represents Brink's conception of the contemporary Afrikaner male, in particular the older Afrikaner male, in facets of his life such as (a) his relationship with his farmer-father, (b) his role as husband and father and (c) his relationship with the much younger Tessa, whose lover and/or protector he desires to be.⁴

Masculinities in South Africa have "been forged in the heat of apartheid and the struggle against the apartheid state" and white men in particular construct their notion of masculinities "in relation to the ways that they saw women and black men (or men of colour generally)" (Epstein 1998: 49). In "the new South Africa" after 1994, we have a "post-struggle masculinity", which, according to Thokozani Xaba (2001: 109) is characterised by "respect for law and order, respect for public order, resumption of paying for services, respect for state institutions and co-operation with the police to fight crime." The defiance against authority associated with the struggle had to be replaced and the so-called "configurations of masculinity forged in one historical moment" (Xaba 2001: 119) had become obsolete.

In the aftermath of apartheid, white men, and in particular Afrikaner men associated with the National Party state apparatus have lost their privileged positions. In the new dispensation the older members of this group experienced a distinct loss of political power (but not necessarily a loss of economic power). The younger generation of white males tended to feel threatened by affirmative action and gender equality (Du Pisani 2001: 171). Swart (2001: 77) captures the essence of this trend as follows: "[Being a] white male meant being kept from poverty, with jobs in the traditional Afrikaner preserves like the mines, the railways, the police and the civil service being handed down 'from father to son'. Now fathers are retrenched and the sons face competition from blacks in the work place."

In the modern patriarchy of South African society, where African men have acquired political power, African women are faced with new difficulties, in particular assumptions relating to the maleness of African power. Some social scientists estimate

that rape is on the increase and this could be an effect of the mindset that was predominant during the struggle years, namely that women were considered to be fair game (Xaba 2001: 116). Deborah Posel (2005: 21) argues, however, that before the mid-1990s sexual violence “languished on the margins of public debate and political engagement” and that it only recently entered the public domain, particularly following a brutal baby rape in December 2001. The subsequent public anger focused on the sexual behaviour of South African men and social society authorities called for a moral regeneration campaign.

In contemporary South Africa the predominantly white colonial notion of manliness associated with “Anglo-Saxon virtues” (Midgeley 1998: 196) is now replaced with “new hegemonic reifications of race, nation, citizenship and sexuality” (Spurlin 1999: 232) aimed at establishing a South African identity. It is especially important to bear in mind, however, that to imply that all South African men are chauvinistic, misogynistic and homophobic is to adopt a reprehensibly essentialist perspective, as Morrell (2001: 33) points out, there is “no one typical South African man”.

In the opening paragraph of the novel reference is made to Willem Mostert, Antje of Bengal’s “violent lover and master” (3), which prepares the reader for what will ensue in the novel. Willem was the first owner of the house in which Ruben now lives and one could interpret the house as a symbol or microcosm of South African society. Compare in this respect Heilna du Plooy’s remarks “His house encapsulates the story of his life and his life evolves within the space of his house. His house carries the memories of the history of the people of the land, the land in which he has to survive; but both the past and the present also occur within this house” (du Plooy 2002: 50; my translation).⁵

By focusing on events in the house from the colonial times to the present, one could necessarily identify a historical lineage that stretches from the time of Willem to the present times of Ruben’s life. Mostert was “the first owner of [the] house” (40) and Brink presents him as the precursor of the Afrikaner men subsequently living in this microcosm. Willem Mostert is presented as a pillar of society at the Cape. As a member of the hegemonic class, he was in the position to abuse his slaves as it pleased him. Willem Mostert’s obsession with Antje, a girl “barely nubile” (40), and his subsequent sexual abuse of her, provides a clear example of the “unseen and permissible rape of women of colour by white men” (Samuelson 2002: 91) that formed the essence of the institution of slavery. The description of their relationship also makes several interesting comments on eighteenth century Cape society. Willem arrived, “practically penniless” (41) at the Cape, but managed to seduce Susara Uytenbogaert, an affluent widow (41) and marry her for her money. The result is that he becomes a rich and important man in society and a prominent member of the so-called “Cape elite” (47).

As an affluent and influential man he does not want to jeopardize his position and be disgraced in the eyes of the community (44). To avoid divorce proceedings he gives

“a startlingly different account” of what has really happened between him and his wife. He also gives “a hefty contribution to the church coffers” (44) which not only suggests corrupt practices on the side of the then socially very powerful church, but also shows how interlinked the different power structures are, which work together in informal co-operation. That is also evident later on during the trial of Antje of Bengal when she is hauled before the court “on the charge of murder”, whereas Willem is never “indicted, never even summoned as a witness” (47). An imaginary “perceptive historian” cited in the text explains that the master-slave class distinction accounts for the Cape political authorities’ lack of action against Willem Mostert (47).

The eighteenth-century colonial Afrikaner is aware of his dominant position in society. Robert Ross (1993: 156) shows that at the Cape of the time, “the Dutch had used the law to maintain distinctions of status between master and slave” and since there was no separation of power, and that was concentrated in very few hands. The Afrikaner male’s dominant position in society will only be completely altered in the lifetime of his scion, Ruben Olivier, when he has to deal with issues such as affirmative action and early retirement – to mention but two examples.

The depiction of Afrikaner male sexuality in this novel suggests that the men were manipulative and saw women merely as a means to an end: be it financially as in the case of Susara, or sexually as in the case of Antje. Willem simply used Susara to obtain a position of financial security, because as soon as that is established, he leaves “the solid, canopied conjugal bed at night” (41) to satisfy his sexual desire for the Other. The narrator creates the impression that there was mutual passion and consent between Willem and Antje, but because of the power imbalance and in view of Antje’s age, that would have been impossible. Willem is also not representative of what Du Pisani (2001: 158) calls the puritan nature of Afrikaner hegemonic masculinity. He does not adhere to the principles of “rigid austerity and strictness in conduct and morals” with which this type of hegemonic masculinity is more usually associated. Yet, despite this outward maintenance of a strict code of conduct, it is also true that there were frequent sexual encounters across the marital and racial boundaries imposed by the state. A relevant case in point is Willem’s sexual escapades with Antje (in the attic of the outhouse, then in the tavern section in the front part of the homestead, the attic above the main bedroom, in the bed itself (41-43)). One way of justifying the sexual antics was to rely on the so-called ideology of paternalism that formed an integral part of Cape society. Giliomee (2003: 49) explains this paternalism as follows: “Owners propagated the myth that slaves were members of the household and even part of the extended family, consisting of the patriarch’s immediate family, some brothers and sisters and their families, one or more bywoner families, [and] Khoikhoi servants and slaves.”

Another interesting facet of Afrikaner masculinity evident in the novel is the misuse of the Bible, as well as the superstition of women (42). This is particularly ironic since the stereotypical portrait of the colonial Afrikaner is that of a staunch

Christian and guardian of moral values. When Willem Mostert's wife confronts him about his conduct with the female slaves, he describes his behaviour as "the Cape custom" (42) based on the Old Testament. He uses her beliefs in witches and superstition to "reduce his wretched wife (...) to a permanent state of abject terror" (42).⁶

Antje's death and Willem Mostert's role in it signify the beginning historically of a long history of exploitation of women, in particular black women, in the Southern African context. Willem Mostert's suicide by hanging is an attempt to seek penance for his deeds. His burial of Antje's body under the floor of his house is an attempt to restore their previous relationship within the boundaries of the house. Antje's burial ground also signifies that the remains of abused women will always lurk in the historical psyche of the Afrikaner male. Ruben, as heir to this historical past, will have to find her a place of rest. This also explains his attempts to support Magrieta Daniels, the descendant of Antje of Bengal.

In this novel, Ruben Olivier, a 65-year-old retired librarian, represents the modern, urban Afrikaner and within the symbolic space of the house in Papenboom Road he continues the historical line started by Willem Mostert. An analysis of his character suggests that Brink's portrayal of him deconstructs some of the notions associated with Afrikaner hegemonic masculinity.

According to Morrell (2001: 127) one of the central and critical issues in the study of masculinity is the issue of fatherhood and the role men play as fathers. It is within the home that the men as fathers, "reflectively and reflexively act out their masculinity." It is also within the context of the family that the father's position of power is "contested and challenged and therefore has constantly to be defended and reasserted." Ruben's own father confirms several of the Afrikaners' traditional ideas concerning fatherhood and masculinity. Ruben's childhood has been one of belonging to "the hard, masculine world of the farm" (29) where only the Bible was read and where his only escape from reality was through books and libraries ("a place of ultimate refuge", 32). His father-in-law also presents the traditional ideal of the hard working farmer, affluent and proud of his tradition and lineage ("the pride of seven generations of Hugo's", 4). In contrast, Ruben is seen as someone with "hardly a penny to his name and only the smell of books around him" (4). Life on the farm centred on the Bible and the concomitant Calvinist principles and interpretations of the Bible, coupled with a strong work ethic. The only escape from that reality for Ruben was through books and libraries. His only real companion on the farm was Outa Hans, who "could tell stories about the rain" (29). As an outsider child on the farm the only true companion for the young boy is the farm worker or the Other. This is later echoed in Ruben's relationship with Johnny MacFarlane, who is also Othered by society because of his alleged homosexuality.

However Ruben reveals to Tessa that in his relationship with his father there was "always something ambiguous" (83) and that his father understood him much better

than Ruben wanted to believe. It is clear from the narrative that his father “was never meant to be a farmer” (82), but since he was the only son and heir, he had no choice in the matter. His father, just like Ruben, is described as having been “[a]n introverted child” (82) who wanted to become a teacher: “He would recognise in me the child he himself had once been – a studious boy, a dreamer, driven by an ambition to explore the secret world beyond the confining realities of the Old Testament” (84). The imposition of a specific patriarchal identity onto his own father by his grandfather, aptly named after the Biblical giant, Goliath, suggests that Ruben’s father was in fact silenced by tradition and the demands of hegemonic masculinity. Stoffel had to marry and produce an heir and subscribe to his father’s belief “that women served only one function in the world” (83), namely to bear children.

The ambiguity of the relationship between Ruben and his father is evident from the following passage, particularly since it shows that his father had lived out his dream through his son:

My own future had been decided from that first day when Pa had forgotten me in the town library. And he supported me, though he hardly ever spoke about it directly. When it was time for me to go to university, he took me to the bank and made me sign some papers already drawn up. Only then did I discover that over the years he’d saved the money to make this possible. It was all signed over to me: a convoluted process, as I was still a minor and a sympathetic teacher had to be found to act as a shield (85).

Ruben’s university studies coincided with his father’s loss of the farm because of debt, which suggests that the father could now leave the harsh world of the farm behind and live out his dream through his son. His father’s life, “wasted by disappointment and depression” (85), ended in suicide and prevented them from reaching out to one another. The feelings of guilt Ruben shows after his failure to show compassion towards Johnny are possible projections of his guilt for letting down his father, although both are a result of his self-centredness.

According to Gallipeaux (2001) Ruben is portrayed as “an unfaithful husband and a cold, aloof father”, especially since Ruben himself acknowledges that “[t]here has always been a distance between [his] sons and [himself], for which [he’s] willing to take the blame” (260). But the murder of his neighbour, Johnny MacFarlane, has even had an effect on the relationship between Ruben and his sons. One of the main reasons why his son, Johann, lives in Australia is the escalating crime rate in the new South Africa, and “the way hospital services are going down the drain” (25). Louis, a civil engineer, lives in Canada because it is financially more profitable and crime is less present. Both are white, educated men who feel that they do not belong in the new South Africa and base their decisions to emigrate on the loss of “standards” or privileges typical of the old, white-controlled South Africa.

The interaction between Ruben and his children is a clear example of what Morrell (2001: 127) describes as the contesting and challenging of authority. Both sons believe that their father, after his angina attack, needs to spend the rest of his days in peace (4) and want him to give up his house, the seat of his patriarchal authority. A new masculinist discourse signifies the change in position and authority. The sons are independent, married and live their own lives and feel obliged to interfere in their father's life. Cathy, Johann's wife, manages to persuade Ruben to place an advertisement for a lodger. By sending her as emissary, his sons know that they would convince their father, especially since he is so susceptible to female charm – as will be evident in his relation with Tessa.

By studying the affair between Ruben and Tessa Butler, the reader learns a lot more about other facets of the older man's masculinity. The relation between the young woman and an older man, twice her age, provides us with insights into the Afrikaner male's views on sexuality. The relation that Ruben has with Tessa echoes the earlier incident with the young Lenie, when he, as a young boy felt the need to protect her against his brothers (28). In the present he feels the need to protect Tessa from her suitors, and in an act of jealous rage, he even punctures one of her suitors' car tyres (131).⁷

This preoccupation with women and in particular the urge to fight for her rightful position in a patriarchal society is an attempt by the author to inscribe his familiar characterization of women as nymph-like whores in a new feminist discourse. Yet one remains sceptical, especially since it is constantly undermined by the narrator-focaliser's vulvacentric obsessions and his excessive preoccupation with Tessa's sexiness and sexual exploits. Stephen Whitehead (2001: 356-357) is of the opinion that in the case of a pro-feminist attitude among men, it is often a case of trying to find "more strategic responses to their perceived loss of gendered power". The emphasis is merely on "maintaining [of] location within the social and cultural parameters which define and confirm its gendered status". Brink's attempt to write from a more sympathetic male perspective about women and women's rights does not prevent him from still inscribing in his discourse the waif-like stereotypical female character associated with his oeuvre.⁸ Despite creating a new type of male, he undermines his own discursive project when he retains his overtly voyeuristic perspective on the female body.

The first encounter between Ruben and Tessa occurs when he listens to her voice on the phone and deduces from the voice that she has "[a]n unusual voice, with a kind of liquid darkness in it, and hidden laughter, reminding [him] somewhat of Françoise Hardy in the sixties" (7). He immediately associates her with the young French songstress in the sixties known for her love ballades, her long hair and child-like beauty. When she arrives at his house for the interview this romanticized recollection underpins his description:

Was it really only on Saturday, the night before last, that she arrived with dirty feet and a smudge on her cheek, an hour late? Her black hair, hacked off unevenly and

very short, was plastered wetly against her small neat skull. She was wearing a large shapeless sweater that sagged down to her bare knees and massive clodhopper boots (16).

The emphasis is not so much on her sexual attraction as it is on her natural beauty and her unspoiled natural looks. Later on he mentions that having her in the house is as if she "had always been there, a child of the home" (21) which suggests that she takes the place of his daughter who died at childbirth. But the emphasis on her child-like state is definitely an attempt by the older man to turn her into an object of desire, probably a sexual object ("a nymphet") to satisfy his desires. She asks him about the ways in which he finds sexual satisfaction and from his "Note on sex for the aged widower" (22) we learn more about the sexual needs and desires of such an older heterosexual Afrikaner man. His only form of consolation comes from phoning an escort agency (22) and having anonymous sexual encounters with women he does not know. From his interaction with Tessa it is evident that she is sexually more experienced and enlightened than he is, while her use of "fuck" in reference to sexual intercourse indicates her membership of a younger generation. As a result, Ruben starts to feel "a tingling in [his] loins" (27) and this is reinforced when Tessa asks to go to the bathroom. In floral and poetic language ("Ah sweet bird of youth", 39) Ruben expresses his delight when he can hear her urinate (he uses the word "pee" to describe it, probably to be as open-minded as she is with her use of four-letter words).⁹ He experiences delight when he becomes aware of the bodily functions of the female subject and it arouses him even more. An excellent example of his growing awareness of her body and his voyeuristic gaze thereupon is illustrated in the following paragraph: "She looked hard at me, then came past me to the couch and flopped down on it, swinging up her legs with a charmingly casual flash of the small white triangle of panties between her thighs, the sort of thing which the sex-starved hermit I'd become cannot fail to notice" (39).

The above paragraph illustrates clearly what Jeremy Hawthorn (1994: 82) pinpoints as the essence of the so-called male gaze: the gaze is in the possession of the male (Ruben) and by focusing on Tessa's "white triangle of panties" and not on her as a person, she is deprived of power and of her subjectivity. She becomes an object of desire, someone to be viewed. As soon as she moves into his house, Ruben begins this seduction game and has to acknowledge that "[he was] behaving like a twenty-year-old" (73). Whereas before he regarded himself as some sex-starved recluse, now he shows visible signs of his desire when he wakes up "with a more powerful morning hard-on that [he'd] had in years" (93). He even compares his preparation for sexual intercourse with her in terms of a conquest: "The little packet [of condoms] lives in my sock drawer. I feel like a freedom fighter keeping sticks of dynamite in his room" (100). Does the choice of this metaphor suggest a violent way of asserting his mascu-

linity? Is Tessa some virgin territory that needs to be conquered and colonized? However, it underscores Ruben's pathetic attempt at making an impression on Tessa and conquering her sexually, especially when one reads about him trying on a condom.¹⁰ When he does manage to have sexual intercourse with her, his vulvacentric obsession is reiterated. In language befitting a pornographic catalogue he has to point out that "[s]he'd shaved her mound" (113), that there is an "exquisite vulnerability to the exposed sex" and later on, that she should allow him "to kiss her pussy" (116). The female other is reduced to a mere sex object and there is a preoccupation confined to her genital sexuality, which according to Segal (2001: 106) suggests that most "men's fantasies, desires, and experience of sex in actual relationships with women [recall] pre-pubescent fantasies." Ruben does ask Tessa whether her decision "[to] shave [her] pussy" (192) is an expression of "a way of wishing [she was] still a little girl" (192), but according to her it should be seen as a way of getting in touch with her body. Interestingly enough, he immediately reduces this "being in touch with one's body" to suggest a highly eroticised sense of being.

A central passage in the novel that inevitably calls for comparison with Coetzee's *Disgrace*,¹¹ and which comments on the interaction between Ruben and Tessa, is the incident with the attackers (292-296). Earlier in the novel Tessa remarks that, "[t]hey say one out of every two women in the country will be raped in her lifetime" (25). Tessa, as the modern descendant of Antje of Bengal, manages to save both her and Ruben's lives by screaming ("I'd never thought that such sound could come from her", 295). In a grotesquely politically incorrect manner, the reader is somewhat prepared for the incident with the attackers when Ruben mentions that Tessa was not wearing her bra during their walk in Newlands forest. This is done not to describe his desire, but "because [the details] are relevant for what followed" (292). The narrator supports the sexist assumption that women who dress provocatively want to be raped, which inevitably forces the reader to ask the question: Is Ruben really a pro-feminist? Is he really a liberated male who champions the rights of women or is he merely portrayed as just another heterosexual male who supports stereotypical notions about women and their sexuality? In his case there appears to be no "desire to break free from existing stereotypes about the Afrikaner" (Du Pisani, 2001: 171). Does Brink imagine he is portraying a new kind of male, while inadvertently revealing how habituated to male sexist perceptions of women he remains?

As is the case with David Lurie in *Disgrace*, Ruben is also powerless to do anything during the attack and he even feels that "[he] should have brought a cane" (294). It is perhaps a less violent weapon than a gun, but it still signifies his impotence during the situation, and his reversion to the notion of the powerful, protective (and whenever necessary, fiercely violent) male. Yet, the older white male with his cane is unable to defend himself and his beloved against the young black males armed with flick knives (293). The choice of weapon suggests something of their phallic masculinity:

the older man with the useless cane and the younger men with the dangerous and fast-moving knives. Ruben, as representative of the old white hegemonic order, is associated with a cane, a remnant of the colonial times when one could freely go for a walk in the woods, whereas the young men are associated with fast-moving knives. The cane would also have been an instrument of authority making reversion to physical power unnecessary. The latter suggests that they are contesting the existing order and replacing it with what Xaba (2001: 112) calls "masculinities of survival". In the new South Africa where white men such as Ruben are still economically stronger than the rest of the population, the young black men find that the "masculine characteristics they possessed were inappropriate for the new South Africa". As a result, they resort to "finding affirmation and confirmation from each other" (Xaba 2001: 112). The only alternative for them as economic, political and social outsiders is to form groups who attack affluent people and steal from them. The setting for the confrontation between Ruben, Tessa and the attackers is also significant in the sense that the characters return to the forest, the primal seat of violent encounters where all behaviour is reduced to animalistic fighting as part of some type of pecking order.

During the attack and the near-rape of Tessa by the young men, she is the one who saves their lives with her screams, described as ominous and eerie sounds, which Ruben could not believe could emerge from her body. The scream is a scream against all men: against men who attack defenceless women like herself and women like Antje or Magrieta. It is also a scream to end the silencing of women – women like Lucy Lurie who accepted her ordeal in silence. It is significant that Ruben "[touches] his throat" (296) after the ordeal, since he was now the silenced one; the Afrikaner male who is unable to protect his beloved against the violence of other men.¹²

In the final chapter of the novel we find an interesting exploration of the so-called "rights of desire" (rites of desire?) when Tessa forces herself onto Ruben and exclaims: "Fuck me! ... Fuck me, damn you!" (303). This final encounter between the two of them reads like a controlled enactment of the rape scene that could have taken place in the forest. Tessa is portrayed as "possessed by an uncontrollable violence" (303) whereas Ruben acts in an endearing and supportive manner. Now that he has the opportunity to succumb to the "act of taking" (303) and to satisfy his lust for her, he comes to the realization that his thwarted possessiveness was indeed a futile endeavour ("Is this what I envied others for [?]", 303). It is important to note that there is a progression in her plea, because at first she asks him "to help [her]", then "[to] make love to [her]" and finally to "[f]uck [her]". Ruben is definitely not unaffected by her sexual demands, because even though he is portrayed as the supportive male, reference is made to his "rampant [penis]" (303).¹³ What we detect here is the stereotypical notion that men have no control over their own genital sexuality. Another commonly held notion about male sexuality is the notion that men regard "a feeling of rejection as debilitating" (McCloughry 1992: 168). In the case of Ruben, it is the man rejecting

the woman, refusing to be opportunistic. His rejection of Tessa not only emphasizes his dominant position in the relationship between the two of them, but also conveys the idea that the female Other is reduced to “some dumb kind of animal” (a description also used to describe the male phallus) in times of crisis, indicating that the woman needs a strong, supportive male to help her cope with the situation. The impression is created that in times of distress her only reward to express her gratitude is to give herself sexually to the man in her life.

In the end Tessa’s decision to leave and “free [Ruben from her]” (304), especially since she has “ruined [his] world” (305), signposts the true ideological message regarding masculinity: although her presence was like “[a] miracle of rain after three years of [sexual and intimate] drought” (305) he can continue unperturbedly with his life. He is filled with hope, knowing that there is “the world outside” (306) of which he feels part. His “desire is [also] intact” which inevitably takes the reader back to the “notes on desire” (154) earlier on in the novel. As a “redundant” older white male he still feels that he has “the *right* to live, to move, to breathe” (154, original emphasis). His remarks that the “possibility of fulfilment” and “fulfilment [as] the end of desire” are also apposite in this context. He did not get the fulfilment of his desire with his beloved object of desire, the younger woman with her “adolescent naïveté, her arrogance, her bitchiness [and] her untouchability” (151). He is still the self-centred, aloof man, who “never felt much need of other people” (8) and who will continue to live his life, “only with the smell of books around him” (4). Yes, Ruben is willing to adapt to the new South Africa, but one may remain sceptical whether he would really be able to re-enter that world. He refers to the fact that what “has to be faced” (306) is something that “all [his] life [he has] tried to turn away from” (306) and that is, “the world outside” (306). His reference to his “desire [that] is intact” (306) does, however, leave us with a sense of scepticism at the close of the novel. It leaves us with the feeling that once every now and then a younger woman might come along to liven up his existence, but should the need arise for sexual gratification, he will make a “late-night call” to “an agency listed in the smalls” (22) and feed his “infuriating flesh” (23) within the walls of his own, safe home.

Notes

1. Compare the observation of Morrell (2001: 18) that until recently South Africa was “a man’s country” and the uneven distribution of power “gave [white men] privileges but also made them defensive about challenges (by women, blacks, and/or other men).”
2. The article is based on a chapter in Crous (2005) completed under the supervision of Prof. A.H. Gagiano, Department of English, University of Stellenbosch. The title derives from *The Rights of Desire* (Brink 2000: 22) and page references refer to this edition.
3. Sue Kossew (1996: 29) in a comparison of the writing of J.M. Coetzee and Brink observes that in the case of the latter there is a “reaction to traditional values of Afrikaner nationalism on both political and personal levels,” as well as an attempt to “[sever] himself from the conservative moral traditions of Afrikanerdom.”

4. A fascinating aspect of Ruben's character is his Oedipal relation with Magrieta Daniels, his housekeeper. Louise Viljoen (2002: 109), following Anne McClintock, points out that the nanny has played an important role in the lives of children and although Magrieta was not Ruben's nanny, through her associations with Antje of Bengal there are several Oedipal resonances in their interaction – and also her interference in his love life could be interpreted against this background. Jeff Gallipeaux (2001) regards the portrayal of the interaction between Ruben and Magrieta as "[t]he most successful subplot in [the novel]", especially since he finds the depiction of Antje's narrative as sentimental and superficial. I take issue with this since the inclusion of the narrative of Antje of Bengal is an attempt to sustain the historical perspective on women's oppression, starting with Antje and concluding with Magrieta. Ruben indeed has an interesting relationship with Magrieta. Not only is she the housekeeper, but she acts as his confidante, his conscience and she keeps him informed about life outside the white suburbs. Her presence in his life is significant as she shows the reader another facet of history in South Africa, namely the effects of forced removals (141).
5. "Sy huis dra die herinneringe van die geskiedenis van die land se mense, die land waarin hy moet oorleef, maar die hede en die toekoms, gebeur ook in en om dié huis." For a related discussion on the depiction of "the house in fiction" (particularly in two J.M. Coetzee novels), see Heyns (1999: 20-35).
6. One example of the deconstruction of the image of the religious pioneer occurs when Willem, "still firmly ensconced between Antje's thighs", "would make the sign of the cross over Susara's head" (46). Not only does it link miscegenation, sexual exploitation and blasphemy, but the gesture shows his disdain for religious institutions.
7. It is telling that a wealthy and privileged white man can here, in another type of jealous manifestation (than that of the black youths who rob and murder and rape well-off whites) engage in knife-wielding crime and get away with it.
8. Compare J.C. Kannemeyer's (1983: 384) remark that Brink's sexual scenes are often sentimental and syrupy and adolescent at times. Regarding his female heroines, Anita Lindenberg (1998: 305) writes as follows: "The lover is the typical Brink projection at its most feeble: she is half girl, half slut, undeterred and vitalistic with a sense of mystery – often more of a delusion than the truth" ["Die minnares is die tipiese Brink-projeksie op sy saaisie: half dogtertjie, half slet, argeloos en vitalisties, met 'n geheimsinnigheid wat meer na delusie as na die waarheid lyk."], my translation). Tessa's obsession with losing her virginity (163) is a recurring theme in Brink's novels, thus suggesting that women need to be sexually initiated by men, as some rite of passage.
9. Another curious incident in the text where urination is also used as a form of interaction between the sexes, occurs during an incident in Ruben's youth when a girl at school would choose a particular boy to "pee on her feet" (209) to warm them and as an expression of "truest love". It is seen as some form of worship by Ruben, probably as a remnant of some pagan belief in his subconscious.
10. Not to mention the excruciatingly sentimental way of describing the condom as "the corpse of a saint" floating on the surface of the toilet basin!
11. Michael Wood (2001) described Brink's novel as "an analogue and answer to that austere and brilliant novel" (Coetzee's). There is indeed an intertextual relation between the two novels, since Brink's novel takes its title from a remark in Coetzee's novel, quoted as one of the epigraphs of Brink's text.
12. In contrast to *Disgrace* where the dogs are also killed during the attack, in this case "there was a sound of dogs barking" (296) which suggests that help was on its way and the situation was not as bleak and as futile as was the case with the characters in *Disgrace*. From this we deduce that for Brink there is indeed a space for the white male in the new South Africa but he has, in the words of Gayatri Spivak (1996: 4), to "unlearn his privilege as his loss". He has to realise when to relinquish power and especially to accept his position as the silenced one. Reuben does not share David Lurie's vision of the white male being similar to a destitute dog waiting to be put down. What keeps him going is the realisation that there is a world outside, which "requires [him] and strangely concerns [him]." The constant yearning for the woman of his desires keeps him going, because in the end he realises: "[His] desire is intact" (306).
13. Lynne Segal (2001: 107) quotes Nancy Friday whose survey shows that "men strongly desire to be caregivers just as much as women." A poignant example of this occurs when Ruben accompanies Tessa to the abortion clinic (171). The age gap between the two is emphasized in the scene when Tessa is mistaken for his daughter. The scene calls to mind Riana's loss of their baby girl (183), the incident with Antje's miscarriage (44) and Magrieta's "stillborn child" (88). This highlights the notion of barrenness and sterility among women through the ages, often caused through male indifference.

Bibliography

- Adams, Rachel & David Savran. 2002. *The Masculinity Studies Reader*. Oxford: Blackwell.
- Brink, André. 2000. *The Rights of Desire*. London: Secker & Warburg.
- Boylan, Roger. 2001. *The Rights of Desire*. *Boston Review* (Summer).
- Coetzee, J.M. 1999. *Disgrace*. London: Secker & Warburg.
- Connell, R.W. 1995. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Crous, M.L. 2005. *Presentations of masculinity in a selection of post-apartheid male-authored novels*. Unpublished MA thesis. Stellenbosch: University of Stellenbosch.
- Du Pisani, Kobus. 2001. Puritanism Transformed: Afrikaner Masculinities in the Apartheid and Post-Apartheid Period. In Robert Morrell (ed.). *Changing Men in Southern Africa*. Pietermaritzburg: University of Natal Press, 157-176.
- Du Plooy, Heilna. 2002. Die huis as domein: 'n Ganse lewe in 'n intieme ruimte. *Stilet XIV* (2): 38-52.
- Epstein, D. 1998. Marked Men: Whiteness and Masculinity. *Agenda* 37: 49-59.
- Gallipeaux, Jeff. 2001. From South Africa's Tortured Past, a Muddled Present. *San Francisco Chronicle*, 1 April. <www.sfgate.com/cgi-in/article.cgi?file=/chronicle/archive/2001/04/01/RV1027>
- Gilliom, Hermann. 2003. *The Afrikaners. Biography of a People*. Cape Town: Tafelberg Publishers.
- Hawthorn, Jeremy. 1994. *A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory*. London: Edward Arnold.
- Heyns, Michiel. 1999. Houseless Poverty in the House of Fiction: Vagrancy and Genre in Two Novels by J.M. Coetzee. *Current Writing* 11 (1): 20-35.
- Kannemeyer, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse Literatuur 2*. Kaapstad: Academica.
- Kossev, Sue. 1996. *Pen and Power: A Post-Colonial Reading of J.M. Coetzee and André Brink*. Amsterdam: Rodopi.
- Lindenberg, Anita & Beukes Marthinus 1998. André P. Brink (1935-). In H.P. van Coller (red). *Perspektief en profiel 1*. Pretoria: Van Schaik, 294-329.
- McCloughry, Roy. 1992. *Men and Masculinity*. London: Hodder & Stoughton.
- Morrell, Robert (ed.) 2001. *Changing Men in Southern Africa*. Pietermaritzburg: University of Natal Press.
- Posel, Deborah. 2005. "Baby rape": Unmasking secrets of sexual violence in post-apartheid South Africa. In Graeme Reid and Liz Walker (eds.). *Men Behaving Differently. South African Men since 1994*. Cape Town: Double Storey, 21-64.
- Ross, Robert. 1993. *Beyond the Pale – Essays on the History of Colonial South Africa*. Johannesburg: Wits University Press.
- Samuelson, Meg. 2002. The Rainbow Womb: Rape and Race in South African Fiction of the Transition. *Kunapipi* 24 (12): 88-100.
- Schroeder, Heather Lee. 2004. Haunted longing in South Africa: Brink's latest weaves together ghosts, romance. *The Capital Times* (4 June).
- Segal, Lynne. 2001. The Belly of the Beast: Sex as Male Domination? In Stephen Whitehead & Frank J. Barrett (eds.). *The Masculinities Reader*. Cambridge: Polity Press, 100-112.
- Spivak, Gayatri. 1996. *The Spivak Reader*. New York: Routledge.
- Swart, Sandra. 2001. Man, Gun and Horse: Hard Right Afrikaner Masculine Identity in Post-Apartheid South Africa. In Robert Morrell (ed.). *Changing Men in Southern Africa*. Pietermaritzburg: University of Natal Press, 75-90.
- Van Coller, H.P. 2002. Eenders en Anders: Die Diskursiewe Netwerk in *Donkermaan* van André P. Brink. *Stilet* 14 (1): 50-71.
- Viljoen, Louise. 2002. Kan die slaaf praat? Die stem van die slaaf in enkele Brink-romans. *Stilet XV* (2): 92-116.
- Visagie, Andries. 2001. Fathers, sons and the political in contemporary Afrikaans fiction. *Stilet XIII* (2): 140-157.
- Whitehead, Stephen & Barrett, Frank J. 2001. *The Masculinities Reader*. Cambridge: Polity Press.
- Wood, Michael. 2001. Chains of Love. *The New York Times*, 17 June. <www.nytimes.com/books/01/06/17/reviews/010617.17woodlt.html>
- Xaba, Thokozani. 2001. Masculinity and its Malcontents: The Confrontation between "Struggle Masculinity" and "Post-Struggle Masculinity" (1990-1997). In Robert Morrell (ed.). *Changing Men in Southern Africa*. Pietermaritzburg: University of Natal Press, 105-124.

Narrative authority in J.M. Coetzee's *Age of Iron*

This paper explores the complex nature of narrative authority in J.M. Coetzee's *Age of Iron*, set in an apartheid South Africa at a moment of extreme political crisis. At first glance, it seems as though Mrs. Curren's ability to comment on and judge the events of the Emergency is constantly undermined, as Coetzee appears to deliberately place her in a marginalized position that cannot claim any real authority over the events she witnesses. However, reading the novel through the critical lens of Coetzee's 1996 essay on Erasmus' *In Praise of Folly*, it appears that in this novel Coetzee is in fact in search of a position from which one may tell the truth from the outside, without inserting oneself into the rivalrous binary of political oppression and resistance that implies an unavoidable taking of sides (i.e. that of Folly itself). In the end, however, Coetzee is forced to admit that this privileged position of objective truth-telling may not in fact exist, that it is only through the subjective discourse of storytelling — a discourse, however, that is no less authoritative for its being a wholly personal act of witnessing — that one can speak the truth. **Key words:** "ekstasis", authority, alterity, storytelling.

Benita Parry, in her contribution to the anthology *Writing South Africa*, criticizes J.M. Coetzee for his disengagement from the "politics of fulfillment" in his novel *Age of Iron* (Parry 1998: 162). She argues that by presenting the narrative in the voice of Elizabeth Curren, a white ex-academic speaking from a position of "entrenched cultural authority," Coetzee fails to subvert the domination of European textual power in colonial discourse (Parry 1998: 151). For Parry, Mrs. Curren's voice is constantly associated with cultural supremacy, while the victims of subjugation in the novel are represented by a silence, a voicelessness that she finds disturbing (Parry 1998: 158). Coetzee is therefore guilty of repeating the very exclusionary colonialist gestures that he himself criticizes, of a silencing of the other that is the unfortunate norm in the chronicle of white South Africa (Parry 1998: 150,163).

The objections that Parry raises, while perhaps extreme, are important to consider in discussing the issue of narrative authority in *Age of Iron*. Terminally afflicted with cancer, almost entirely isolated from the historical reality in which she inches ever closer to death, Mrs. Curren does not appear qualified to pass judgments of right and wrong on either the black revolutionary movement or the brutally repressive policies

of a South African state in extreme crisis. Her denunciations seem to lack any real authority. Yet is this position outside of the conflict (though Mrs. Curren is at times only too present as a spectator at the scene of its enactment) one that is incapable of producing a valid judgment? Is the source of a judgment really the determining factor in its inherent truth value? This question of narrative authority is one with which Coetzee struggles throughout *Age of Iron*, and one to which it is difficult to locate a definitive answer within the text.

An informative departure point for an exploration of Coetzee's somewhat ambiguous treatment of Mrs. Curren's authority is an essay which appears in the collection *Giving Offense: Essays on Censorship*, published nearly six years after *Age of Iron*. Here Coetzee writes about Foucault's unsuccessful attempt to return authority to the discourse of madness, of which he (Foucault) identifies two distinct types. One is given to rivalry and is "certain of its own righteousness," while the other is problematic in that it seeks a position that is external to both conflict and reason from which to pass judgment (Coetzee 1996: 93-94). Coetzee describes the second type of madness, the kind present in Erasmus' *Praise of Folly*, as "a kind of *ek-stasis*, a being outside oneself", in which one speaks the truth from a position (i.e. that of Folly) that does not know itself to be that of truth (Coetzee 1996: 95). Any assertion made in the name of Folly is inherently suspect to begin with, as is this position outside rivalry that Folly claims for itself. Indeed, Coetzee identifies an "inherent self-defeatingness" in Erasmus' text, showing how this external discourse, once it has achieved any sort of authority, is by default re-inserted into the discourse of political rivalry that it strives to avoid. As Coetzee puts it, in embracing the position of the fool "the power of that position reveals itself, the paradox dissolves, and the rivalrousness of the project is revealed (...) the little phallus grows, threatens the big phallus, threatens to become a figure of law itself" (Coetzee 1996: 98). (Here the "big phallus" refers to the phallogentric discourse of reason, law, and rivalry.) The impossibility of this position, however, is not grounds for criticism as far as Coetzee is concerned. In fact, the position of *ek-static* madness that Erasmus posits is one that greatly attracts Coetzee. This (im)possibility of telling the truth from outside, of refusing to include oneself in the larger discourse of binary rivalries, is a central concern of much of Coetzee's fiction.¹

While the character of Mrs. Curren cannot simply be read as a reincarnation of Erasmus's Moira (Folly herself), Coetzee's essay can be profitably used to explore the questions of authority that *Age of Iron* raises in reference to its narrative voice. For example, the fact that Coetzee's narrator is a woman, as well as the fact that motherhood is one of the novel's central themes, tempts one to associate *Age of Iron* with the discourse of the "little phallus" (see Ravindranathan 2004). On the other hand, the fact that Mrs. Curren's narrative often seems consciously, if not physically, inserted into the historical reality of the Emergency, makes it difficult to argue that the "big phallus" occupies a position of merely secondary importance in the novel. More

central to the concerns of this essay, however, is Mrs. Curren's (already mentioned) position as spectator to the events of the Emergency and as mouthpiece for the Western literary/critical tradition, a position which it can be argued is not one of cultural authority, but of marginality. In reading *Age of Iron* through the lens of Coetzee's later essay, one should keep in mind Mrs. Curren's assertion that "there is madness in the air here" and attempt to figure out which kind of madness she (or Coetzee) refers to (117).

Mrs. Curren's physical remove from the urgent reality of the emergency state is clearly set-up early in the novel. By characterizing her letter as "words committed to the waves: a message in a bottle," she calls up the image of an island castaway, isolated from the rest of humanity (32). Apart from the tramp Vercueil, who goes and comes as he pleases, her only consistent connection to the outside world is the television, through which she peers as if "down a pipe" at the world outside (27). Yet Mrs. Curren knows that the state broadcasts she tunes in to, the ones that present "a land of smiling neighbors" while glossing over or simply omitting reports of violence and social unrest, cannot be trusted to give an accurate portrayal of external reality (54). Ultimately, as Mrs. Curren admits, she has access only to second-hand accounts of what passes in the townships: "What I know about events in Guguletu depends solely on what Florence tells me and on what I can learn by standing on the balcony and peering northeast; namely, that Guguletu is not burning today, or, if it is burning, is burning with a low flame" (39).

Events on the frontlines are seen in the distance and therefore the force of their real existence can hardly be present for Mrs. Curren. She may as well be watching them on the television. Admittedly, Mrs. Curren herself realizes that her position is almost hopelessly detached from the events of the real, acknowledging that she must fight constantly to "keep up a sense of urgency" (119). Similarly, when Mrs. Curren attempts to remonstrate with Mr. Thabane over the phone, her voice is described as "very tiny and very far away," implying its lack of impact on and authority over the issues it discusses (149). Mr. Thabane's seemingly innocuous comment emphasizes Mrs. Curren's marginality and puts her in her place, that of an outsider looking down the wrong end of a telescope. As she writes to her daughter: "it seems hardly possible to believe there is a zone of killing and degradation all around me. It seems like a bad dream" (119). Significantly, a dream is something that, while it may affect one as real as long as it lasts, is ultimately woken up from and therefore left behind when the light of day once again bathes life in its warm, comforting glow. A dream exists in reality only within the subconscious, not with the immediacy of concrete presence.

But does her admitted detachment from the events she describes and on which she passes judgment serve to neutralize Mrs. Curren's authority as an author? Or is Mrs. Curren's position, as Coetzee allows his readers to obliquely infer from her musings on Hesiod's age of iron, the only one from which to comment on "a time out

of time, heaved up out of the earth, misbegotten, monstrous" (50). Can she be seen as occupying a position external to the primary, rivalrous discourse, the kind of position that Coetzee so admires in Erasmus' satirical text? Is she actually telling the truth "ek-statically," from the outside, perhaps all the while unaware that she is doing so? One is at least a little tempted to grasp at such an optimistic reading, as does David Attwell in his response to Parry's criticism of Coetzee. Attwell acknowledges the "tenuous historical position" in which Mrs. Curren finds herself, but points, as I have, to the suspension of historical time into which her narrative is allowed to insert itself, enabling her to give alterity the social density that Parry finds lacking in her reading of the novel (Attwell 1998: 175).

However, apart from the impossibility of this enterprise that Coetzee himself identifies in his treatment of Erasmus' project, such a reading of *Age of Iron* is called into question for two significant reasons. First, Mrs. Curren's cocoon-like state is shattered when she drives Florence to one of the squatter camps outside Guguletu and witnesses firsthand the violence that is being perpetrated in the streets. Furthermore, she is repeatedly unable to find words with which to denounce the injustice she bears witness to. Not only is she repeatedly left speechless, but the words she is eventually able to produce with her pen are hedged about with self-doubt. Even Mrs. Curren acknowledges herself to be a dubious source of judgment in this place and time.

Confronted with the reality of life in these camps, the reality of a life and death struggle being waged every day, Mrs. Curren is at a loss not only for answers, but for words themselves. When prompted by Mr. Thabane to speak of the things she has just witnessed, Mrs. Curren falters, replying: "These are terrible sights (. . .) They are to be condemned. But I cannot denounce them in other people's words. I must find my own words. Otherwise it is not the truth. That is all I can say now" (98-99). The words may exist, but they do not come readily from her mouth. In response to someone's comment that "this woman talks shit," all Mrs. Curren can do is agree, pleading with the crowd that "to speak of this (. . .) you would need the tongue of a god" (99). The image that such a phrase calls up, however, of the noble fields of Ilium transplanted onto the dirt streets of the township, is one that seems completely out of place when the woman who has created it is uncomfortable uttering the word "heroism," the very word that such a comparison calls for (165).² This is an example of the "liberal-humanist" posturing of which Mrs. Curren acknowledges herself guilty (85). There is no god there to speak the words that must be spoken. Thus the invocation of this classical image where it has no place seems simply to undermine any claim to authority made by a discourse rooted in Western literary tradition.

This misapplication of Western classical tradition is a recurring theme in *Age of Iron*. For example, when Mrs. Curren attempts to remonstrate with the young revolutionary John, she tells him: "if you had been in my Thucydides class (. . .) you might have learned something about what can happen to our humanity in time of war" (80).

In addition to the obvious racial and financial impossibilities of this situation, Mrs. Curren ignores the fact that John could perhaps teach her something of what happens "to our humanity in time of war." By suggesting that what John has experienced so viscerally (indeed, she speaks to him as he lies in a hospital bed) can best be studied at a centuries-long scholarly remove is an absurdity. Coetzee recognizes this absurdity, as does John: "he knew and he did not listen, just as he had never listened to any of his teachers" (80). The suggestion in this scene is that, at least for the moment, the time for scholarship has given way to the time for action, the irony of this revelation is deepened by the fact that Thucydides himself was primarily a great man of action. It is Mrs. Curren who here transforms him into a detached observer of human nature. Moreover, the lesson that Mrs. Curren claims to read in Thucydides is without meaning in the context in which she speaks, saying: "it is a great pity when we find ourselves entering upon times like those. We should enter upon them with a sinking heart. They are by no means to be welcomed" (81). There is no comfort in these words, nor is there an exhortation to courageous action and self-sacrifice, only the banality of capitulation and resignation. Mrs. Curren's message of pity is indicative of withdrawal and a certain detached hopelessness, and as such is a perversion of what Thucydides should in truth be used to teach. How then can John be expected to learn from a classical tradition whose teachers offer nothing more than despairing misinterpretations? Mrs. Curren's recourse to classical Greece, far from identifying her with a position of cultural dominance, serves to undermine her speaking authority even further than her physical detachment from the political struggle has already done.

Mrs. Curren's repeated misapplication of Western cultural and literary paradigms to her South African surroundings suggests a peculiar failure of imagination on her part. Her interpretation of events is not essentially unimaginative; it is simply that her imagination seems consistently to lead her in the wrong direction, away from a direct confrontation with the reality she is struggling to come to terms with and towards a casting of events and persons in a light that only creates shadowy misunderstandings. In reflecting on the peculiar names of Florence's children, Hope and Beauty, Mrs. Curren observes that "it was like living in an allegory" (90). She forgets, however, her previous admission that the only reason she knows the girls by their allegorical names is that Florence "does not entrust me with the real name[s]" (37). Mrs. Curren's allegory is therefore empty, pointing not to any deeper meaning but to a lack of inclusion and comprehension on her part. It is also interesting to note that while Mrs. Curren can imaginatively transform Florence into the classical image of "a Spartan-matron," even that of the goddess Aphrodite, she must in the end admit that Florence, flanked even by the allegories of Hope and Beauty, would be singularly unimpressed by her proposed self-immolation (141).

How could it be that this act of symbolic suicide, an act which seems to be the most authoritative one open to Mrs. Curren, would still fail to impress Florence, and by

implication all African observers/judges? While self-immolation is not a classically Western trope, in its ties to an Eastern tradition it is still perhaps hopelessly removed from the South African context in which it would occur. Furthermore, if we continue to read Mrs. Curren's narrative as aiming at a kind of *ek-stasis*, then would not such a public act of political defiance negate that possibility altogether? Would not the spectacle of her burning body reinsert Mrs. Curren's discourse (both her written discourse as well as the symbolic discourse of her suicide) into the rivalrous binary in which one asserts one's own righteousness from the very heart of the conflict?

It seems that Mrs. Curren herself anticipates these or similar objections when explaining to Vercueil why she ultimately does not go through with the suicide. Making an analogy to Hawthorne's *The Scarlet Letter*, she asks him:

These public shows, these manifestations – this is the point of the story – how can one ever be sure what they stand for? An old woman sets herself on fire, for instance. Why? Because she has been driven mad? Because she is in despair? Because she has cancer? I thought of painting a letter on the car to explain. But what? A? B? C? What is the right letter for my case? And why explain anyway? Whose business is it but my own? (114)

Unable herself to give a definitive explanation for this contemplated suicide, Mrs. Curren ultimately decides that death is a private matter, to be undergone and interpreted away from the gaze of the masses. Furthermore, she shies away from this public exhibition because it is not an act over which she can exercise complete authority. In offering her burning body to the public she will be giving them a symbol, but not one whose interpretation she can comfortably regulate. As the comparison with Hester Prynne's famous marking suggests, the ungrounded allegory of this hypothetically labeled act would give the observer (the reader) an interpretive freedom outside of authorial control. Mrs. Curren, then, apart from an obvious aversion to ending her own life, is reluctant to offer herself up in a manner that is not wholly on her own terms. She refuses to allow herself, even in death, to be swallowed back up by the phallogocentric discourse of binary political and social rivalry that self-immolation would inevitably fuel. By ultimately refusing to act without authority, refusing to insert herself (her death) into this realm of the "big phallus", Mrs. Curren may indeed preserve the tenuous claim to an authority outside itself that we see Coetzee toying with elsewhere.

Yet what authority does a failure to act, for that is what Mrs. Curren's rejection of public suicide ultimately is, command? And what of her failure to speak? Along with its invalidation through the misapplication of foreign cultural tradition, Coetzee also continues to show Mrs. Curren's narrative authority being undermined by a physical inability to speak. One such scene occurs when she visits Guguletu and confronts the white soldiers stationed there, soldiers who have presumably killed Florence's son,

Bhaki. Wanting desperately to denounce their acts in some meaningful way, Mrs. Curren is at a loss for words, "bereft of speech," mute (105). In the end, all she can offer is a hollow warning that nothing can be "worse for yours souls" than what these young men are doing, an admonition that carries no weight except for she who speaks it (107). As Mrs. Curren herself observes, she is living in a "time not hospitable to the soul," thus undermining her own appeal to such a concept as the basis for just action (130). Similarly, her words of caution to the white policemen: "I am watching you (. . .) I am watching everything you do," are not enough to stop them from killing John, the young revolutionary who has taken refuge in her backyard servant's quarters (153).³ Through this series of events, Mrs. Curren is portrayed as a mere spectator. She sees and records, but lacks the agency to act in any significant way. Even when present, she is still somehow removed from the events transpiring before her very eyes. Referring to this detached position, Mrs. Curren reflects that "to have opinions in a vacuum, opinions that touch no one, is, it seems to me, nothing" (163).

But could this vacuum in which Mrs. Curren feels herself located actually be the position of Folly, a position from which one speaks the truth without knowing it? Does the very fact that opinions in a vacuum carry no weight (as Mrs. Curren observes) keep them safe from that insertion into a rivalrous binary that Coetzee can be seen avoiding at every turn? Again, one is tempted to return to Coetzee's essay on Erasmus in order to locate some kind of authority in Mrs. Curren's narrative. After all, why would Coetzee want to present us with a narrative voice that lacks authority? Is he testing us, and if so are his musings on Folly the right place to look for clues to a possible answer?

David Attwell does not look to Coetzee's piece on Erasmus in his reading, but his interpretation of the novel's problems of authority does indeed counter much of what Parry has said. Attwell takes these reflections of Mrs. Curren's as indicative of what he calls 'polyphony without reciprocity,' recognizing that while Mrs. Curren's is the only voice present in the narrative, there is an unmistakable "self-consciousness about alterity" in *Age of Iron*. He sees Mrs. Curren making several efforts to "engage with what she understands to be the life-world and subjectivity of those who are socially distant from her" (168). Two of the examples that Attwell cites of this "effort to engage" with alterity are Mrs. Curren's visit to Florence's husband's workplace and her subsequent imagination of their life at home in the township. Her insistence that what she describes in a fictional account of their Sunday afternoon "must have happened" (43) is for Attwell an argument against "an alterity so radical that there are no grounds for intersubjective recognition" (Attwell 1998: 170). Attwell sees Coetzee asserting the ability of fiction to refuse to accept the dogma of absolute difference "which has been the bane of everyone's existence in South Africa" (Attwell 1998: 170).

Another instance of Mrs. Curren's conscious registering of alterity comes when she looks at an old family photograph taken in her grandfather's garden in 1918.

Remembering the garden, she is suddenly struck by the realization that the beauty she recalls with such nostalgia was not the work of her grandfather, but that of unseen hands. "If not he, then whose was the garden rightfully? Who are the ghosts and who the presences? Who, outside the picture, leaning on their rakes, leaning on their spades, waiting to get back to work, lean also against the edge of the rectangle, bending it, bursting it in?" (111) The native gardeners are not seen in the photograph, but their presence is something that the child of two may even then have been dimly aware of. These men hover on the boundary of this particular picture just as they hover around the edges of South Africa's idealized pastoral history.⁴ They represent the marginalized other with whom Attwell sees Mrs. Curren struggling to identify in *Age of Iron*. Yet can this moment qualify as an example of "polyphony" with or without reciprocity, or does it somehow fall short of even that? As she reflects at greater length on the photograph, Mrs. Curren lapses into the Latin text of one of the most famous melodies of the Gregorian chant:

Dies irae, dies illa when the absent shall be present and the present absent. No longer does the picture show who were in the garden that day, but who were not there (...) the fixing did not hold or the developing went further than one would have ever dreamed – who can know what happened? – but they have become negatives again, a new kind of negative in which we begin to see what used to lie outside the frame, occulted (111-112).

Skipping forward to the "day of wrath" on which absence and presence will reverse themselves, Mrs. Curren envisions a photograph in which the "occulted" existence of her grandfather's black workers will be restored, their claim to the land reinstated while their white masters fade away to the blurred edges of the frame. But what authority, one must ask, does this imagined restoration of presence possess? In acknowledging the work of occlusion that the original photograph does, can Mrs. Curren really be said to restore these marginalized figures to a place on the film of history? And even if she does succeed in returning them to our field of vision, how can these forgotten laborers, retrieved by her mind alone, be anything more than mute presences? What becomes of these native voices when their bodies are brought back from outside the rectangle and reinserted into our consciousness? And does this reclamation in fact rob these shadowy figures of their own *ek-static* position of judgment? If anything is certain here, it is that while Mrs. Curren is perhaps successful in awakening her reader to the presence of these occluded men, she cannot speak for them, cannot give voice to their judgment, whatever it may be. Attwell is right to see Mrs. Curren engaged in a constant searching after an "other," but the fact remains that her attempts at dialogue with this marginalized presence appear limited, incomplete. Her instinct is correct, but her approach (note again in her slip into Latin the recourse to a Western literary and religious tradition) somehow repeatedly misses the mark.

Perhaps the most forceful example that Attwell cites of Mrs. Curren's successful "commerce with alterity" is her act of writing herself into the final moments of young John's life before he is shot by the police in her backyard. She imagines a moment in which "we face, first he, then I, the great white glare" of the sun, and of the gunfire that snuffs out John's life. Interestingly, Mrs. Curren observes that "his eyes are open and mine, though I write, are shut. My eyes are shut in order to see" (175-176). Attwell interprets the paradoxical image of this blind writing as raising "Coetzee's emphasis on allowing writing to circumvent prevailing socio-economic conditions and to assert an alternative frame of reference," thereby judging Mrs. Curren's attempt to write John's last moments as a successful one (Attwell 1998: 171). There are other possible interpretations, however. For example, could Coetzee be suggesting that the act of creative imagination requires a sort of focus inward, a closing of the eyes to what is external to composition, but at the same time implying a certain blindness to the reality of this external world? In addition, it is important to note that this apparent moment of solidarity comes only in retrospect, after John is dead. This temporal distance, along with the fact that in life John repeatedly resists Mrs. Curren's attempts to reach out to him, makes it difficult to read this as a moment of shared consciousness. Mrs. Curren's (re)writing of John's final moments seems not to be an instance of successful identification with the other, but rather an imposition of her own consciousness of impending death onto this other.⁵

One may in fact read the text of *Age of Iron* as leading inevitably to the death of its narrator, as an act of writing that is meant to prolong the coming of death, but cannot defeat it altogether. The novel/letter ends with the image of Vercueil as the Angel of Death, locked with Mrs. Curren in a final embrace. "I got back into bed, into the tunnel between the cold sheets. The curtains parted; he came in beside me. For the first time I smelled nothing. He took me in his arms and held me with mighty force, so that the breath went out of me in a rush. From that embrace there was no warmth to be had" (198).

How does one read this passage? Is it simply Mrs. Curren envisioning the moment of her death and concluding her letter in the way that seems most appropriate, or is it possible that these final words are indeed spoken/written from a position beyond death? Could this in fact be the ultimate space of *ek-stasis*, a space outside of binary rivalries precisely because it is outside life itself? Speaking from a position beyond death, one would presumably be able to claim access to a higher truth than that possessed by any other discourse. Moreover, such an interpretation has significant implications for our reading of the rest of the text as well, since one may choose to read any number of other moments as recorded *ek-statically* once this possibility has been established. There are, however, certain problems with assigning Mrs. Curren this rather desirable narrative position. Mainly, if her text is really a letter that is meant to be sent on to a daughter in America, then such a posteriori additions can only be

made if Vercueil has not in fact complied with her request and mailed the letter. We do not know the fate of Mrs. Curren's letter because it is a detail that lies outside of the text we are given, a detail which could perhaps have been cleared up if its author did indeed continue to write after passing away. Taken most optimistically, then, this final passage appears to be no more than a glimpse of the *ek-static* position that Coetzee is so drawn to, a position which can perhaps be attained for a fleeting moment but in the end proves unsustainable.

In treating this question of narrative authority in *Age of Iron*, it seems to me that Michiel Heyns is closest to the truth in his 2002 article on "An Ethical Imperative in the Postcolonial Novel." Heyns sees Mrs. Curren (and by extension Coetzee) in the difficult situation of writing in an attempt to delegitimize the culture of which they themselves are part (Heyns 2002: 107). He reads Mrs. Curren's frequent inability to speak as a failure to comprehend the dueling "cultures of survival" that dominate the political landscape of her existence. She is unable to negate her own cultural ideology in order to come to terms with the cultural Other. Heyns focuses on Mrs. Curren's description of a time outside of time, "misbegotten and monstrous", as indicative of an ethical void that ungrounds the liberal-humanist notion of humanity in which her thinking is unavoidably rooted, claiming that the novel is quite aware of its narrator's limitations, but is unable to take us past them (Heyns 2002: 108-109). For Heyns, then, *Age of Iron* represents a work of ethical imagination, an "act of faith in the face of despair," in that it presents a world beneath good and evil (like Hesiod's age of iron), in which the ethical imperative of respect for the demands of the other is insufficient (Heyns 2002: 113).

It appears that Heyns is on the right track. Coetzee does indeed seem to be "testing the limits of the liberal-humanist engagement with suffering" on an intellectual level and finding this engagement somehow lacking (Heyns 2002: 109). Yet what other options are available to a writer like Coetzee, notoriously reclusive and un-political? It seems clear that Coetzee is not making a strong claim for the truthfulness or authority of Mrs. Curren's narrative, but he is far from denouncing her attempt to write herself into an understanding of what is going on around her (and despite of her). It is an effort that Coetzee would very much like to see succeed. In the end, however, he is forced to admit the inadequacy of speaking from the position of Folly, a position which knowingly, even laughingly undermines its own authority in the face of the horrific events of the Emergency, events whose condemnation cannot be open to mockery.

If authority does reside within any given discourse, then, it seems that for Coetzee this discourse must be that of storytelling. All ethical claims aside, Coetzee recognizes that the discourse of storytelling occupies a privileged position, allowing certain experiences to remain in an eternally-lived present instead of being glossed over and filed away by historical discourse. As Mrs. Curren writes to her daughter:

I tell you the story of this morning mindful that the storyteller, from her office, claims the place of right. It is through my eyes that you see; the voice that speaks in your head is mine. Through me alone do you find yourself on these desolate flats, smell the smoke in the air (. . .) It is my thoughts that you think, my despair that you feel (. . .) To me your sympathies flow; your heart beats with mine (103).

The object of storytelling is not to produce an objective record of events, but to transport the reader to a specific place and time, seen and experienced through a single consciousness. Mrs. Curren recognizes the authority that she claims in the very act of writing, not an authority over objective truth and historical reality, but an authority over her own story. This is not quite the position of Folly, for it recognizes its own place and makes its claim to truth quite explicitly. For Coetzee, the discourse of storytelling must refuse to be swallowed up by that of history, must maintain an autonomous position from which to transcend the binaries of historicist thinking and offer a faithful account of lived experience.⁶ Storytelling, as Coetzee conceives of it, consciously establishes its own rules, and therefore demands the right to be judged on its own terms. If we accept this position, Benita Parry's criticism becomes unfounded. In telling a story, Coetzee is not obligated to undermine traditional colonial discourse, is in fact perfectly free to refrain from overtly entering the forum of rivalrous sociopolitical debate if he so chooses. Read as an attempt to capture and pass judgment upon the events of the Emergency, we must admit that Mrs. Curren's letter can never be wholly successful. If, however, we read her letter as an exercise in storytelling, an exercise driven by the very personal encounter with an other which she is perhaps never fully able to come to terms with, then we cannot deny Mrs. Curren's narrative a certain authority. It is not the problematically delegitimized authority of the Western or European cultural tradition, but the authority of a marginalized, single voice, a voice whose admitted subjectivity paradoxically enhances the compelling nature of the text it produces.

Notes

1. See Samuel Durrant's essay on "Bearing Witness to Apartheid: J.M. Coetzee's Inconsolable Works of Mourning." Durrant argues that in texts such as *Waiting for the Barbarians* and *Life and Times of Michael K* Coetzee actually engages apartheid by keeping a certain distance from its material, historical reality. His narrators are never fully inserted into their own narratives, existing instead as "figures of and for alterity," at the fringes of historical reality and therefore presenting the loss and suffering of apartheid as "untranslatable" and impossible to transcend through literature (Durrant 1999: 432, 434). By refusing to enter the *past-present* binary that allows one to exorcise the materiality of history, Coetzee offers only the possibility of "living through history" indefinitely (460).
2. Mrs. Curren herself acknowledges that "what the times call for is something quite different from goodness. The times call for heroism," but admits that this is "a word that, as I speak it, sounds foreign to my lips. I doubt that I have ever used it before, even in a lecture" (165). The "hero with his heroic status" is, as far as Mrs. Curren is concerned, no more than an "antique naked figure" who is out of place in the world about which she writes (166).

3. Mrs. Curren admits that when she tells John: "I won't let them hurt you, I promise", it is a lie. The truth is, as she herself confesses, that "he was lost, I had no power to save him" (152). Indeed, both Mrs. Curren's words and actions are equally ineffectual. She can do nothing more than watch and listen as John is killed.
4. For a discussion of the occlusion of black labor from the genre of the pastoral in South Africa, see Coetzee's introduction to *White Writing*.
5. Ravindranathan (2004: 8) agrees that "her *a posteriori* identification with John prior to his death is to no small extent informed by her consciousness of the proximity of her own death," adding that "an identification with the Other is enabled only via the fragility and liminality of the anticipation of death. It is difficult to view this as an authentic form of dialogue with the Other; it is, at most, self-reflexive".
6. For a longer discussion of the relation between the discourses of literature and history, see Coetzee's 1987 address, "The Novel Today," given at the *Weekly Mail* book week in Cape Town. Here Coetzee claims that literature must refuse to accept a supplementary relation to the discourse of history, that it must strive to "demythologize]" historical discourse and its traditional claim to primacy (Coetzee 1988: 3).

Bibliography

- Attwell, D. 1998. "Dialogue" and "fulfillment" in J.M. Coetzee's *Age of Iron*. In Derek Attridge and Rosemary Jolly (eds.). *Writing South Africa: Literature, Apartheid, and Democracy*. New York: Cambridge University Press, 166-179.
- Coetzee, J.M. 1990. *Age of Iron*. New York: Penguin Books.
- _____. 1996. Erasmus: Madness and Rivalry. In Coetzee, J.M. *Giving Offense: Essays on Censorship*. Chicago: University of Chicago Press, 83-103.
- _____. 1988. Introduction. In Coetzee, J.M. *White Writing: On the Culture of Letters in South Africa*. New Haven: Yale University Press, 1-11.
- _____. 1988. The Novel Today. *Upstream* 6 (Summer), 2-5.
- Durrant, Samuel. 1999. Bearing Witness to Apartheid: J.M. Coetzee's Inconsolable Works of Mourning. *Contemporary Literature* 40(3): 430-463.
- Heyns, Michael. 2002. An Ethical Universal in the Postcolonial Novel: 'A Certain Simple Respect?' In Foster, John and Jeffrey Froman (eds.). *Thresholds of Western Culture: Identity, Postcoloniality, Transnationalism*. New York: Continuum, 103-113.
- Parry, Benita. 1998. Speech and silence in the fictions of J.M. Coetzee. In Derek Attridge and Rosemary Jolly (eds.). *Writing South Africa: Literature, Apartheid, and Democracy*. New York: Cambridge University Press, 149-165.
- Ravindranathan, Thangam. 2004. *Amor Matris* and Mourning in J.M. Coetzee's *Age of Iron*. Unpublished essay: U. of Pennsylvania.

Peter Philander graduated from Medical School at the University of Cape Town in 1970. He practices family medicine at Mountain View Hospital in Las Vegas, Nevada, USA.

Each of us is a bridge from one generation to another, from one time to another and from one place to another. Those were the major themes for my father, Peter John Philander, during a long and distinguished life.

He spanned the time from just after the end of the First World War until early in the 21st century and during that period he moved from Caledon, a dusty little town in the Cape, from a house without running water or electricity, to Las Vegas, arguably the most modern city on earth. He reveled in change but he was always aware of being a bridge to the past and to the familiar and his moments of greatest pleasure came when he introduced a new generation to the world he knew.

Loss and grief were familiar to him from a childhood during which an older brother died in his teens and two younger siblings died before school-going age. And then, as a young parent, his two-year-old daughter died in his arms, on the way to the hospital in Caledon. Little wonder that his early poetry is suffused with references to death. The memories remained immediate and he could never talk about his poem, "Haar uitvaart," without becoming tearful. For the last years of her life, he cared for my mother, Alice, and he talked often about death and life hereafter. Religion was important to him but it was not without tensions.

All his life he built bridges to other communities and other places. As a young principal at Schoonspruit High School in Malmesbury, he recruited students from as far afield as the Karoo and then he had to find room and board for them. To stir their imagination, he organized weeklong bus trips around the Cape Province. He bought his first car in 1957 and our family then crisscrossed southern Africa, ranging up into the then Rhodesias, South West Africa and Mozambique. These trips became the inspiration for his poetry. A few nights at the ruins in Zimbabwe with moonlit walks around the ancient structures stirred all our imaginations. Once he settled in North America, he took groups of students back to South Africa, to let them sample the rich and complex culture. In his last days he was planning a trip to Croatia to visit a niece in Vela Luka.

He realized early that the political forces that caused massive social upheaval were beyond his realm because he was a man who functioned at the level of the individual.

Still, the grand issues fascinated him. The history of Namibia and the role of the Herero enthralled him; especially the way the entire tribe stopped having children as a rebellion against German occupiers. He traveled there with two good friends and that visit inspired *Vuurklip* (1960). Danie Adonis, one of his companions, also features in *Rebunie* (2000), his novel set in Calvinia.

He was a man who relished change and new challenges. As a young teacher he moved from Plettenberg Bay to Caledon, to Calvinia, to Genadendal, and along the way he got married and had four children, all before he was thirty. His restless energy found an outlet in studying through correspondence at the University of South Africa, and in writing poetry. He was the founding principal of two high schools, in Malmesbury and in Cape Town. And while small in stature he dominated situations with his personality.

He started his teaching career in elementary schools and became principal in Calvinia. Once he completed his bachelor's degree, he moved to Genadendal High school. That group of teachers and students became life long friends and they provided the intellectual crucible that allowed him to grow and flourish. The music teacher, Percy Hartzenberg, introduced him to Massenet and his haunting music remained a favorite. Music and poetry were the two supreme arts, in his mind, and all three of his sons studied the piano. We lived in Greyton, a nearby town, because he could not buy a house in the Moravian settlement and we prospered until the tragic death of my sister, Elsa. Partly to escape the emotional tangles that ensnared the family, we moved to Malmesbury, and again he thrived. When he lived in Malmesbury he published his first anthology, *Uurglas* (1955), after writing had occupied him for many years. The new challenge was as principal and with a new school. He assembled his own staff and he had to recruit students from other communities.

Again he encountered some of the constricting effects of religion. The rural population was largely divided between the Sendingkerk and the Anglican Church. Schools were church owned and school income was per capita, based on student registration. In Calvinia this had led to tremendous strife and the violence he described in *Rebunie*. In Malmesbury he felt it necessary to attend the Sendingkerk because the pastor was the head of his school board. During this time he wrote and staged a play about Napoleon's exile to Elba and his poetry flourished. He reached out to Dirk Opperman and other writers but the contacts were mostly in writing. Publication of a new poem or a new book was greeted with a calm exuberance because these were experiences nobody else in our family's circle could really share.

A move to Cape Town, when the opportunity arose, was in part motivated by the fact that we three children would soon be going to university. The city provided a departure from the Afrikaans environment in which we had lived until then and the family would now have to function nearly totally in English. To nurture the language, our family tradition was that as young children we took turns every evening

reading from the King James version of the Bible which was kept in a carefully crafted *stinkhout* box. We built a house in Rondebosch and he called it *Herero*. The tribe's name means "I came to stay" and this was chosen in the face of the newly conceived Group Areas Act.

For the first time he joined a community of writers with whom he could socialize and who came to dinner, and to long discussions. S.V. Peterson, a fellow writer lived around the corner and they became close friends. Jan Rabie, Uys Krige, Abraham de Vries and other writers were frequent guests, along with H.W. van der Merwe, the sociologist at the University of Cape Town. His collaboration with Amos Langdown, a former pupil, led to their publication, *Die bruin kokon* (1965). Nic Olivier at Stellenbosch University was a frequent guest, and host. Adam Small was starting to publish.

Apartheid became an ever more constricting and strangling force during that time and while the move to Cape Town brought some relief from the choking closeness and intimacy of small towns, a larger, freer world beckoned. He and my mother traveled to America and Europe in 1961 and that trip laid the seeds for the family's subsequent emigration. The United States was entering the era of civil rights reform and segregation was being dismantled. The two countries were both at crossroads but they were headed in radically different directions.

Looking back at reviews from those days, one is struck by the invariable reference to the *kleurling* or *coloured* poet, writer, artist, educator, student. The headlines incorporated race as the first adjective. But in our household, strenuous efforts were made to avoid the label. We lived within an island in the larger community and we crossed between the different groups. It was impossible to ignore race, but as far as they could, my parents made race irrelevant. All three sons attended UCT, an "integrated" university, but the process became more complex and by the time I, the youngest child, attended, a license had to be obtained from "The Minister", and then it was only granted for study of specific subjects such as medicine and engineering. The Group Areas Act was also being tightened and notice was received that our family would have to sell Herero and move to an "appropriate area." George, my eldest brother, had left for Harvard on a Fulbright scholarship and my second brother, Dennis, was in Minneapolis doing a residency in psychiatry. In March 1969 P.J. Philander and his wife left for New York.

My mother thrived in her new environment where she was freed from the need to protect her family from the onslaught of apartheid. My father, on the other hand, found it more difficult to reconcile to a country that fostered endless second and third opportunities. He worried that life did not have enough *worsteling*. Teaching was too easy... each teacher designed a curriculum and there was no central inspector who came to visit, no end of year exam, no matriculation and no exempted pass to attend university. It took him many years to reconcile himself to the relaxed, innovative and individualistic school system.

He made trips to South Africa with groups of his new American students and he cultivated additional friends there. In his lifelong pattern, he arranged for the students to stay with local families and they have now formed lasting bonds between people on the two continents. His poetry took on a new, more cutting political edge with *Trialoog* (2002), one of his last publications. *Rebunie* finally appeared after years of editing and rewriting and polishing. It personified his approach to language. He played with words and rolled them around his mouth and off his tongue. Sometimes he used nonsense words and sometimes words from other languages that appealed to his ear. *Obrigado*, the Portuguese for thank you, was a particular favorite. He had his grandchildren say the word over and over.

He lived in Las Vegas for the last five years of his life. His apartment was filled with Afrikaans books and dictionaries and the collectibles accumulated over a lifetime. A lamp constructed around a gnarled trunk of yellow wood from Knysna shed its light on the *stinkhout* box. A lamp composed of ostrich eggs that he decorated with black and white sketches of South African scenes lit his study, his desk and his computer.

He is now gone but the bridges that he spent a lifetime constructing and maintaining will persist. Such is the legacy of his personality. And of course his writing will continue to be read and studied and appreciated. These are the rewards of a rich life.

Lisa Philander is a graduate student in Ethnobiology at the University of Kent, Canterbury, United Kingdom. She is currently doing field research in South Africa

Oupa was a different man in Africa. He seemed younger and more relaxed, like you do when you are home. On my first trip to Africa, we took the train through the game reserves in Zimbabwe. I never saw him so excited; he loved the big game animals; he squealed with delight seeing the reflective cat eyes in the night when we went out for a game watch. During the long train trip I questioned Oupa about our family tree and he loved to give me the gossip about who did what, where and when.

Although Oupa was quite determined with his decisions at times, he was also a gentle man, not always an explicit instructor, but he had a subtle way of getting his point across. There were times I went to Oupa – two times that I can recall – when I needed sorting out. Once, when I was at college in Vermont I went to Long Island and again, years later, I went to him in Las Vegas. He was gentle with me. He listened, he didn't say much. He took me to the sea and spoiled me with fancy dinners, which was not his way but mine. He brought me to beautiful places and told me stories that gave me a glimpse into places in his life where he perhaps felt the same way. Maybe he just wanted to distract me, but those were special times for me. It was wonderful to have a place to go where I felt safe and had a wise person to listen to my young life.

On our last trip to Africa, I got to see some of these glory days as we visited a school that he established in Malmesbury. We were there for maybe ten minutes before people from all over town began to show up to see the great Peter Philander. Everyone knew him. He was always extremely humble about such moments, which made it more lovely to witness.

I recall late nights listening to Oupa always working with his words, weighing the options. I wish I had the brilliance that he had with bringing things down to the simplest forms. He made simplicity powerful. This may be the lesson that I learned from him. I have realized that I may be able to continue on a legacy of Oupa's, work in education and promote knowledge in my own way. I would like to think that I could do so with the quiet grace that Oupa did.

Most of the memories I have of Oupa are extremely vivid: the smell of 27 Pershing Avenue, Locust Valley, cedar wood, paper and writing, the carefully placed items, the daily walks, I hear him call my name, I can feel his warm soft hands. Mostly, I see

glimpses of him when I look at his three sons. I see him walking in a garden the way my Uncle George lingers amongst the plants, I see him try to answer my questions with a story that takes me a few days to decode like my father, Dennis, and I hear him in the writing and laughter of my Uncle Piet.

Obrigado, Oupa.

1

Peter John Philander, die tweede oudste seun van John en Suzanna Philander, is op 25 November 1921 op Caledon gebore. Hy voltooi sy laerskoolopvoeding aan die NG Sendingkerkskool op sy geboortedorp waarna hy aan die Opleidingskool Zonnebloem in Kaapstad as onderwyser kwalifiseer. Hy onderwys op Calvinia, Plettenbergbaai, Genadendal en word die eerste skoofhoof van Schoonspruit Hoërskool op Malmesbury en later van Belgravia Hoërskool in Athlone, Kaapstad. In hierdie tyd voltooi hy deur privaatstudie eers sy matriek en later 'n BA graad. In 1969 verhuis hy na die VSA waar hy onderwys gee aan 'n Kwakerskool op Long Island, New York. Uit sy huwelik met Alice, wat in 1988 oorlede is, word drie seuns gebore. Hy sterf op 7 Februarie 2006 in Las Vegas, Nevada (VSA).

Philander debuteer in 1955 met die digbundel *Uurglas*. Daarna volg *Vuurklip* (1960), *Die bruin kokon* (1965), *Zimbabwe* (1968), *Konka* (1978), *Venster* (1983), *Ostrakon* (1986) en *Trialoog* (2002). Hy publiseer ook die kortverhaalbundel *Hoefyster vir die hart* (1983) en die roman *Rebunie* (2000). *Keurverse*, 'n bloemlesing van sy gedigte asook dié van S.V. Petersen, word in 1967 deur W.H. Vos saamgestel terwyl Daniel Hugo in 1996 'n verdere bloemlesing byeenbring. Enkele eerbewyse val Philander te beurt onder andere 'n toekenning van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns.

2

Die uurglasmotief in sy debuutbundel suggereer reeds die historiese aanvoeling wat Philander se gedigte van vroeg af ingee. In 'n aantal epiese gedigte word die stryd-krigte onderliggend aan die opbloeï en (ver)val van groot samelewings belig. In gedigte soos "In sy naam", oor die Romeinse vervolging van die Christene, en "Die hand teen die muur", oor die verval van imperialistiese ryke vanaf die farao's tot koloniale Afrika, word gesuggereer dat die onderdrukte uiteindelik die botoon sal voer.

Ook in "Die slaaf" en "Reliëf" waarin onderskeidelik die geweld van kolonialisme en fasette van wit bevoorregting en swart/bruin ontbering naasmekaar geplaas

word, wys die smeulende opstand en versugting na bevryding van die onderdrukte, vergelyk:

Wil U met ongerysde brood
en agter skerms met roosterkoek
die onderdrukte groot
en sterk maak wat die vryheid soek.

Soms word die lokale aktualiteit van die verse onderspeel wanneer dit binne 'n religieuse raam geplaas word, soos in die slotstrofe van "Jonas":

Moeg van pik en hamer slaan
vir elke dag se skokiaan

lê hy saans alleen en dink
onder die swartgerookte sink

wat wydsbeen oor hom staan in dorp en stad
langs elke vaal verlate pad:

Die Grootbaas het aan hom gesê,
"Ek sal jou môre elders dalk nodig hê."

In die eerste geslag Swart Afrikaanse skrywers waaronder S.V. Petersen en Adam Small, verwoord Philander 'n unieke stem. Met Petersen deel Philander die liriese vers wat die unieke karakter van 'n streek – in sy geval die Overberg en Hantam – besing, vergelyk "Aand op Genadendal" of "Veldblomtuin by Caledon". Opvallend in sy liriese verse is die verganklikheidsmotief wat dikwels in die slotstrofe 'n metafisiese dimensie aan die gedig verleen. Soos Small gebruik Philander soms die Ou Testamentsiese geskiedenis as interteks om tot die eietydse problematiek te spreek en verwoord hy 'n sterk aanklag teen die apartheidsstelsel.

Teenoor Petersen se beklaging van rassediskriminasie en Small se satiriserings van die stelsel, is daar by Philander 'n gerigtheid op die Khoisan voorsate en verbeeld hy 'n geskiedenis van trotse verset teen eeue van onderwerping. Dit kom tot uiting in *Vuurklip*. Ook hier is die titel aanduidend van 'n deurlopende motief; die vuurklip as simbolies van brandpunte in die geskiedenis wat gelei het tot verraad, opstand en bloedvergieting. In epiese vorm word die geskiedenis van Jager Afrikaner, Jonker Afrikaner en Hendrik Witbooi omgedig met as deurlopende motief die sluimering en uitbarsting van opstand teen jarelange verdrukking.

Philander se meelewing met die armes en verdrukte vind verdere gestalte in *Die bruin kokon* – die bundel gedigte met tekeninge van Amos Langdown wat onlangs deur joernaliste op die voorgrond geplaas is. Hierdie voorstellings doen soms natu-

ralisties aan en mis die strydvaardigheid van die eerste bundel, vergelyk die reëls “In watter lis is jy vasgevang / renosterbos (...) hoe kry jy die laaste kink- / el in die tou ooit losgewikkel?”

Zimbabwe handel soos die titel aandui oor hierdie eens magtige ryk in Afrika en sluit aan by die eerste gedigte waarin opbloeï en verval ’n leimotief is. Die Afrika-gerigtheid in die tematiek is uniek in die sestigerjare wanneer die bundel verskyn, veral gemeet aan die invloede op Afrikaanse skrywers van kultuur-filosofiese strominge in Wes-Europa. Met die situering van historiese prosesse binne Afrika-konteks bou Philander voort op ’n deurlopende bemoeienis in sy oeuvre.

Polities-betrokke verse wat uit ’n historiese moment ontspring en meeleving met die armes en onderdrukte is ook terug te vind in die bundel *Konka*. Die gedigreëks “Byname” gee hiervan ’n aanduiding, so ook die titelvers:

Koulik langs pondokke saans
sit ons om konkas òf wees òf hans;

ruik die kwale van oupa en ouma
in kruie, salwe en doepa

en weet die koue sal duur
lank na hulle vergeet lê buite die kraalmuur.

In *Venster* is daar ’n aantal puntige gedigte met wrang humor oor apartheid, vergelyk: “Boeretroos”, “Swarttroos” en “Aparte geriewe”

Weerskante van ’n wit kerkhofmuur
tussen dieselfde sipresse rus
elkeen in sy eie doodskis.

“Onesimus”, wat ook in *Trialoog* herskryf word, bou voort op die deurlopende motief van die slaaf in Philander se werk. Die kontekstualisering in die antieke Griekse tyd strook met Philander se voorliefde vir historiese stof alhoewel die geskiedenisbeeld in hierdie bundel verouderd aandoen en toon dat die digter verwyderd van sy stof is. Dit is veral duidelik in die veronderstelde gesprek tussen swart, wit en bruin wat weens geykthede beeldende krag verloor. Treffender is die korter verse waarin ’n waarneming, herinnering en emosie voor die geestesoog geroep word.

Philander se besonderse aanvoeling vir en bedrewenheid in die poësie vind uiting in sy voorliefde vir vaste versvorme. Hy toon ’n voorliefde vir rym, die ballade, koeplet en sonnet en lewer in hierdie vorme van sy bekendste werke. Hiervan getuig “Sonsverduistering”, “Haar uitvaart” en “Maaltyd” – standaardwerke in menige skoolbloemlesing waarmee jong lesers van ’n sekere tydvak in die poësie onderrig is.

Philander se sterkste werk verskyn tydens sy verblyf in sy geboorteland. Sy werk

wat ná 1969 verskyn, toon geringe verdieping en ontginning van nuwe temas. Hierin is opvallend meer nostalgiese herinneringsverse, herdigting van vroeëre temas en herskrywing vanuit 'n ouer en oorbekende perspektief wat dan ook veral uitdrukking vind in argaïsmes en ouwêreldse segswyses.

Die kortverhaalbundel *Hoefyster vir die hart* is 'n voortsetting van aspekte van Philander se digterskap. Die fyn waarneming en liriek in die beskrywing van die landskap en tipes van die Overberg, Suid-Kaap en Boesmanland kry mens in verhale soos "Slang in die Hantam", "Werp jou brood" en "Kaaimansrots". By tye is daar selfs 'n poëtiese ritme soos in die aanvangsreëls van "Distrik Ses". Dit word aangevul met 'n goeie aanvoeling vir narratiewe struktuur en intrige. In verhale soos "Moeder", "Kweo" en "Aan die deur" word 'n aantal leimotiewe deurvleg wat uiteindelik ont-knoop in 'n verrassende einde wat die broosheid van lewe en mankemente in mens en gemeenskap belig.

Op grond van die inhoud ontspring die bundel uit 'n tyd-ruimte (die Wes-Kaap van die 1940's, Noord-Amerika) wat verwyderd is van die sosio-politieke ontstaansgrond (1983) van die teks. Mens kry die indruk dat Philander hier 'n vergete leefwyse, dié van die plattelandse en verstedelike bruin Afrikaanssprekendes van die 1940's, voor die geestesoog wil roep. Die bundel mis egter 'n gulde kans om 'n gedurfte perspektief te gee op die intense sosiaal-politieke woelinge soos dit hierdie groep mense in daardie tydvak geraak het, onder andere die politieke beheer van Smuts-Hertzog-Malan, die Tweede Wêreldoorlog. Slegs in enkele verhale soos "Oemfie" en "Graanaat" word gelade kwessies soos die ontugtelike verhouding tussen wit en bruin en hul baster-nasate aangeraak. Oorwegend gee die verhale kultuur-historiese inligting oor 'n verbygegane era en sluit aan by vroeër Afrikaanse kontrei- en herinneringsverhale.

Ondanks die feit dat Philander vir meer as drie dekades in Noord-Amerika gebly het, is sy verrekening van hierdie konteks beperk. Oorwegend vorm dié streek die milieu waarbinne verhale oor afskeid en dood, verlies en pyn afspeel. In een verhaal, "Witbroodjie" (opgeneem in Lindeque de Beer se versamelbundel *Drif: verhale van menslike drifte*, 1997) waag Philander sy hand aan 'n genre uit hierdie wêreld, die plantasierverhaal. In hierdie intrige-belaaide verhaal van Ed en Bekkie en hul verhouding met Massa en Missus word Bybelse parallelle en Indiaanse mitologie ontgin en uiteindelik 'n prikkelende blik op seksuele vergrype, verraad en opstand gegee.

Op 79-jarige ouderdom debuteer Philander met *Rebunie*. Hierdie werk wat as 'n outobiografiese vertelling aangebied word, handel oor 'n insident tydens sy jare as skoolhoof op Calvinia. Die verteller, Piet, verhaal die omstandighede waarin die nuutaangestelde onderwyser, Kallie, geesdriftig sy loopbaan begin deur tuinbouprojekte van stapel te stuur om die hongerlydendes te voed, maar algaande verstrengel raak in die kleindorpse politiek van die plaaslike kerke en skole. Kallie se verset teen die ongeskrewe reëls van sy tyd lei daartoe dat hy erg aangerand word en sy lyding as gevolg daarvan word uiteindelik verlig wanneer hy in 'n ongeluk sterf.

Die roman gaan eweneens gebuk onder 'n ouderwetse vertelstyl, argaïese taalgebruik en 'n onoortuigende verhaalslot. Die ontginning van intertekste soos die marte-laarskap van Christus en Abraham Esau en die simboliek van Rebuïe, die vulkaniese krater waaraan die titel ontleen is, gee kompleksiteit aan die verhaal en maak dit 'n belangrike toevoeging tot die veelsydigheid en vakmanskap van die Philander-oeuvre.

Die intense struwelinge tussen gematigde en links-radikale groepe binne die bruin politiek van die veertigerjare is hier die agtergrond waarteen die hooffiguur se kruistog teen onreg afspeel. Die verteller se stigmatisering van linkse groepe soos die Teachers' League of South Africa (TLSA) suggereer Philander se eie sosiaal-politieke posisionering. Sy assosiasie met gematigde leiers soos Charles Golding, sy posisie en rol binne die segregasiepolitiek van daardie tyd onder meer sy deelname aan die Protea-radioprogram ('n SAUK-produksie gemik op gekleurdes in die sestigerjare) is enkele aspekte wat dui op Philander se politieke ingesteldheid. Sy betrokkenheid by sulke instansies en praktyke sou gewis die gramskap van links-radikale uitgelok het. En alhoewel Philander buite die aktiewe politiek beweeg het, toon dit aan hoe sy generasie in 'n tyd van felle politieke polarisasie teen wil en dank deur die geskille tussen linkse en gematigde groepe geraak is.

3

“Ons wil niks meer hoor omtrent koker, gifpyl en boog,
slegs 'n hiep-hiep-hoera vir Piet Philander se trialoog.”

So lui die slotstrofe van die openingsgedig “Heildronk” uit *Trialoog*. Die vers verwoord 'n versugting dat die jare van stryd tot 'n einde gekom het en dat dit nou tyd vir gesprekvoering is.

Dis asof Philander daarmee ook sy oeuvre afsluit en op 'n ontwapenende, skertsende manier sy huldeblyk vooruit loop. Met sy afsterwe het die Afrikaanse letterkunde 'n merkwaardige figuur verloor.

Chanette Paul-Hughes se roman *Leila word lig* (Human & Rousseau), 'n uitvloeisel van haar meestersgraad in Skeppende Skryfwerk onder leiding van Etienne van Heerden aan die Universiteit van Kaapstad, sien die lig in 2005. As Chanette Paul is sy reeds bekend vir haar liefdesverhale, maar met *Leila word lig* vestig sy haarself as 'n romanskrywer wat ook vaardig met die minder romantiese dinge van die lewe kan omgaan.¹

Die roman

Leila word lig is die verhaal van 'n middeljarige vrou wat op sowel 'n innerlike as fisiese reis gaan en in die proses leer om anders te kyk. Al dink haar vriendin Johanna sy "kla met die wittebrood onder die arm" (14) lê die hoofkarakter se huwelik aan skerwe en word sy boonop gekonfronteer met die selfmoord van haar kunstenaarsvriend en amper-minnaar, Jerome. Die doel van Leila se reis is dus tweeledig: om uitsluitel te kry oor haar verbrokkelende huwelik en om antwoorde te soek op haar vriend se misterieuse selfmoord. Leila is oortuig daarvan dat die antwoorde waarna sy soek in Jerome se laaste beeldhouwerk opgesluit lê. Haar soektog neem haar op 'n ontdekkingsreis deur sy ontstuimige jeug, en die reis loop – onder andere – deur die Uilhuis op Nieu-Bethesda, die sielkunde en die mitologie.

Haar reis eindig (of begin?) by die Vallei van Verlatenheid, opsigself 'n afgrond, waar Leila tot die konklusie kom dat al kan sy nie die afgronde bestorm nie, dit dalk juis nié die sterkstes is wat oorleef nie maar "dié wat aanpasbaar en bedag is" (253). Hier besef sy dat 'n mens nie soos Helen Martins die lig van buite af die hart kan inbring of -dwing nie, maar dat die bron "binne in ons is. Waar ons dit net moet ontdek. Ontgin. En integreer met die skadu" (253).

Dié roman hoort tuis in meer as een genre. Dit is tegelykertyd 'n liefdesverhaal en 'n speurverhaal wat die leser tot aan die einde boei.

Oor die hooftema van die boek sê Paul-Hughes:

Ek sou graag wou hê dat die leser self hieroor besluit. Ek dink ook die klem sal by verskillende lesers op verskillende temas val. Wat die titel betref, ek hou daarvan dat mens hier werk met verskillende semantiese waardes van 'n woord. "Lig" is onder meer die teenoorgestelde van "swaar" asook die teenoorgestelde van "don-

ker". Leila het dit dan ook onder meer oor die afgooi van bagasie en die verwerking van skadu en om dit reg te kry moes sy leer om anders te kyk, agterkom dat lig van binne afkom, nie van ander mense of dinge nie en dat bagasie iets is wat mens self op jou eie skouers laai.²

Die outobiografiese aard en landskap van die roman

In die bedankings aan die einde van haar roman maak Paul-Hughes melding van haar gewese man wat onder meer haar besoeke aan Nieu-Bethesda moontlik gemaak het. Die feit dat Paul-Hughes, soos Leila, vir 'n paar maande in Nieu-Bethesda woonagtig was dui moontlik op die outobiografiese aard van die roman. *Leila word lig* openbaar 'n intieme perspektief waarmee die volwasse vroulike leser haarself sou kon assosieer. Dit is dan ook uitsluitlik die primêre vroulike karakter wat fokaliseer in hierdie roman. Die bogenoemde laat die vraag oor die outobiografiese aard van die roman ontstaan.

Ek sou nie sê ek skryf doelbewus vanuit 'n vroulike perspektief nie, dit kom vir my natuurlik om as vrou en hoofsaaklik vir vroue te skryf. Ek dink nie ek kan my genoegsaam in die psige van 'n man indink om ooit uit 'n manlike perspektief te skryf nie... Wat die outobiografiese aard betref? Ek dink ons as vroue deel 'n sterk kollektiewe geheue en ek as skrywer 'tap' daarop in. Ek ontken nie 'n mate van outobiografie nie, maar die ooreenkomste tussen my en Leila lê nie soseer in die gebeure opgesluit nie as in die emosies en die manier om dinge te verwerk. Ek is geskei ja, maar ek het byvoorbeeld nooit 'n beeldhouer geken nie, laat staan een wat selfmoord gepleeg het.

Jerome druk dit so uit in sy brief aan Leila: "Onthou net, die lieg van verhaalmaak, is onmeetlik. Iemand het juis op 'n kol gesê alle fiksie is grootliks outobiografie en alle outobiografieë is suiwer fiksie." Ek glo die verhouding skrywer tot hoofkarakter is min of meer iets soos dié van ma tot dogter. Hulle deel 'n paar gene, maar hulle is – vanweë 'n magdom redes – totaal verskillende individue.

Die leser word deurgaans met bekende ruimtes en mense gekonfronteer wat onder meer Nieu-Bethesda, Helen Martins, Outa Lappies, Oudtshoorn, George en Pretoria insluit en die werklikheidswaarde van die roman versterk. Die bedankings van onder andere Koos Malgas, oom Jan Schoeman, en ander inwoners van Nieu-Bethesda onderstreep ook die feit dat die verhaalgegewe op bestaande plekke en mense gebaseer is.³

Die waarheid is weer eens meetlik en die lieg onmeetlik. Waar 'n mens te werk gaan met karakters en omgewings gebaseer op werklike mense en plekke, vind daar outomaties fiksionalisering plaas. Mens gebruik wat in jou storie pas, en buig of laat uit wat nie pas nie. Dis dan ook waarom ek Nina Bawden voor in die boek aanhaal: "All writers are liars. They twist events to suit themselves (...) Writers are not to be trusted. Except in one thing. Most of us try to do our best for the sake of the story".

Die Uilhuis en die lewensverhaal van Helen Martins het my aangegryp toe ek die eerste keer op Nieu-Bethesda was. Ek was op pad na die KKNK en daarna

Kaap toe om Etienne te gaan spreek oor die manuskrip wat ek vir my M in Skeppende Skryfwerk wou doen. Ek het eintlik 'n ander manuskrip in gedagte gehad vir die kursus, maar toe ek by hom uitkom, het ek vir hom gesê ek wil iets oor Helen doen. En dis waar dit begin het.

Ek het alles te same so ongeveer drie maande in Nieu-Bethesda gewoon – in verskillende verblyfplekke. Dis 'n magiese plek met wonderlike mense. Ek en Leila deel, wat die Nieu-Bethesda verblyf betref, weer eens emosies en hier en daar 'n gebeurlikheid, maar haar verblyf en my verblyf verskil hemelsbreed. My verblyf het hare in 'n mate gevoed, maar wat met haar daar gebeur het nie met my gebeur nie en die mense wat sy daar ontmoet, is suiwer fiktief.

Die roman is dus “geplaas” in die Suid-Afrikaanse ruimte/landskappe?

Wat die fisiese ruimte betref, ja, maar ek hoop ook dat dit 'n universele ruimte word. Die ruimte van die buiteling en die buiteling kunstenaar in 'n buiteling omgewing.

Mitologie, die Freudiaanse sielkunde, kuns en outsiderskap

“Ek voel soos die Bybelse uil in 'n murasie, of nee, 'n uil in die dag. Ek hoort nie by die mense waarvan ek omring is nie en ook nie by dié wat ek bewonder nie... Ek voel my altyd op die periferie” (31).

Die hoofkarakter is in die loop van die verhaal besig met navorsing oor die sielkunde, kuns en mitologie. Leila se navorsing word op 'n realistiese en ongeforsede manier betrek by die storie en dien deurgaans as betekenisgewer. Is daar 'n verband tussen Leila se navorsing, haar merkwaardige vermoë om kunswerke raak te beskryf en te interpreteer en Paul-Hughes?

Die enigste skone kunste wat ek beoefen, is die kuns om lank en uitgebreid te bad – kerse, 'n glas wyn en 'n boek is ononderhandelbare rekwisiete. My pa het egter geskilder en hy het my geleer om dinge raak te sien wat gewone sterflinge soos ek gewoonlik verbygaan. Kleure, vorms, komposisie. Hy het my geleer dat mens vir bloekombome met baie blou verf werk en dat 'n kremetartboom nie grys is nie, maar pienk. Ek is egter ook oer-nuuskerig en wil weet hoe dinge in mekaar steek. Ek is baie geïnteresseerd in mitologie en die misterieuse, in die universele verbande tussen (dikwels oënskynlik onverwante) dinge – die *universal interconnect- edness of things* – en Jungiaanse idees en simboliek in alle vorme fassineer my.

Dit is dan ook deur die kanaal van die kunste wat Leila by Jerome uitkom. Haar geïnteresseerdheid in sy werk gee aanleiding tot 'n reeks e-posbriewe wat aanvanklik oor kuns en mitologie handel en algaande in 'n flirtasie ontaard, maar waaruit die leser ook vir Leila en Jerome leer ken. Die mitologie, die tarot en die Freudiaanse sielkunde dien as gereedskap waarmee Leila probeer om Jerome se beeldhouwerk, maar ook haarself, en by implikasie die mens, te ontsyfer. Volgens Paul-Hughes is sy gekritiseer omdat sy

mitologie, simboliek en dies meer in Leila verduidelik en ooreenvoudig en dat Leila gevolglik "te lig" is. Ek glo egter in toeganklike boeke. Ek skryf graag so dat die leser nie nodig het om 'n ensiklopedie nader te sleep om te weet wat ek bedoel nie. Ek skryf graag vir intelligente, maar nie noodwendig intellektuele lesers nie. Leila was nooit bedoel om aan literêre verwagtinge te voldoen nie. Toe Etienne my gevra het waarheen ek met Leila wil, het ek gesê: dink aan Pavarotti, aan 'n goeie rooiwyn wat gemaak is om jonk gedrink te word.

Simboliek en mitologie kom ook voor in die name van Paul-Hughes se karakters en belig op dié manier eienskappe wat die karakters vir die leser toeganklik maak. Leila (Sonnekus) de Winter se naam is byvoorbeeld gelaai met betekenis. Afgesien van die simboliese betekenis van haar nooiensvan en haar getroude van word Leila afgelei van die Arabiese woord "laila" wat na nag of duisternis verwys. Dieselfde geld vir Johanna Buitendacht.

Name is vir my ontsettend belangrik. Ek glo mens moet elke denkbare instrument aangryp om te probeer sê wat jy wil sê sonder om (hopelik) te geforseerd te raak. In Leila is die betekenis van name besonder belangrik, uiteraard veral in Johanna se geval. Afgesien daarvan glo ek egter nie dis 'n groot verlies vir die leser as sy die implikasie van die name miskyk nie, maar ek hoop dat dit 'n leser wat die implikasies begryp se leeservaring kan verdiep. Ek probeer juis so skryf dat iemand wat net agter die storie aanlees se leeservaring genotvol is terwyl daar genoeg stof is vir dié wat dieper kyk sodat hulle bietjie ekstra plesier daaruit kan put. Ek skryf nie vir leesnobs nie en haal my heelwat literêre kritiek op die hals daarmee, maar ek glo 'n toeganklike boek is nie noodwendig 'n swak boek nie.

Benewens die name van die karakters is daar ook ander simbole wat met betekenis gelaai is en wat die leser in staat stel om die verhaal op meer as een betekenisvlak te interpreteer. 'n Voorbeeld hiervan is die beeld van die by wat aan die heel begin van die roman ter sprake kom en dan weer aan die einde. Oor die rol van die by en die verskillende betekenisassosiasies wat die simbole wat sy gebruik kan hê, sê Paul-Hughes:

Jerome wys Leila daarop dat die siel, volgens oorlewering, net ná die dood soms die gedaante van 'n by aanneem. Op dié manier is Jerome dus moontlik by (*pun intended*) waar Johanna vir Leila haar weergawe van gebeure vertel en ook weer by Leila teen die einde. Jerome verwys ook daarna dat die koninginby die hommelse genitalieë uitruk na paring plaasgevind het en tog benewens die arend die enigste dierlike spesie is wat toegang tot die hemel het. As die leser hier 'n verband kan trek tussen die koninginby en Johanna, kan dit werk. Sy gebruik immers ook die arend met 'n vis in sy bek in 'n weefstuk. Die by is egter simbolies van baie dinge – dit beslaan meer as twee volle bladsye baie klein druk in A.D. de Vries se *Dictionary of Symbols and Imagery*. Lesers is meer as welkom om enige ander interpretasies ook op die teks toe te pas. Ek het waarskynlik 'n ieder en elk bedoel.

Beide Jerome en Helen Martins kan geklassifiseer word (alhoewel die term outsider-

kuns opsigself definisie ontwyk) as buitelingkunstenaars.⁴ Die fokus op buiteling-kuns belig ook die deurlopende buitestaander/buitelingtema. Nie net Helen Martins, Jerome, Johanna, en selfs Leila se man Charles is buitestaanders, buiteling of buiteling-kunstenaars nie, Leila voel haarself ook “nog vis, nog ... vrou” (13) én as mens ’n buiteling. Omtrent al die karakters in die roman is dus in eie reg ’n buitestaander, sommige is buiteling en ander is selfs volledige *outsider artists*?

Ousterskap boei en verwar my. Ek weet nie waarom dit so is nie, maar party mense staan net buite die normale, aanvaarde kringe. Sommige op die periferie, ander selfs ver van die periferie af. Ousterskap omvat veel meer as individualiteit. Moontlik wou ek self probeer begryp wat agter ousterskap lê. Miskien omdat ek voel ek bevind myself meesal op die periferie van kringe en dinge. Dis moontlik waarom ousters en hul kuns my so aangryp.

Paul-Hughes sien die manier waarop kuns, mitologie en sielkunde in die roman verweef is

as weefstuk en sal nie weet hoe om dit te probeer ontwar nie. Leila skryf dan ook vir Jerome: “Dis tog interessant hoe al hierdie goed verweef is. As mens aan een draadjie trek, roer die hele weefstuk”.

Dis wat ek bedoel met die *interconnectedness of things*. Ek skryf organies – dit wil sê soos die storie sy loop vat, so foeter ek agterna. Mens is dan geweldig aangewese op die onderbewussyn en kollektiewe geheue – selfs die gewillige slagoffer daarvan. Wat ek eintlik probeer sê: ek weet self nie mooi hoe nie. Dit het net gebeur.

Die kombinasie van sielkunde, mitologie en ousterskap is ’n kenmerk van die Sestigters. Voorbeelde hiervan is Chris Barnard (*Mahala*), Dolf van Niekerk en veral Etienne Leroux (*Hilaria* en *Sewe dae by die Silbersteins*). Is dit een van haar invloede of is die drie sake bloot universeel toepaslik is?

Alles wat mens lees, laat seker afsakel agter en ek het wel letterkunde nagraads studeer, maar ek sien die Sestigters se werk nie as ’n groot invloed nie. Daarvoor is ek en my skryfwerk te liggewig. Etienne Leroux se boeke het wel my belangstelling ten opsigte van mitologie geprikkel en versterk. Dit het my veral as voorgaardse student geweldig gefrustreer dat ek nie genoeg geweet het van sy wye verwysings-raamwerk om sy boeke na behore te waardeer nie. Dis dan ook die grootste rede waarom ek probeer om lesers-vriendelik met simboliek en mitologie om te gaan. Die verlies aan literariteit pla my nie omdat my skryfwerk in elk geval nie literêr geïntendeer is nie, maar eerder intelligent-populêr.

Lig, skadu en die bieë

“Dink jy ons wat Protestants grootgeword het en die bieë ontnem is, is slegter daaraan toe? Is dit dalk hoekom ons soms absolusie moet gaan koop by sielkundiges?” (31).

Nie net Leila word lig nie, lig en donker is ook 'n prominente tema in die roman. Dit het betrekking op konkrete feite soos Helen Martins se soeke na lig in haar gebruik van glas, maar ook op die inherente lig- en skadukant van die karakters in die teks, en by implikasie die mens. Daar is 'n deurlopende stryd tussen goed en kwaad in verskeie karakters, sowel as 'n behoefte om te bieg.

Ek verkies om te praat van lig en skadu eerder as goed en boos. Ja, ek dink dis 'n onbetwisbare feit dat elke mens sy ligkant en sy skadukant het. Dis soms moeilik om mens se eie skadukant te aanvaar – laat staan dié van ander – maar dis daar en deel van die kompleksiteit van menswees. Daarom stem ek saam met Jung dat mens eers volwaardig mens begin raak as jy die skadu en die lig begin begryp en kan integreer tot 'n geheel. En ja, dis tematies deel van Leila. Ek dink dis belangrik dat mens besef dis oukei om 'n skadukant te hê solank die ligkant oorheers. Om mens se skadukant te begryp moet jy eers erken dat dit daar is en dan probeer uitvind waar dit vandaan kom, hoe dit inmekaar steek. Of mens dit ooit regkry is te betwyfel, maar die intensie, die probeer verstaan self, dink ek, is belangriker as die graad van sukses. Bieg – al is dit net teenoor die self – speel 'n belangrike rol omdat mens dinge beter verstaan as hy dit verwoord, en kunstenaars verstaan waarskynlik beter wanneer hulle dit verbeeld – in welke medium ook al.

Jerome haal vir Okri aan: "When we have made an experience or a chaos into a story we have transformed it, made sense of it, transmuted the experience, domesticated the chaos." Die sin maak van dinge, die ordening van chaos – dis vir my die essensie van bieg. En dit kan enige vorm aanneem. Jerome gebruik beelde. Vir my is skryf die manier waarop ek sin maak van dinge. Elke kunstenaar, elke mens het sy eie manier. Die een is so geldig as die ander.

Saam met hierdie "ordering van chaos" hang Leila se soeke na waarheid, of heelword.

Die waarheid is meetlik, dis die lieg wat onmeetlik is – so sê Jerome. Leila sê "(Ons moet) Anders kyk. Onderstebo kyk, soos Jerome gemaak het. Na die onmeetlikheid van die lieg en nie die meetlikheid van die waarheid nie." Machiel sê weer dat die integrasie van lig en skadu, dit wil sê die heelword, 'n proses is – een wat nie noodwendig ooit afgehandel is nie. Leila soek antwoorde, maar soos dikwels die geval is, ontlok antwoorde nog vrae. Soms soek sy teensinnig, soms stiksienig. Die vraag is of sy vind en of sy bloot op die vooraand van die res van die reis staan. Nog 'n vraag is of die lig wat sy aangryp sonlig of maanlig is en of sy dalk die twee uiteindelik albei kon inlaat. Begryp het dat die son en die maan elk 'n plek het al maak hulle so verskillend lig. Ek laat dit (weer eens) liefs aan die leser oor om te besluit.

Teenoor die manskarakters in die verhaal staan die vroue, nie net die werklike karakters nie maar ook die vrouefigure waarvoor Jerome nooit voorheen kans gesien het nie maar wat 'n groot deel van sy laaste beeld uitmaak. Dit sluit aan by die strydtema, nie bloot 'n stryd tussen twee geslagte nie maar ook Jerome, en by implikasie die mens, se stryd met homself, sy eie lig en donker. Hieroor sê Paul-Hughes:

Ek dink Jerome was bang vir sy eie anima – spesifiek haar skadukant. Dis vir haar wat hy nie wou konfronteer nie, vir haar wat hy probeer ontvlug het. Ek dink hy was so skuldbevange oor die skadukant van sy animus, dat hy dit nie kon face dat sy anima ook nog donker kolle het nie. Maar hy was dapper en het sy vrese uiteindelik aangespreek en probeer verstaan en dit het hy gedoen deur middel van die enigste toerusting waarmee hy werklik vaardig was, naamlik sy kuns. Dis altyd 'n stryd om by vrede uit te kom. Sonder stryd bly die mens bloot vasval in selfvoldaanheid.

Wat haar huwelik aanbetref ervaar Leila ook 'n aanhoudende konflik tussen boos en goed (“Was dit die begin van my boosheid? ... Die bereidwilligheid om te lieg?” (16)), swart en wit.

Ons leef in tye waar dit wetlik maklik is om te skei, maar skei is nooit maklik nie – hoe doeltreffend dit ook al op papier afgehandel word, hoe *amicable* die partye ook al is nie. Egskeiding – soos enige ander vorm van skeiding – bring verlies mee. Om te besluit of jy werklik wil oorgaan tot die stap is 'n angswekkende keuse om te maak. Wit en swart? Reg en verkeerd? Goed en sleg? Nee, dis nie hoe dinge werk as daar emosionele verweefdheid bestaan nie. Soos die mens sy skadukant en ligkant het, het huwelike dit ook. Daar is weinig huwelike wat net aaklig is – net so min as wat daar is wat sonder enige probleme is – almal weet dit, maar dit kom mens veral agter wanneer jy moet besluit of jy alleen vorentoe wil gaan. Leila moes besluit of die skadukant van haar huwelik swaarder weeg as die ligkant. Leila kies uiteindelik nie noodwendig teen Charles nie, sy kies vir Leila. Dit beteken nie dat sy nou idillies gelukkig gaan wees nie – bloot dat dinge nou anders gaan wees. Dat geluk en ongeluk nou, na amper 'n kwarteeu, weer net van haarself sal afhang. Dis *scary stuff* en dis wat ek in Leila probeer verwoord.

“Leila strek haar arms uit, gooi haar kop agteroor en skreef haar oë teen die skerp Karoo-lig” (253).

Aantekeninge

1. Hierdie opstel is gebaseer op 'n gesprek wat ek in Junie 2005 met Chanette Paul-Hughes op Nieu-Bethesda gevoer het, en 'n e-pos-onderhoud wat daarna gevolg het. My dank aan haar vir haar bereidwilligheid om die onderhoude toe te staan.
2. Waar Paul-Hughes direk aangehaal word, word 'n ander lettertipe gebruik.
3. Helen Martins (1897-1976) het tot haar dood in die Uilhuis gewoon en die beelde en kunswerke in en om die huis gekonseptualiseer. Koos Malgas was haar vertroueling en die kunstenaar wat haar idees in konkrete beelde omskep het. Jan Schoeman is ook bekend as “Outa Lappies van Prins Albert.”
4. Vir die doeleindes van hierdie artikel moet drie terme onderskei word: “buitestaander” wat dui op iemand wat buite 'n situasie of saak staan; “buiteling” die vertaling vir die bekende Engelse begrip, *outsider*, wat in verband gebring word met die derde term, “buitelingkuns” of *outsider art*.

Dolf van Niekerk

Dolf van Niekerk (geb. 1929) is 'n veelbekroonde skrywer van onder meer *Gannavlei* (1958), *Skepsels* (1962), *Die son struikel* (1960) en jeugverhale soos *Die haasvanger* (1985).

Kragvelde binne die wêreld van F. M. Dostoiewski

Deur watter stiltes moes hy gaan
van daadlose vernedering,
tot hierdie vreemde diep bestaan:
dat só sy deemoed hom omring
– 'n wit kelk van geborgenheid
waarin hy lê, van alle drang
en trots vervreemd en wil tot stryd –,
dat só in hom die stroom en dwang
van mens-wees tot die yswit stand
van roerlose waatre kon verloop.
Geen smaadwoord beef tot deur die wand
waaragter hy skuil teen die Hoop
en al haar laatre bitterheid;
want alles het gegroei in hom
tot dié geduld-in-lydsaamheid
waaraan die goue vreugde blom.

“Dostoiewski”

Uit: N.P. van Wyk Louw, *Die halwe kring* (1947)

“Dostoiewski” – uit *Die halwe kring*, my eerste digbundel wat ek as student met drie maande se sakgeld gekoop het – skep 'n beeld van 'n onbekende gees wat later in my jongmensbestaan sou ingryp, en vanweë die krag daarvan, vandag nog deel van my bewussynswêreld uitmaak.¹

My eerste kennismaking met 'n werk van F. M. Dostoiewski was in meer as een opsig nogal dramaties. Dit was in die vorm van 'n radiodrama, verwerk en in Afrikaans vertaal deur F.J. van der Merwe. Ek het pas by die SAUK as omroeper-regisseur begin werk en het elke geleentheid aangegryp om die werkinge van die radiomedium te leer ken, ook wat regie betref. Die radiodrama ter sprake was *Misdaad en straf*,

en die regie is waargeneem deur Anna Neethling-Pohl, toe reeds 'n beroemde aktrise – 'n feit wat my bra sku teenoor haar gemaak het. Tog laat sy my toe om die repetisies by te woon en stop boonop een aand 'n kopie van die teks in my hand.

Misdaad en straf het my soos 'n donderslag getref – intellektueel en geestelik. My klein wêreld van literêre ervaring is tot in sy fundamente geskud deur 'n skrywer wat, selfs in dialogvorm, prosa maak soos ek nog nooit onder oë gehad het nie. Drie figure groei uit die teks: Machiavelli, Nietzsche en Jesus Christus. Drie geeste, drie idees: die man van absolute mag, die supermens, en die nederige man aan die kruis – al drie in 'n enkele karakter geteleskopeer. Raskolnikof verklaar dat alles toelaatbaar is, selfs moord. Daarmee konstateer hy sy absolute mag oor homself, sy medemens en die wêreld. Maar dan die pynlike oomblik van waarheid: sy daad ly nie tot die gewaande hoogtes van 'n mens-god nie, maar tot die duisternis van eensame aanhouding en berou. Hy word gedwing tot die besef dat die mens nie God is nie – die eerste stap om God te leer ken. Die mislukking van geweld gee aanleiding tot nederigheid en selfverloëning – Dostojewski se voorwaarde vir wedergeboorte.

Reeds tydens die lees van die radioteks het gedagtes oor die eksistensiële probleem by my opgekom. Dit is versterk met die lees van 'n Duitse vertaling van *Misdaad en straf*.

Daarna het 'n tydperk van Dostojewski-koors gevolg. Nagte, weke en maande lank het ek sy werk gelees en herlees, afgewissel met 'n studie van sy lewe wat nie minder aangrypend en tragies was as dié van sy groot karakters nie. Eers jare later, toe ek Dostojewski se werk in historiese perspektief kon plaas, het ek besef in watter mate karakters soos Raskolnikof in *Misdaad en straf*, Stavrogin, Shatof en Kirillof in *Die duiwels*, Mishkin in *Die idioot*, Ivan, Dmitri en andere in *Die Karamasof-broers*, die groot dilemma van Dostojewski se tyd weerspieël het: die mens wat vasgevang is tussen die argetipes van die supermens en die messiaanse mens – 'n kardinale faktor in die geestelike skeiding tussen die Ooste en die Weste. Wat konsep, opset en noodwendigheid betref, kan Dostojewski se werk as tragedies bestempel word wat die Russiese mens voor 'n wesenlike probleem te staan bring. Sy hoofkarakters is draers van die soewereiniteit van die rede, en hulle lewens word in gebrokenheid gedompel deur die innerlike stryd tussen die gees van die Ooste en die nuwe gees van die Weste.

Dostojewski se siening van die konflik tussen die rede en vryheid word aangrypend weergegee in *Aantekeninge uit die ondergrondse*. By die lees van dié werk het ek so sterk onder die indruk van die probleem van die enkeling, die buitestaander of uithuisige figuur gekom, dat ek op grond daarvan 'n magisterstudie aangepak het oor vryheid as 'n fundamenteel eksistensiële prinsipe soos aan die orde gestel in *Aantekeninge uit die ondergrondse*. In daardie stadium het die eksistensiële probleem reeds neerslag gevind in *Gannaolei* (1958) en *Die son struikel* (1960). Ek beskou Dostojewski geensins as 'n eksistensialis nie, maar ek onderskryf Kaufmann se siening: "I can see

no reason for calling Dostojewsky an existentialist, but I do think that Part One of *Notes from Underground* is the best overture for existentialism ever written." Friedrich Nietzsche, onbetwiste argitek van eksistensiële denke, erken Dostojewski se invloed, met besondere verwysing na *Aantekeninge uit die ondergrondse*.

Die lees van *Die duiwels*, *Die idioot* en *Die Karamazof-broers* kan ek beskryf as 'n volgehoue proses van intellektuele en geestelike suiwering. Dostojewski se boeiende ontleding van die Russiese psige begelei as 't ware sy beskrywing van die messiaanse mens uit die Ooste. Raskolnikof beliggaam die ideaal van die soewereine mens; Stavrogin en andere in *Die duiwels* verkondig die ideaal van die magstaat. Hierdie karakters is nie tot berou in staat nie, en uiteindelik wreek die gees van geweld hom op sy voorstanders. Soos reeds aangedui, was Machiavelli en Nietzsche in die gedagte teenwoordig by die lees van *Misdaad en straf*. In die geval van *Die duiwels* was dit die figuur van Karl Marx, vader van ateïstiese sosialisme en profeet van die hemel op aarde, wat opgedoem het. In historiese perspektief beskou, het Dostojewski in *Die duiwels* 'n blik gewerp op die tragiese verband tussen die koud-rationele inhoud van die Westerse denke en die brandende begeerte by die messiaanse mens om te glo. In sowel *Misdaad en straf* as *Die idioot* triomfeer die messiaanse mens.

As kind is ek geboei maar ook in 'n mate ontstel deur die Bergpredikasie (1933-vertaling), in die besonder die vers in Mattheüs 5: "Salig is die wat arm van gees is, want aan hulle behoort die koninkryk van die hemele." Ware begrip vir dié woorde het jare later gekom met die lees van *Die idioot*. Dié verhaal het my dae lank laat loop en dink aan die geheimenisse wat in die siel en verstand opgeroep is van dié man-nadie-beeld-van-Christus wat as 'n idioot beskou is, maar wat in sy kinderlike onskuld en vertroue – miskien ook as gevolg van die epilepsie wat hom telkens na 'n hoër vlak van innerlike kontemplasie voer – die simbool van die wedergebore mens geword het. Die invloed van Mishkin op die ander karakters, insluitend 'n moordenaar en 'n historiese courtesane, asook andere op die drumpel van waansin, het my by die eerste deurlees verstom. Deur liefde en begrip lei hy hierdie verlore siele op 'n soektog na die waarheid. Die boodskap is duidelik: nederigheid en lyding kan die mens tot herrysenis lei.

Die Mishkin-tema keer in *Die Karamazof-broers* terug. Dié verstommende werk het ek aan die einde van die eerste Dostojewski-leeskoors ter hand geneem. Ek moes die boek 'n paar keer lees om perspektief te kry op die inslag van 'n prosawerk soos ek nog nie tot in daardie stadium gelees het nie. Ek het as 't ware deel geword van 'n universum van denke, menslike lyding, tragedie en verlossing – alles in 'n enkele bewussynsoomblik vasgevang. Dit was inderdaad 'n roerende en openbarende ervaring. Ek beskou *Die Karamazof-broers* steeds as een van die grootste prosawerke van alle tye. Ek het algaande begryp dat dié werk alles beliggaam wat Dostojewski die denker sy eie gemaak het. Soos iemand dit gestel het: *Die Karamazof-broers* is die bergpiek waarvandaan die organiese eenheid van Dostojewski se hele skeppende lewe oorskou kan word.

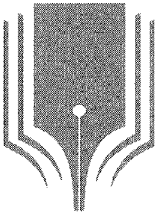
Die uitgawe van *Die Karamazof-broers* in my besit bevat as epigram die woorde van Johannes 12, vers 24: "Voorwaar, voorwaar ek sê vir julle, as die koringkorrel nie in die grond val en sterwe nie, bly dit alleen; maar as dit sterf, dra dit veel vrug." Tydens die leesproses het dié woorde my bygebly, en hulle verwoord waarskynlik Dostojewski se nalatenskap. Al die swaar wat Dostojewski moes ly, alles wat hy geskryf het, wil 'n mens met Motsjoelski laat saamstem dat Dostojewski 'n plek verdien naas Christenskrywers soos Dante, Pascal en Milton. Hy is die profeet van die lewende mens, van vryheid, nederigheid, selfverloëning en wedergeboorte van die mensdom.

Die meeste skrywers van die jare sestig was ernstig gemoeid met die probleem van die buitestaander (*outsider*), veral onder die invloed van Franse skrywers soos Sartre en Camus. In my geval was dit Nietzsche en Dostojewski. In *Die son struikel* is God vir Diederik dood soos hy vir Nietzsche was in die magstaat van Bismarck. En Diederik se sterwe in sy soeke na God in sy versplinterde wêreld, is in wese sy wedergeboorte. *Aantekeninge uit die ondergrondse* het my eie beeld van die afgeslote, uithuisige mens wat oorhoops is met homself en met die wêreld, as 't ware gevoed. Dostojewski se "man onder die vloerplanke" worstel met die rede en met vryheid, vasgevang in die rasionalisme en meganistiese denkwyses van sy tyd. In *Die moeder* (1965) is die naamlose man in gevangenskap aan die worstel met die mag van die wetenskap (die atoom-bom), dekadensie en verwording wat sy verwoeste wêreld gedryf het.

Dostojewski se ondergrondse wese is nie in geskiedenis of die wetenskap geïnteresseerd nie. Hy redeneer onder meer dat wanneer geloof in die wetenskap en die suiwer rede tussen die mens en vryheid staan, isoleer dit die mens van homself. Vir hom is die menslike bestaan in wese 'n moeisame proses waarin vryheid die grondslag vir selfverwesenliking vorm. Op die keper beskou is *Aantekeninge uit die ondergrondse* 'n geloofsbelydenis, terwyl in *Misdaad en straf*, *Die idioot*, *Die duiwels* en *Die Karamazof-broers* die vryheidsprinsipe tot lewe kom, telkens in 'n ander wêreld. Uiteindelik, volgens Dostojewski, regverdig die vryheid om te kies – wat dikwels 'n skrikwekkende keuse is – nie slegs die bestaan van die mens nie, maar ook die bestaan van God.

Aantekening

1. Hierdie artikel is 'n verwerkte weergawe van 'n lesing wat die skrywer by geleentheid van 'n uitstalling van Suid-Afrikaanse jeugboeke in Moskou sou lewer. Die besoek aan Rusland sou studiebesoeke aan die Dostojewski-museums in Sint Petersburg en Omsk insluit. Weens skielike ongesteldheid kon die reis na Rusland nie plaasvind nie.



GEDIGTE / POETRY

- 209 Thabo ya Kreste – **Bernard Odendaal**
210 Prulwerk – **Bernard Odendaal**
211 "Hawad, der einzige dichtende Tuareg" – **Danie Marais**

KORTVERHALE / SHORT STORIES

- 213 Nuwejaarsdag – **Renee Muller**
215 From the shores of the Great Lakes – **Ruhiza Boroto**
220 Last words – **Chris Walton**

RESENSIES / REVIEWS

- 224 *Manaka*: Plek van die horings (Pieter Pieterse) – **Elsa Meihuizen**
225 Op hulle stukke (Jeanette Ferreira) – **Salomi Louw**
228 Akwarius (Piet van Rooyen) – **Luc Renders**
230 *This Life* (Karel Schoeman) – **Isidore Diala**
232 Miskruier (Jaco Botha) – **Marthinus Beukes**
234 *Raka* – die roman (Koos Kombuis) – **Neil Cochrane**
236 *Dryfhout* (Hennie Aucamp) – **Zandra Bezuidenhout**
238 *Die buitestaander* (Albert Camus) – **Charles Malan**
239 'n Wonderlike geweld (Elsa Joubert) – **Henriette Roos**
244 *Life Sentence* (Stephen Gray) – **Khulukazi Soldati-Kahimbaara**
246 *Bestemmings* (Marita van der Vyver) – **Annette Jordaan**
247 *Kroes* (Pat Stamatélos) – **Heinrich Ohlhoff**
249 *Vigiti Magna*: 'n soeke na goud (Elsa Nolte) – **J.P. Smuts**
251 *A Tapestry of Lives* (June McKinnon) – **Lize Kriel**
253 *Indaba* (Stephen Gray) – **Robert Cancel**

‘n Mens sou die lag-lag van God wou maklik raakkleur:
magrietjie pienk, skemers groen, die slaghaan vloekrooi tipeer;
die land met sonneblom, die lywe neutmuskaat insmeer;
die dagbreekson se soliede jaspis klónt wou kleur.
Sou eindeloos Gods argeloosste vreugdes na wou stif:
die infame kurwe van ‘n tiet, skurfte van ‘n voet;
die lakse simmetrie van lokasiehuisies, oorhoeks;
vettige babas stewig vasgetjale op die rug.

Tog wil dit maar nie rym nie. Slaan uitspattig oral uit
in rooigrasgeel, blouselnag, olyfgroenlyf, nuwehoedpienk;
‘n skaterende palet wat my intintige ontsnap
en my vlytige kryte goedertiere oorstuúr
met huiwering – elke kunsgreep hou slegs tekorte in.
So duur die afwag voort van Gód se vreugberokkening.

Watter ou verpruller is die portretteerder, tyd.
Daardie meisiemens wat hoeka bloesend uit die verf
moes kom, vonkeloog te perd, wit en rooi lag geblabs
in die swarthaarkrulleraam, het sepia vergeel.

En die ingetoë lyf waaruit vyf seuns taai
gewónderbaar moes word, is eers barokkiger verplomp;
toe – deur tere sorg verteer – steeds druipender gekurf;
toe raak die matriks plooiïg soek weens die krabbelstif.

Die laaste bedtoneel se brouwerk was die bruutste.
Die oë bot, óóp. Nie eens 'n tintsel teen die bleek.
En die gaapmond wat mos tóé moes kom – gewoon besorgerswerk!
Maar hy was elders, iemand anders aan't verteken.

Danie Marais "Hawad, der einzige dichtende Tuareg"

"Paris, hier bin ich
meinem Kopf vorausseilend,
Meinem Kopf eines ewigen Tuareg-Piraten
Sinnbild des Schmerzes,
ich komme, hier bin ich
den Tabak der Ironie kauend."
— Hawad, *Horizontenentführung*

Beste Hawad

Toe jy die verhoog kom vat het
hier in Bremen
voor 'n afgerigte gehoor vol ontwerpersbrille
het ek nie geweet wat om te verwag nie.

Op die International Poetry on the Road feesprogram
word jy as "die enigste digtende Toeareg"
geadverteer.
Daar is min dinge
wat my so minagtend laat snork
as hierdie soort neerbuigende politieke korrektheid.
Hulle kon jou net so wel as
"olifantman" of "vuurvreter" geadverteer het.

Maar toe jy, Hawad,
met jou wille wragtag James Brown afro en denimbaadjie
begin brom en breek in Toeareg
was ek net bly dat hulle jou genooi het.

In 'n stywe Noord-Duitse lesingsaal
het jy my laat hoor
hoe mens in die moedertaal van woestyn
streng met voorvadergeeste en die NATO
moet praat;
hoe jy die wilde woestynwind paai
in 'n sterwende taal.

Hawad,
as jy so sou te kere gaan
op 'n straathoek
sal hulle jou opsluit.

As jy so sou huil en bid
op 'n anonieme sterfbed in Parys
sal die mense dink
jy praat in tale
en die dosis verdubbel.

Beste Hawad

Ek wens jy kon weet
hoe ek verstaan –
verstaan van praat
met 'n koue, nat Novembernag
in 'n taal
wat my vrou nie verstaan nie;
hoe ek ken
van skipbreuk-roei met die tong
in 'n kreperende idioom.

Hawad, ek sien jy weet hoe dit voel
om dooie woorde
te slinger na stilte
as die diep woestynnag
oor jou tent kom buk
om die kampvuur uit te blaas.

Renee Muller is vryskutskrywer en -vertaler in Kaapstad. Sy was voorheen verbonde aan die Departement Drama, Universiteit van Pretoria en die Fakulteit Opvoedkunde, Rand Afrikaanse Universiteit, Johannesburg.
E-pos: muller@icon.co.za

Die aspirantskrywer kyk na haar woordverwerker wat daar anderkant op die lesse-naar staan. Sy is moedeloos. Om die waarheid te sê, sy is desperaat, hier waar sy op die hoë stoeltjie balanseer. Daar langs haar woordverwerker lê die hoop uitstekende verhale wat nooit gepubliseer is nie. Haar hart is swaar. Sy is terminaal bedruk. Waarom, waarom wil niemand haar werk aanvaar nie? Sy het heeljaar geskryf, oorgeskryf, geslyp. Die taal is goed. Die intriges is interessant. Die navorsing is juis en ter sake.

Pas het sy elkeen van die verhale weer 'n laaste keer deurgelees. Met aandag. Krities. En sy kan werklik nie met een van hulle fout vind nie. Dis lewenswaar. Die taalgebruik is keurig, nie oordadig nie. Daar's geen geykte beeldspraak nie. Dis gestroop van onnodige byvoeglike naamwoorde.

Wat kan die fout wees?

Sy het vanmiddag weer deur die notaboek geblaai waarin sy oor die jare allerlei dingetjies oor uitgewers, tydskrifte en skryfegnieke neerskryf. Wat sy onder andere gevind het, is 'n notatjie van 5 Maart. Dit gaan oor 'n stelling wat 'n bekende uitgewer in 'n onderhoud maak: "Ek wil nie iets lees wat gaan oor dinge wat aan my bekend is nie. Ek wil verras en verstom word... ek wil uit my vel spring." 'n Ander uitgewer verklaar, volgens 'n beriggie van 7 Junie: "Taal is nie 'n probleem nie. Die taal van die teks hoef nie goed te wees nie – ek het 'n hele span mense wat die taal kan regsien – maar die storie moet uniek wees." 'n Derde uitknipsel val naderhand ook uit die notaboekie. Dit haal 'n tydskrifredakteur aan wat waarsku: "Aan die einde van die storie wil ek nie sê: 'Nouja, wat daarvan?' nie, maar: 'Wow!!!'"

Dis Nuwejaarsdag. En skielik, op hierdie kritieke oomblik van haar bestaan, ervaar die aspirantskrywer eensklaps wonderbaarlik hoe die skille van haar oë afval! Uiteindelik, na al die sielewroeging van die afgelope jaar, weet sy wat die fout is. Haar stories eindig mooi. Haar stories eindig té móóí. Die jong dogter hardloop weg toe die hitsige boerseun haar wil betas, die plakkerskampkinders wen die talentkompetisie en word oornag sterre, die meisie in liefde verlore vind 'n nuwe sorgsame minnaar, die opstandige huisvrou open maar weer haar arms vir haar trouelose man. Ter wille van hulle vyf hulpelose kindertjies.

Die aspirantskrywer knoop die tou van haar nek los en klim versigtig, versigtig van die hoë stoeltjie af. Sy wil nie nou val en seerkry nie.

Die drukkende atmosfeer in haar snoesige dakkamertjie is eensklaps koel en vars. Sy gaan sit voor die woordverwerker. Met die een hand vryf sy haar nek waar die growwe tou haar vel geskaaf het gedurende die vyf-en-twintig minute wat sy op die stoeltjie gestaan en wonder het of sy regtig haar eerste, haar laaste, haar finale dramatiese daad moet pleeg.

Dit was nog nooit haar gewoonte om openbare dade te pleeg of selfs net uitgesproke standpunte in te neem nie. Maar sy het tog gemeen dat sy moontlik op hierdie Nuwejaarsdag eens en vir altyd aan die wêreld (dit beteken natuurlik die enkeles in die wêreld wat haar ken), behoort te wys hoe ernstig sy oor haar roeping as skrywer is. Of was. Ten spyte van die feit dat sy nie besonder suksesvol was nie. Eintlik hoe-genaamd suksesvol was nie.

Maar nou, hier op die nippertjie, op hierdie Nuwejaarsdag, het daar eensklaps 'n lig vir haar opgegaan. Sy weet presies wat haar nou te doene staan. Sy moet onmiddellik die slotte wysig van elkeen van die verhale wat hier langs haar op 'n hoop lê, sodat dit dramaties, skokkend, verrassend en "Wow!!!" sal wees.

En dit kan sy maklik doen. Die kindertjies kan doodgaan van die honger. Of baie vinniger nog, byvoorbeeld in 'n *shack*vuur verbrand. Die huisvrou kan haar man verlaat en ewig 'n eensame en armoedige lewe ly terwyl haar man skatryk en in sonde met sy sekretaresse en die troppie bedorwe brokkies saamleef. Dis sommer maklik.

Maar onverwags huiwer die aspirantskrywer se vingers op die toetsbord. Ja, dit kan gedoen word. Maar sal sý dit kan doen? Sal dit eerlik van haar wees om dit so te verander? Glo sy wat die skrywer is in die donker? Die bloed en die pyn? Is dit hoe die lewe is? Haar hande rus nou op haar skoot. Die warm gloed van sukses en roem wat sy op die horison sien wink het, begin verflou. Is dit wat 'n mens moet doen om 'n storie te verkoop? Om bemerkbaar te kan wees?

Haar verhale het nog altyd die geloof in die goeie van die lewe uitgebeeld, besef sy nou eers. Sal sy dit ooit kan regkry om die skadukant met oortuiging te verkwansel?

In moedeloosheid sak die skrywer vooroor oor die toetsbord, haar kop hang op haar bors, haar oë toe, haar hart vol vertwyfeling.

Die volgende oomblik voel sy die tou om haar nek, die tou wat sy vanoggend nog uit die motor se katebak gaan haal het. Een man staan agter haar met die tou se ente in sy hande. Die ander een ruk die lessenaarstoel met een pluk agtertoe sodat sy agteroor op die vloer val. Die tou trek styf om haar nek en wurg haar tong uit haar mond uit. Die mans sleep haar oor die vloer en boender haar gewelddadig op die rusbank neer. Hulle praat skreeuend met mekaar. Sy verstaan nie 'n woord van wat hulle sê nie. Een begin die klere van haar lyf te skeur terwyl die ander een die kaste en laaie een vir een oop pluk en alles uit ruk sodat haar hele lewe in 'n warboel daar voor haar op die skoon wit mat tuimel.

Toe die vreemde lyf haar toeval, word alles dof voor die aspirantskrywer en sy vergeet heeltemal van die verhale wat sy nog wil oorskryf.

Ruhiza Boroto

Ruhiza Boroto was trained as a water engineer at the University of Kinshasa (Democratic Republic of Congo) and the University of Stellenbosch, South Africa. He currently works as a consultant on water issues, mostly in southern Africa. He lives in Pretoria, South Africa.
E-mail: jboroto@wol.co.za

From the shores of the Great Lakes: selections from an autobiography

1
On Monday 23 July 1962, in the late hours of the morning, a young woman, 25 years old, mother of four children and in advanced stage of another pregnancy took along her stepdaughter, Noella, to look for some wood near the plantation of *quinquina* in Nyanja. With no water and electricity in the village, it was the responsibility of women to collect these essential commodities for the needs of their families. Quinquina is a plant that is used to make quinine, a medicine against malaria. Quinquina was grown in the mountainous areas surrounding Bukavu, the capital of the Province of South Kivu, in the Congo. Nyanja is a village in the territory of Walungu, Province of South Kivu that had a large farm of tea and quinquina owned by Pharmakina, a company with several other plantations in the area. Nyanja is part of a bigger settlement known as Nduba. The pregnant woman came from a neighbouring village, Kalole. Her family lived in Bukavu but she always returned to her husband's village during school holidays, especially during the long holidays of July and August.

As she was busy gathering her wood, the baby inside her started to kick, asking impatiently to get out to discover what was out there. She walked to the house of the white farmer in the plantation, to ask for a lift to the hospital of Walungu, some 8 kilometers away. The farmer asked her to wait. But the baby could not wait any longer; it was fast breaking the gates of the world. And so, the woman ran quickly in the woods nearby and delivered her baby on her own. It was a baby boy. She returned to the farmer's house holding her baby in her hands. The farmer then took them to the hospital.

At the time when this was happening, the father of the child was away, in Europe, on a training course as an educationist. He worked for the Ministry of Education and had been sent to Belgium and France for a few months. Upon receiving the news, he shared it with his friends there. It was his prerogative, as the head of the family, to give a name to this child of his. So, on a congratulation postcard to the mother of the child, he wrote that the name of the child would be Ruhizatinyi Louis Baudouin Victor Célestin Jean de Dieu. This long list of names was a result of his many friends who each requested that the child bear theirs. And so he decided to accommodate all of them. Except for Ruhizatinyi, the rest of the names were Western names. That child

was me. We were many children and lived with two mothers. My mother was, Ma Muloko, meaning younger mother as she was called. The other mother was Ma Mukubwa, meaning elder mother.

2

My mother later told me of an adventure of hers during those years. I was probably two or three, I do not know. We lived in a house at the school called Athenée d'Ibanda Bukavu, on the shores of Lake Kivu. She begged my father for days, asking him to let her go to visit her family. She wanted to see her younger sister and persuade her not to get married to a man who was already married. Was it because of her own experience as a second wife that she was opposed to her sister's plans? She was never given permission to go. She was from Birava, a village that was 30 km north of Bukavu, in the opposite direction to Kalole. She decided to disobey her husband.

One morning, she waited for him to go to work to sneak out of the house. She planned to be back before 2:00 pm when he would return from work. She would go to the stop and get on a pick-up vehicle, the common mode of transport from Bukavu to the countryside. She soon got on one and they drove off. However, on two occasions, they had a breakdown on the way to Birava and every time, the driver and his assistant had to open the bonnet and fix the car. Each time, they succeeded in getting the car to start again.

Then, as they were approaching a bridge, the driver saw another vehicle coming from the opposite direction. He either had to crash into the coming car or drive into the river. In his efforts to avoid either alternative, he lost control of the car and ended up driving into the embankment on the side of the road. My mother was not harmed, but she got a real fright: "Isn't all this happening because I am on this trip without my husband's approval?"

She decided to end her journey there and took the next pick-up heading back towards Bukavu. As she was getting closer to home, she bought a piece sugar cane for chewing to appear as casual as possible; she wanted to create the impression that she had not gone far from home. Nobody suspected where she had been. And she spoke to no one about the incident. She succeeded in keeping her secret to herself.

A few weeks later, however, my father came to her and asked her to tell him about the accident. If she had been white, she would have blushed. How did he know about what had happened? He told her that a man from his village who worked in a farm near the scene of the accident had actually seen her come out of that pick-up and take another one back to Bukavu. So when, a few weeks later, this man met my father. It was only normal for him to enquire about my mother's condition.

She was very embarrassed and apologetic. She was forced to confess that she had decided to go on her own because he would not grant her permission.

He admonished her. "How could you expect me to receive news of an accident when you left without informing me? How could you disobey me? Is this how a husband and wife are supposed to live?"

3

One day, my family moved from that first house of my childhood memories. A car carried us to another house in Tshimpunda, Kadutu. I remember little from those days in that new house in Tshimpunda, except that one day we had to run away from a rebellion started by a mercenary, Jean Schramme. The year was 1967. This was a common happening during those days after independence, in 1960, when mercenaries were hired by whoever wanted to proclaim a fiefdom for himself and claim a parcel of power. In 1964, during the Mulele rebellion, similar troubles had erupted in Bukavu and the sound of machine guns could be heard frequently. We were trapped in Bukavu and could not seek refuge anywhere.

I am told that as a toddler learning to speak, I used to imitate the sound of those machine guns by saying: *Mulele afanya hivi – Apili pili apolo polo* meaning "Mulele does like this – *Apili pili apolo polo*."

My mother told me that during the Mulele rebellion, we once ran out of food. She decided to visit her mother's sister to ask for some. To her disappointment, the aunt refused to help her, saying that she did not have enough for her own family. My father would sometime go out with his Beetle to look for food and the children would be waiting for him impatiently as they were hungry. As they stood listening to the sound of any car that was approaching, they would shout with excitement *Baba!* "Daddy!" However, as the car moved closer and changed gears and the sound of the engine changed accordingly, they would realise that it was not his car and would say with disappointment and discouragement, *Haiko Baba ...*, "it is not Daddy ..."

This time, in 1967, probably with the fresh memories of the events of 1964 and the associated hardships, the roads to the villages were crowded with people walking away from the war and carrying on their heads, shoulders or backs the belongings that they could manage to take. It is not impossible that some people regretted already the sudden independence of the Congo with all these rebellions that were erupting year after year. The political stability that followed Mobutu's seizure of power in 1965 came as a welcome relief.

As we fled Bukavu, someone carried me on his shoulders and we walked towards our village, Kalole, to seek refuge. I simply recall going up the hills that surround Bukavu on the pedestrian path to the village. Bukavu is located in a valley at the southern end of Lake Kivu; the surrounding villages are all in the upper hills. Only those villages in the southeast direction, along the valley of the Ruzizi River were relatively flatter. The Ruzizi River drains the Lake Kivu into Lake Tanganyika, the

second deepest freshwater lake in the world, after Lake Baikal. Was it my brother Oscar that carried me, I do not remember? Soon, it got dark and from somewhere, my father appeared driving a Jeep and looking for us. We were, however, too many to fit in the car. So, he took a few of us and we drove to our home in the village of Kalole. The others followed on their feet. Although I had been on someone's shoulders, my trip between Bukavu and Kalole was on foot. Many more trips were to follow in the years to come.

We became refugees in our own village, Kalole in the heart of the Bushi, the fiefdom of the Bashi, the tribe to which I belong. Luckily, we had a home there too. It was almost an estate. My father had inherited it from his father. It was only in the late fifties that he had actually left the village to go and work in town. In the process, he had left the Catholic education system and joined the state-run system. It was through this state-run system that he had benefited from a bursary to go and study overseas when I was born. It was through this same state education system that he moved ranks from teacher to school director to school inspector. Until his death he was known as "Inspecteur Boroto".

The rebellion that displaced us was confined to Bukavu and did not disturb the normal course of life in most villages. Ours was less than 50 km, south from Bukavu. Life there was a lot different from Bukavu. There was no running water and no electricity. The houses were huts. The two mothers had each a hut, which was also a kitchen. There were other huts. The main hut at the entrance was called the *ndaro*. This is where only men gathered in the evening around a fire in the middle of the hut to drink banana beer, *kasigisi* and to listen to the *lulanga*, the traditional flat harp with eight cords which was played by an expert singer, a *griot*, who often recounted stories of the past such as that of the famine during the times of the Mwami Lirangwe, one of the old Kings of the Bushi.

The famine was caused by either a drought or an invasion by crickets or both, I do not remember. The other story that was often told through the *lulanga* was that of the recent times of rebellion by Mulele in 1964. In my Great Lakes region, life seems to never be the same from one year to the other.

4

I started school while we were in Kalole as refugees. Going to school was an event, a graduation from staying home, clinging to the sides of my mother. That morning, she prepared me ceremoniously, bathing me with warm water in a *ngalingali* outside her hut. This is the top part of the 200 litres cylindrical container, *ngunguru*, which is used for storing fuel or palm oil for bulk sale. After the bath in the *ngalingali*, my mother fed me, giving me warm *fufu* and fish with a tasty gravy sauce and made a lunch pack for me, wrapped in a *chiréré*, the dry skin of a banana tree. I felt very important and

empowered. I knew that a new chapter had somehow started in my life. It is such punctual gestures from my mother that equipped me with the necessary energy and confidence to fight the unexpected but necessary battles of life that laid ahead of me.

Two of my classmates and best friends were Jean Marie Kalihira, known as Jajali, and Roger Bisimwa. The school was at the *chapelle-école*, which was one of the many village extensions of the main Catholic parish that was located in Walungu, the centre of the entire administrative entity.

My classroom was a small hall attached to the main building and with a roof made out of banana tree skins called *birere*. Our seats were long logs, two on each row and with nothing to rest our backs on. A black board faced us in front of the class and the teacher, *Mwalimu* Murhula Vincent, introduced us to the art of reading and writing. We were taught in French though we understood very little to the language itself. Sentences from the book *Mon ami Noé* such as the one used for learning the letters of the alphabet such as D and P still stick to the mind: "*Didace est dodu; le papa de Noé fume la pipe...*" *Mwalimu* Murhula Vincent was an excellent teacher so dedicated to his job that his face and clean handwriting on the blackboard with a white chalk are still clear in my mind. He had the character of a perfect man and called on us, without saying it, to strive for perfection. He opened our eyes to a new world. He was my first teacher and he left his mark on all of us who went through his class. We still speak of him with high esteem and love.

Chris Walton is a professor in music history at the University of Pretoria. His first novel, *Sound Bites*, was short-listed for the 2005 EU Literary Award and is due to be published this year by Jacana Press.

Email: chris.walton@up.ac.za

Peinlich Sigurdssdóttir, senior lecturer in German at the University of Hellendam in the Southern African Republic of Onania, sat back in his chair and gazed at his life's work. He was in good time. He had bathed, shaved, washed his hair, and was wearing his favourite dark suit with his favourite white shirt and his favourite University tie – the one bearing the coat of arms with an albino aardvark rampant above a supine meerkat. And, as his mother had always instructed him, he had been sure to put on clean white underwear, just in case he was run over on the way and had to go to hospital.

Peinlich shifted his bottom on the chair in order to feel the starched crease between his buttocks that was for him firm proof that his underpants were still pristine. In a quarter of an hour, he would leave for the *Buchfest* at the University, where the publication of his first book would be celebrated with a panel discussion chaired by the renowned Onanian philosopher Stan Pousse. There it lay, on the table in front of him. It would probably be his last book, too. More than forty years it had cost him. But every day, every hour, every minute invested had brought returns far more satisfying than he ever could have imagined.

Siegmund Graupenfett. A Creative Biography.

He turned it over, and looked down at the dust jacket text that bore the name of Siggie Snödgård, his colleague from the German Department. "A groundbreaking achievement, not just in the history of Graupenfett studies, but of our discipline itself. The author has here penetrated to the heart of the mystery that binds a writer to his text. This will be the last word on his subject for many years to come." As his lips lingered whisperingly on every phrase, he closed his eyes. He knew each word by heart. In fact, he had known each word by heart before committing it to paper for Siggie to sign. How lucky to have caught him at an inopportune moment at the Vaseline shelf in the local *apteek*. Siggie would sign anything while still making up his mind whether today was to be orange or cherry flavoured.

Peinlich looked at the photo on the back cover: a small, mirror reflection of himself, wearing the same suit, shirt and tie. Even the underpants had been the same, though they were naturally out of sight of the viewer. He smiled at his cleverness: a nice metaphor for the book and its subject, really. He turned the book over once more to look at the front cover. He had chosen every detail, from the portrait of Graupenfett

to the font of the title and the shade of brown of the background. His grandfather would have been proud of him. Peinlich's family history was not unlike that of many others here. They had come to Onania along with the main wave of Icelandic immigrants fleeing British oppression in the Cod Wars of the early 1900s. They had assimilated swiftly, abandoned cod fishing for mealie farming, joined the local parish of the Icelandic Reformed Church, and adopted the local language and culture within a single generation. But the memories of the Cod Wars remained vibrantly bitter. Like many of his peers, Peinlich grew up believing that a metaphor for skirmishes over Atlantic fishing rights was in fact an actual tale of courageous Icelandic cod engaged in flights of derring-do against evil, colonialist British shoals. A hatred of the British was indeed actively cultivated down the generations, and had led many to support Germany in both World Wars. Peinlich's family was no different. Indeed, it was Grandfather Sigurdsdóttir who had first inspired his love of German culture. He still remembered fondly, as if it were yesterday, how so many years ago the family would sit round the kitchen table to hear Grandfather recite from his own Icelandic translation of *Mein Kampf*. How they would laugh at Hitler's cross-country skiing anecdotes. Not to mention the charming tales of adolescent salmon-tickling that came just after the chapter on venereal disease. Some thirty years later, rumours began to circulate that Grandfather had unduly embellished his translation with incidents from his own biography back in the old country. Peinlich had investigated the matter thoroughly, of course. But he had reached the conclusion that Grandfather had merely uncovered potent layers of latent poetic truth in the *Führer's* prose, rather than having applied additional, erroneous meanings. To this day, Peinlich preferred reading the book in Grandfather's translation, convinced that it was closer to the spirit of the original than was the original itself.

Although he still read it fluently, Peinlich himself had more or less ceased to speak Icelandic upon leaving to study in Germany back in the early 1950s. Only his Tourette's Syndrome had retained a strange muscle memory of it, for he would uncontrollably exclaim obscenities in his family's native tongue at climactic moments, usually of sexual or literary release. It did not disturb him unduly; and even the postman had grown used to having "Húsdýraúrgangur!" screamed joyfully at him each time he delivered the next batch of book proofs from the publisher.

Peinlich had been the first graduate of the University of Hellendam to be awarded a Fumboldt Fellowship to study in Germany. In Heidelberg, he had worshipped at the feet of the renowned Graupenfett scholar Gerhard Hendrikssohn, which wasn't so bad as long as you breathed through your nose and remembered to swallow. His fellow students had shied away from biographical investigation of their idol, restraining themselves to abstruse hermeneutics and empirical textual analysis. Peinlich had wanted more, convinced that the key to the work lay in the person of the author. Hendrikssohn had been a member of the writer's inner circle. So, whenever Peinlich found him in

affable mood, he would elicit any and all personal anecdotes that his professor was willing to divulge. The student was utterly in awe of his mentor, so could not help but think how imposing must have been Graupenfett himself to have left an indelible mark on a man as remarkable as Hendrikssohn (so indelible that Peinlich was almost convinced he had seen it, once, when he had dropped his tissue). But Peinlich became sure that Hendrikssohn was remaining silent about far, far more. The experience was for him not unlike reading only every other chapter of a novel. And so he had embarked upon his own biographical quest to fill in those missing chapters, neither suspecting that it would be over forty years before he would reach journey's end, nor that the end would be vastly different from the one he had first imagined.

Graupenfett had died relatively young. His coming of age as a writer had coincided with Hitler's assumption to power, and he had died in 1941, before Germany's fortunes had turned. He had married the daughter of the local leader of the Hitler Youth in 1938, though no children had issued from the union. The then extant sources mentioned only that career pressures had led to a separation, and that Graupenfett had drowned accidentally while leading a troop of the Hitler Youth on a swimming camp in Saxony. Rumours circulated amongst Peinlich's fellow students at Heidelberg that Graupenfett had been a member of the SA. But since he had been taught by his grandfather that valiant German stormtroopers would one day fight alongside Icelandic warriors to free homeland and from the evils of British imperialism, Peinlich alone had remained unembarrassed by the revelation. Indeed, he had been positively delighted. In the first draft of his book, he had even given this fact particular prominence, and that draft had sufficed to ensure his appointment to a lectureship at his *alma mater*. But that was back in the Good Old Days when penning hymns of praise to heroic Germanic hordes fighting for racial superiority was a sure guarantee of academic success.

Peinlich had subsequently been unembarrassed, too, by his discovery that Graupenfett had dedicated his first novel to Hitler; equally unembarrassed that his poetic masterpiece, the *Sonette an Adonis* – dedicated to his wife in their first, posthumously published edition – had in fact been addressed to one of his young charges in the Hitler Youth; and even less embarrassed when he realized that the boy in question had been none other than his former mentor, Gerhard Hendrikssohn. But the reactions of his fellow Graupenfett scholars at even the hint of deviation from what they considered accepted post-War norms of behaviour had sown the seeds of doubt in his mind that an unadulterated treatment of his subject might in fact detract from his undeniable greatness. The last straw was his discovery that the author's drowning had been no accident, but suicide – probably assisted by Hendrikssohn's unsympathetic parents in connivance with the author's estranged wife. In fact, Hendrikssohn had all but admitted it himself in an unguarded moment, once, when Peinlich had come up for air. But matters had long since been compounded for Peinlich by the more recent political upheavals in his native Onania. The demons of political cor-

rectness now ruled almost everywhere except in the hallowed halls of his University, where the white aardvark still stood proudly rampant, defended in word and deed by valiant colleagues such as Siggie and Stan.

Peinlich had never for one moment felt that his idol's work was in some way sullied by the biographical truth, for all that was human in the man was transfigured and purified by the beauty of the work. Life and work were for him as inseparable as cod and chips. But how to reconcile the two for an unthinking public without causing injury, both to the memory of the genius, and to the reception of his oeuvre? He knew that the reading critics would seek nothing but filth, and find it even where it was not. Even worse: there were those who wanted only to identify the biographer in his own work, and to sully him with the same dirt they sought in his subject. How, then, could he uphold the truth while ensuring that only the deeper truth he alone understood would be conveyed? How could he remain faithful to his task while at once exonerating both his subject and himself, too, from the reader's prying eyes? He had often pondered it under the shower. He would wipe the mist from the transparent glass door with his free hand and, in hope of inspiration, gaze on the posters of his cricketing heroes that lined the far wall of the bathroom. What, he wondered, would Hansie have done? Then, one day, five years ago, while bending over the frozen fish at the local supermarket, he had experienced the revelation that had unravelled everything in an instant, solving every conundrum in a manner so quite, so startling, that he knew his work would never be the same again. "Húsdýráúrgangur!" he had twitched as he threw back his fillets, closed the freezer door and hurried home, codless, to his red pen.

He had spoken about it all just the other night to his graduate student, Paul. "We must regain the moral high ground in historiography," he had said. "Too long now has our discipline in the West been the slave of those who everywhere see sexuality, depravity and dirt. We must reclaim the great and the good in a finer cause, we must rescue our literature, music and art from the deconstructionists who see in it nothing but a mirror of their own, pathological, sexual obsessions." A sweet, cherry scent hung in the air. Paul listened patiently, then looked at his watch and said: "Hurry up and stick it in or I'll have to charge you more than usual."

"Húsdýráúrgangur!"

Yes. His work would change the art of biography in Hellendam ineradicably, and its repercussions would be felt throughout the world of Graupenfett scholarship for decades.

But it was time to leave. He had to hurry down Tuynstraat or he would be late for the panel discussion. Peinlich picked up his book and opened it. As he now flicked through its 702 pages, all of them blank, he was filled with an unutterable pride. It had taken forty years, but he had at last done justice to his subject, to himself, and to his University. This was truly the last word on them all.

Manaka: Plek van die horings.

Pieter Pieterse. Kaapstad en Pretoria:
Human en Rousseau. 2005. 246 pp.
ISBN 0-798-14564-1.

Manaka is die verhaal van Baas (Dennis) Chipman, met pioniersbloed in sy are en met 'n droom om 'n winsgewende bootdiens op die Zambezi aan die gang te kry. Baas is al by die veertig wanneer hy daadwerklike stappe neem om hierdie droom te verwesenlik. As kind het hy uit familievertellings geleer van sy oupagrootjie, die eerste van die Chipmans in Afrika, bekend as Die Skoenlappervanger of Die Buffeljagter van Barotseland, en hierdie voorsaak het in sy gedagtes uitgegroeï tot groter as lewensgroot.

Baas, wat die vierde geslag Chipmans in Afrika verteenwoordig, is in Suid-Afrika gebore in 1952, in die Houtboschberg naby Haenertzburg. As kind roei hy daelank met sy selfgemaakte blikskuit op die Ebenezerdam en in die reënseisoen toets hy die boot op die sterker waters van die Bo-Letabarië. Hy het sy besonderse liggaamsgroottes en -krag van sy oupagrootjie geërf, en hy ontwikkel in 'n uithalerskut en -jagter in familiejagtogte wanneer hy dikwels voel dat "hy met elke tree in die spoor van sy oupagrootjie trap" (11). In sy tienerjare verhuis Baas se ouers na Suid-Rhodesië waar hulle beesboere word, maar hy bly in Suid-Afrika agter om sy skoolopleiding in Louis Trichardt te voltooi. Sy belangstelling in Zambië en die gebiede om die Zambezirivier word lewendig gehou deur leesstof wat aan hom verskaf word deur die dorpsbiblioteekaresse. Na skool begin hy saam met sy ouers boer, maar moet dan verpligte militêre dienspoging gaan doen, en terwyl hy as lid van die Selous Scouts van Suid-Rhodesië

aan die bosoerlog deelneem, word sy ouers deur rebelle vermoor. Na die beëindiging van die oorlog verloor hy na 'n jare lange politieke stryd al sy familiebesittings, insluitende die plaas.

In die jare na die oorlog word Baas se oupagrootjie 'n al hoe sterker rigtinggewende krag in sy lewe: wanneer hy gedwing word om sy eie beeste wat op sy ouers se plaas gedurende die oorlog verwilder het, te skiet in 'n poging om iets van sy erfplasing te red, doen hy dit met die agtpondergeweer wat aan sy oupagrootjie behoort het; hy skaf vir hom 'n Ierse terriër aan, dieselfde soort hond as wat sy oupagrootjie besit het, en vernoem hom na die ou man se hond, Brindle; en wanneer "hy eensam is, of vasgekeer voel" lees hy Psalm 23 uit die verweerde Engelse Bybeltjie van sy oupagrootjie.

Uiteindelik, na 'n periode in die Houtboschberg, kies Baas aan die begin van die 1990's koers na die noorde, deur Botswana en dan al langs die westelike oewer van die Zambezi op tot in Barotseland waar hy daarin slaag om Manaka, die woon- en werkplek van die eerste Dennis Chipman ongeveer 'n honderd jaar gelede, op te spoor. Die eintlike verhaal wat in die roman vertel word, handel dan oor die lotgevalle van Baas Chipman aan die oewers van die Zambezi en tussen die mense wat hierdie streek bevolk.

Die verhaal word gekwalifiseer deur die volgende inskripsie voor in die boek: "Soos die verteller, is sommige ander karakters in hierdie roman ook denkbeeldig en enige ver-

band met die werklikheid toevallig." Hiermee word 'n interessante verhouding tussen feit en fiksie geponeer, waar ten minste "sommige" karakters dan nie denkbeeldig is nie, en waar, indien "verteller" gelees as word as "outeur", die kwalifisering as geheel met omsigtigheid gelees moet word. Die bytrek van "die verteller" in hierdie sin open ook die moontlikheid van 'n outobiografiese element in die verhaal.

Die "Vooraf" gedeelte van die verhaal, waarin die lewensverhaal vertel word van die eerste Dennis Chipman en van die vroeë lewensverloop van die hoofkarakter in *Manaka*, word aangebied in 'n meer feitelike styl as die res van die verhaal. Die titel van hierdie gedeelte onderskei dit ook van die res van die verhaal waarin die hoofstukke gewoon vanaf een genommer word. Die effek hiervan is dat die leser die "Vooraf"-gedeelte ervaar as losstaande, as agtergrondsefeite, 'n afgespeelde verlede wat noodsaaklik is vir die verstaan van die verhaal in die hede.

Dit is egter ook só dat hierdie verlede op allerhande maniere inspeel op die hede van die verhaal. Die belangrikste hiervan is die spanning verlede-hede in die lewe en karakter van Baas. Soos reeds aangedui, is dit die legendes van sy oupagrootjie wat hom na Zambië lok, en wanneer hy dan sy "ongedurigheid nie langer (kan) besweer nie" (15) en koers kies na ongerepte Afrika, loop hy as't ware terug in die verlede op die voetspore van die eerste Dennis Chipman. Wanneer hy Manaka vind, is daar steeds tekens van die ou man se bemoeienis met hierdie wêreld. Dit is kenbaar in natuurdinge soos die bougainvilleabos wat deur sy oupagrootjie geplant is en steeds as baken dien vir die opspoor van Manaka, of soos die rif op die stam van 'n jakkalsbessie wat Baas op Manaka vind, veroorsaak deur 'n kabeldraad wat iemand lank gelede om die boom gespan het, en nou toegegroeï is onder bas.

Die grootste en mees blywende nala-

tenskap van die eerste Dennis Chipman is egter die Christelike godsdiens wat hy hier langs die Zambezi gevestig het en wat steeds voortleef ander die mense van hierdie streek. Dit is hierdie mense soos ouma Essie, weduwee van Joseph Sitali Mulambwa die "Indoena van God" wat Chipman se sendingwerk op Manaka voortgesit het, haar kleindogter Grace, en die blanke sendelinge wat op Manaka opdaag om die sendingstasie te laat herleef, wat bepalend is vir Baas se lotgevalle en vir die groei van sy karakter. Baas, wat deur sy persoonlike verlede 'n alleenloper geword het, wat nie sy gevoelens maklik wys nie, en wat verkies om onbetrokke te bly, word teen wil en dank betrek by hierdie mense. Ten spyte van sy protestasies dat hy nie Barotseland toe gekom het "om verantwoordelik te voel vir almal se skete en kwale en hongersnood" (63) nie, help hy tog as hy die middele het, en help andere hom ook weer, soos wanneer hy amper omkom van malaria. Baas leer by hierdie mense om van dag tot dag die lewe te aanvaar soos hy kom, in 'n wêreld waar jy deur die toedoen van mens, natuur, of self die bonatuurlike dikwels alles verloor, maar waar die wonderwerk ook nie uitbly nie. Dit gaan in *Manaka* veral oor hierdie sobere aanvaarding van die hier en die nou van die lewe, by herhaling uitgedruk in die woorde: "Dit is hoe dit is."

Pieter Pieterse bevestig hom in hierdie laaste, nagelate verhaal weer as baasverteller. *Manaka* is in die eerste plek 'n meesleurende verhaal vertel met humor, vanuit 'n beleë kennis en met begrip vir die agtergronde, gebruikte en dryfvere van die mense wat bymekaar uitgebring word, en vir die Afrika-landskap wat altyd 'n bepalende faktor in hulle lewens bly.

Elsa Meihuizen
Universiteit van Zululand,
KwaDlangezwa

Op hulle stukke.

Jeanette Ferreira, samesteller. Kaapstad: Human & Rousseau. 2005. 127 pp. ISBN 0-789-14565-X.

Die kortverhaal is die genre van ons tyd, sê Abraham de Vries in 'n onderhoud met Iris Bester (*RSG Spektrum*, 23 November 2005); dit bring ons vanaf globaliserende invloede weer in aanraking met en gee ons 'n blik op die lokale.

Twee-en-twintig skrywers se werk word in hierdie bundel byeengebring, met roman-skrywers soos Chris Barnard, Jan van Tonder en Erika Murray-Theron ook verteenwoordig. Die temas en aanslag van die onderskeie verhale verskil uiteraard.

Die verhale in hierdie bundel het almal 'n humoristiese aanslag (soos Elias Nel se "Wat 'n valk van vlie af moet leer") en word meestal vanuit die eerste persoonsperspektief weergegee.

Met die openingsverhaal, "'n Anderse Kersfees", voltooi Johan Bakkes 'n siklus van die eerste Kersfees wat hy onthou, toe sy kleinboet "deur die stoepruit" geloop het, deur drie andersoortige en eiesoortige Kersfese, tot waar sy seun ook later op Kersfees "deur die stoepruit" loop. So 'n openingsverhaal, veral waar die samesteller geen voorwoord met verduideliking of bespreking verskaf nie, word maklik as "credo" gelees soos in 'n digbundel; hierdeur word die verwagting geskep dat die verhale wat volg, dalk ook 'n tradisionele, "well-made" storielyn sal hê, siklies van aard sal wees, of dalk soortgelyke motiewe sal vertoon. Die res van die verhale is egter lukraak saamgestel, met humor as enigste merkbare verband tussen almal.

Pieter Pieterse se bydrae beloop vier verhale, met drie bydraes wat anekdoties is oor sy en die "Ingelsman", sy vrou, se verblyf in Caprivi. Die eerste, "'n Ding wat in die bloed loop", gaan egter oor die weë van die liefde en Koen wie se "bloeddruk op die verkeerde

plek was" (totdat hy bloeddrukpille begin neem het) wat veroorsaak het dat hy vyf keer geskei is en nou terughunker na sy eerste geliefde wat nooit getrou het nie en wie se sakdoek hy steeds by hom het. Hy sal nog "vir so 'n klein rukkie ophou met die pille en haar sakdoekie vir haar gaan wegbring". Die litotes moet self deur die leser aangevul word.

Die liefde, belusting en huwelik word in 'n groot aantal van die bydraes aangespreek. "'n Man móét soms sy plek ken" (Jaco Kirsten) begin soos volg: "My jongste broer gaan trou. Arme kêrel". Hierna word uitgebrei op die "vroue wat die ding" kaap, en sluit af met "dit is immers die bruid se dag". Bertrand Retief vertel in "A great-a pleasure" van 'n ondervinding in Italië waar die spreker taalprobleme ondervind wanneer 'n trein in Rome gehaal moet word. 'n Aantreklike vrou, "Gina Lollobrigida" se "suster" probeer hom help. Wanneer 'n "Mister American Express" tot sy hulp kom, vind hy uit: "She's trying to pick-a you up-a".

In "Chantal" (Erika Murray-Theron) wil 'n vrou haar huwelikslewe opkikker, maar beleef 'n anti-klimaks; "Die ding met Eva" (Chris Barnard) vertel van "Die ding tussen mans en vrouens – dis die ding wat die wêreld laat draai" en hoe twee mense mekaar vind in 'n plattelandse hotel se dameskroeg.

Erika de Beer se verhaal begin: "Dit was 'n tuintroue. 'n vierdubbele een" en handel oor blonde Barbiepoppe en Ken, die "macho-man met 'n blokkiesmaag en plastiekkuiw" wat die spreker verruil ten gunste van 'n Cindy-pop, 'n brunet. "Oom Blink Lewies se bus" (Chris Barnard) vertel van 'n rammelkasbus waarin seuns en dogters onaantasbaar op verskillende bankies moes sit en wat 'n "soort arena geword het waarin die lewe hom uitwoed" terwyl Oom Lewies agter die stuur met homself gesels het. Tussen seuns en tussen meisies onderling is daar lekker baklei, "maar die meeste van die gevegte het om die liefde gewentel". 'n Stukkie nostalgie word hieraan

toegevoeg; die bus is tot niet; die spreker weet nie wat in later jare van die kinders in die bus geword het nie en hy wonder “of bloed net so wegroes soos die sink waarop dit geval het” terwyl die skoolkinders “die lewe tege- moet gery het”.

In P. G. du Plessis se “Konstruktiewe lyding”, “met ’n lang y”, is die karakters reeds voluit binne in die lewe en Eddie, die hoofkarakter in hierdie verhaal, praat daarvan dat ’n mens, ’n mán, “moet kan ly as jy wil vry en jy moet kan ly as jy wil kry”. Dit word uitgebeeld deur Eddie wanneer die groep vriende een aand na ’n balletuitvoering gaan en Eddie trane laat vloei oor die skoonheid van die balletuitvoering, wat tot ’n goeie nag met sy vrou sal lei (“met ’n “kort ei””).

Dana Snyman se verhaal, “Krêp-de-tjaain”, belig die verskil tussen die hedendaagse jeug wat sonder kwelling oor ander se mening kondome openlik kan aankoop en die hunkering van ’n ouer persoon oor die onskuld wat was.

Die gepaste naam, Ragel, word gegee aan Jan van Tonder se verhaal oor die eponieme mooi vrou wat motors in die straat laat bots as sy gras sny, en dan na die verteller – wie se motor die enigste is wat in die straat parkeer is – kom vir raad oor haar man “skoons seksbehep” geword het. Dit blyk egter dat haar man nie oor háár seksbehep is nie. Wanneer Ragel uitloop, hoor hy die slag van ’n botsing. In hierdie verhaal kan die botsings gesien word nie net as fisiese motors wat teen ander vasry nie, maar as mans se “seksbeheptheid” oor Ragel. Ook Jan Taljaard se verhaal, “Literêre stof wat kan dans”, vertel van “Brandewyn, Coke en (’n meisie met die naam van) Doughnut” – die verband moet die leser maar self aflei.

Rachelle Greeff vertel van Catherina Uistings, “’n vrou met ’n volronde libido”, wat vier mans aan die dood moes afstaan voordat sy uit die hand van Simon van der Stel haar eie plaas gekry het waar sy nie net sonder

saal perdgery het nie, maar ook wydsbeen. Die titel van hierdie bydrae is veelseggend: “’n Wydsbeenbruid”.

Jan van Tonder se “Die hardloper” is ’n maratonatleet wat ’n treinkompartement deel met twee ouer mans. Hy vertel die hele tyd vir hulle feite oor hardlopery en die voorbereiding en stysellading, wat uiteindelik ’n stuitige stertjie kry in die verhaal. Die twee ouer mans sukkel om weg te kom van die gedurige gedweep oor dié sportsoort, maar is nie juis suksesvol in hulle pogings nie. Toe die jongman die aand reeds slaap, maak die ouer man hom wakker om uit te vra oor sy vriendin, wat ook ’n drawwer blyk te wees. “Wanneer julle alleen is, net jy en sy, en sy lyk soos sy op die foto lyk (“Cameron Diaz-gesig, Nicole Kidman-lyf”), en julle lees nie sportboeke nie en julle praat nie oor hardloop nie en jy steek ’n paar kerse op, wat doen julle dan?”

“Dan sit ek spaghetti op die tafel en ons carbo-build, oom”, antwoord die jongeling.

Die spreker in hierdie verhaal dink in die nag weer aan sy wens dat die besprekingskantoor ’n fout moet begaan en hom in ’n kompartement met ’n mooi jong meisie in-deel – nadat hy “borde en borde pasta” geëet het. Hy is seker die gelukkie sal “Nee, oom” sê. “En dan sit jy nag lank met ’n onnodig styf gestyselde lyf.”

Hierby aansluitend ten opsigte van die “maraton”, is Jeanne Goosen se “Comrades” waar die spreker, as pasiënt in ’n kliniek vir depressieylers, gedwing word om aan ’n landloopitem deel te neem en sukses behaal.

Van die ander vertelling wat nie met “libido” te doen het nie, het te doen met reis. In “Die pous se broer” (Johan Vosloo), een van die min verhale waarin geen “ek” as spreker optree nie, kry ons die storie van “Koos van der Merwe” (hoe dan anders?) wat sy tent tydens sy swerftog deur Europa onder andere in die plein van die Vatikaanstad opgeslaan het; hoe die pous hom uiteindelik “ge-

seën” het met op-af en daarna ’n dwars armswaai, wat in werklik die teenoorgestelde van ’n seënwenning was. Jaco Kirsten skets in “Hei, en toe stop die bont Peugeot ...” ’n studente-ryloper wat deur drie beskonke mans in ’n Peugeot opgelaai word en die gevolge van dié rit; “Kaptein Duiwel” deur Dana Snyman vertel eweneens van ’n beskonke bestuurder wat ’n motor met insittendes op onbeheersde sleeptou neem deur die Noord-Kaap, terwyl Hennie Aucamp dit het oor ’n stedelike rit in ’n “Rikki, rikki”.

Willie Burger se verhale gee die huislike “lokale realisme” weer, soos ook Rachele Greeff wat ’n Europese idioom op sy rug laat draai in “Jy lieg soos ’n dief ... of ’n vrou”; in “Waar kom ’n skrywer aan sy stories” gee Abraham de Vries ’n sprekende antwoord op dié vraag; en Gielie de Kock vertel van ’n waarnemende redakteur van ’n plattelandse koerant wat sy rieme van eiewaan styfloop.

’n Heel kontemporêre en impakryke verhaal is Jeanne Goosen se “Kolskoot”, wat nie “twak aanjaag” nie, maar ons huidige bestaan belig deur die verhalende dog humoristiese redenasie waarom ’n vrou ’n vuurwapen benodig.

As toegif tot die debat oor veeltaligheid en multikulturele verskeidenheid in hierdie versameling is Peter Snyders se “Namakwaland het sy sterretjies”. Hier word goediglik gespot met mense wat aanstoot neem omdat hulle nie tydens ’n reis deur die blommewêreld begrip het vir streeksidiome en -uitdrukkings nie.

Ferreira se versameling vorm geen duidelike tematiese eenheid nie, maar belig tog die “lokale”. Die rede waarom hierdie spesifieke verhale saamgebundel is, of die volgorde – nóg alfabeties volgens skrywer of titel, nóg volgens tema of inhoud – word nie verduidelik of verklaar nie. Die leser word dus midde in die tekste gelaat sonder riglyne en moet lees vir genot of verkenning en self ondersoek na betekenis.

Alhoewel diep gesprekke moontlik gevoer kan word oor die aard van verhale en vertellings, die styl en motiewe, is hierdie versamelbundel uiteindelik ’n lekkerleeservaring.

Salomi Louw

Universiteit van Limpopo, Sovenga

Akwarius.

Piet van Rooyen. Kaapstad: Tafelberg. 2005. 240pp. ISBN 0-624-04273-1.

’n Intrigerende toevalligheid, of so lyk dit alans, is die publikasie in 2005 van twee Afrikaanse romans wat hulle in die Oekraïne, ’n voormalige deelstaat van die Russiese Federasie, afspeel. Bowendien word al twee werke as spanningsverhale aangekondig. Volgens die omslag is Pieter Stoffberg se *In die lig van vuur* “’n aksiebelaaië roman” en Piet van Rooyen se *Akwarius* “een van die verrassendste en spannendste romans van die afgelopen tyd”. Afgesien van hul situering in dieselfde land het die romans egter min gemeenskapliks. *In die lig van vuur* is gesitueer in Kiëf en handel oor Igor Ponomarenko, ’n biskop van die ortodokse kerk en Olja, ’n baie aantreklike weeskind met ’n Tjernobil verledede.

Piet van Rooyen se roman het die hawe Sewastopol op die Krimse skiereiland as wegspringplek. Die hoofkarakters is Anton Dreyer en Sasja Katsadse, ’n pragtige rooikopmeisie. Anton het van die Organisasie die opdrag gekry om met die hulp van Sasja, die dolfyne wat deur die Russe vir oorlogsdoeleindes opgelei is te deprogrammeer sodat hulle weer vrygelaat kan word. Daar kom egter ’n kinkel in die kabel wanneer Edelweiss, die afrigter van die oorlogsdolfyne, uitvind wat die opdrag van Anton is. Hy verdwyn met die vier beste dolfyne. Daarna begin ’n soektog oor die lengte en breedte van Europa en selfs

so ver soos Taiwan na Edelweiss en sy dolfyne. Dis 'n kat en muis speletjie met Edelweiss gewoonlik aan die winnende hand wat finaal eindig met die onvermydelike konfrontasie.

Na Piet van Rooyen se vorige romans sou mens nie onmiddellik verwag dat die see sy nuwe verbeeldingslandskap sou word nie. Tog bevind hy hom ook hier op vertroude terrein. Piet van Rooyen is immers 'n gesoute duiker. Op basis van sy vyftien jaar ervaring as speervisser en seerakduiker het hy trouens die gids *Diving and Spearfishing in South Africa* geskryf wat in die voorwoord aangeprys word as deel van elke speervisser se noodsaaklike toerusting. Piet van Rooyen weet dus waaroor hy skryf as hy dit het oor die see, duik en dolfyne.

Ondanks die ongewone ruimtelike situering dra *Akwarius* onmiskenbaar 'n tipiese Van Rooyen stempel. Gewoonlik is daar in sy werke 'n spanningsopbou wat verband hou met 'n soektog. Hierdie soektog kry 'n simboliese invulling: dis die uiting van die hoofkarakter se verlange na 'n ongekompliseerde natuurbestaan, weg van die beskawing. Die poging om die verlore paradys terug te vind is meestal egter vrugtelos.

Ook in *Akwarius* is hierdie strewe aanwesig. Anton Dreyer word egter gekonfronteer met sy eie beperkthede en vind dit daardeur onmoontlik om bo homself uit te styg: "As hy hom tog net beter kon oopstel vir die lewe, vir mense, vir Sasja, selfs vir die dolfyne, as hy hom tog net met iets groters kon vereenselwig as dit wat hy binne-homself dra" (188). Dis juis die taal, die mees wesenlike menslike kentrek, wat die rede is hoekom afstand tussen mense ontstaan het: "Taal het die sinne so verdoof, soveel instink van die mens weggeneem, dit soveel moeiliker gemaak om mekaar te verstaan tussen al die valshede en verwarring deur" (106).

Teenoor die mens staan die dolfyne. Hulle roep vir Anton vryheid, gelykheid, groeps-

gebondenheid en 'n suiwer, essensiële bestaansvorm op: "Gewigloos en onbelas dryf hulle in die oneindige ruimtes rond. Hulle is vry om te reis, vry om volledig net te wees, op gelyke voet met mekaar – volledig kommunisties" (38). Anton Dreyer vereenselwig hom met die dolfyne en verlang na hulle bestaanswyse. Die era van *Akwarius* sal uiteindelik die huidige een vervang. Die mens sal verdwyn en die dolfyne sal die heersers van die aarde wees.

Dis duidelik dat die simboliese dieptelaag die interpretasie en appresiasie van *Akwarius* bepaal. Die roman kan met geen enkele maatstaf 'n spanningsverhaal genoem word nie. Die verloop van die gebeurtenisse berus daarvoor te veel op onoortuigende uitgangspunte en op toeval. Die storielyn is glad nie op redelike aannames gebaseer nie. Selfs die uitgangspunt waarop die roman steun naamlik die deprogrammering van die dolfyne is uiters ongeloofwaardig. Hoekom die diere nie gewoon vrylaat nie, dan was die probleem mos handomdraai opgelos? Aan *Akwarius* ontbreek 'n strak verhaalpatroon met sy eie onontkombare interne logika en wetmatigheid. Die romangebeure verkry daardeur geen onafwendbaarheid, tog die mees noodsaaklike voorwaarde om die spanning op te bou. Dit wil selfs voorkom asof *Akwarius* 'n parodie op die spanningsverhaal wil wees.

Wat vir die gebeure geld, gaan ook op vir die karakters. Anton en Sasja, Edelweiss en selfs Aquila se doen en late is nie op logiese gronde verklaarbaar nie. Die leser leer hulle skaars ken. Hulle agtergrond, karaktertrekke en dryfvere bly duister; hulle is vae skimme waardeur hulle optrede ondeurgrondelik word. Wat wil Edelweiss bereik? Hoekom is Anton so in homself gekeer? Wie is Sasja eintlik? Dit is van die vrae wat onbeantwoord bly. Die oppervlakteverhaal vereis van die leser 'n al te groot bereidheid om van sy ongeloof afstand te doen.

Waar *Akwarius* nie aan die vereistes van 'n

spanningsroman beantwoord nie, dring 'n simboliese interpretasie hom op. Piet van Rooyen maak van 'n magdom intertekste gebruik. So het die belangrikste dolfyne almal name van Russiese skrywers gekry. Verder maak ook Victor Hugo, Simon Raven en Tintin hul verskyning. Ook die mite van Jason en die goue vag en veral die legende van die Vlieënde Hollander word vermeld. Al hierdie en ander verwysings lei egter nie tot betekenisverdigting nie omdat ook nou weer elke vorm van noodwendigheid lyk te ontbreek. Die stukkie van die legkaart pas net nie in mekaar nie omdat 'n eenduidige simboliese interpretasie nie moontlik blyk te wees nie. Wat is die bedoeling van die soektog na die verdwene dolfyne aan die hand van die literêre verwysings? Wat is die betekenis van die vermelding van Vanderdecken, die kaptein van die Vlieënde Hollander of van Jason en sy vliessoekers? Ensovoorts. Is dit bloot 'n slim speletjie wat die outeur met die leser speel? Die digte verwysingsraamwerk skep eerder verwarring as opheldering. Die leser kan deur die bome die bos nie meer sien nie en bly daardeur in 'n kringetjie rondraai.

Akwarius laat die leser onvergenoegd. Sy leesavontuur het hom nie by 'n eindpunt gebring nie. Nóg as spanningsverhaal, nóg as simboliese werk is *Akwarius* oortuigend uitgewerk.

Luc Renders

Universiteit Hasselt, Hasselt, België

This Life.

Karel Schoeman. Cape Town: Human & Rousseau. 2005. 227 pp. ISBN 0-7981-4552-8.

First published in 1993 in Afrikaans as *Hierdie lewe*, Karel Schoeman's *This Life*, recently powerfully translated into English by Elsa Silke, is

a novel of its time: a compulsion to understand the past in order to achieve reconciliation in the present. The reminiscences of an elderly woman on her death bed, the novel, set in the Roggeveld in the nineteenth century, is thus deeply entrenched in the post-apartheid South African discourse of memory as a potentially crucial construct in the national project of reconciliation, given its believed power to exorcize the past by its revelation of truth. However, Sussie, the narrator's groping through unstable landscapes of memory, words, silences, gesticulations, writing, and inscriptions towards an understanding of the past raises sober questions about the retrievability of the past as such. Self-conscious, self-questioning, foregrounding its gaps and silences, hinting at alternative versions, *This Life* in its layering of past experience inscribes history, like fiction, as a myth aimed at enabling us make some sense of reality.

Sussie's need for the past is clearly stated: "to understand, and even to forgive" (9). And part of what she needs to forgive is the essentially unloved childhood life that marginalizes her, driving her to the life of a witness, even to virtual voyeurism and dread of human communion. Told in the background of the many stories of several domineering women who overshadow their more compassionate and humane husbands, *This Life* is not a simple story of female exclusion. But to understand her mother's estranging acquisitiveness and inhospitality, probably deriving from a childhood of deprivations and insecurity, just as in resolving the mysterious death of her elder brother, Jakob, and the younger brother, Pieter's later elopement with Jakob's widow, Sofie, the narrator can only speculate based on indistinct whispers, hints, innuendoes. There are no ascertainable facts, no certainties.

Typically, in a novel that interrogates our habitual ways of reconstructing history, Schoe-

man's narrator is led early in the novel to reappraise her very concept of memory as her self-delusions about her acquaintance with her environment and presumptuous attitude towards history are relentlessly undermined by self-doubts. Schoeman's demonstration that memory is a myth is constantly highlighted in the narration by the narrator's recurrent hesitations, constant interrogation of the validity of a recollected fact, her consternation about remembering things she never thought she knew and the general marvels of memory, her subtle suggestions that memory is "reviewed," altogether a "composition", outright imagination, or coalesces with the delirium of fever or her frank acknowledgment of her discovery of lying as a necessary survival strategy.

If memory is unreliable, occasionally even dubious, Schoeman's demonstration of the implication of writing in bad faith is even more telling. Embittered by Sofie's flight with her second son, the mother-in-law, (the narrator's mother), has the date of that flight or probably the date of the husband's return from a futile search of the eloped lovers recorded in the family Bible as the date of Sofie's death. Led, moreover, to believe that the grave beside Jakob's is Sofie's, her enfant son, Maans, grows up to raise a tombstone over it for the mother inscribing the "fictitious" date on it. Commenting that "the written word perpetuates the lie, the chiselled inscription is rendered untrue" (10), the narrative voice nonetheless recognises this gesture as one of *meaning-making* and acquiesces in it: "if this was how they wished to give meaning to this nameless grave and this arbitrary date, then this was what it would henceforth signify; only my memory contested this new interpretation, and it was up to me to keep silent and to see that this unsettling knowledge remained unspoken until the final threat disappeared with me. What had happened was in the past, after all, and how the next genera-

tion wished to apply or interpret the relics of the past was their concern: the words, dates and facts they wished to remember were chiselled into stone, in lead-filled letters, to be read and accepted, or one day to crumble and be lost together with the weathered stone, its fragments never to be found among the rank bushes and shrubs" (192-193).

Although told in the first person, *This Life* adopts a narrative strategy that incorporates a multiplicity of viewpoints. This has to do with Sussie's interpretation of her role as mere witness, and her happy evasion of responsibility by opening her mouth to let others' voices come through. The typical seductions of the first person narrative to elicit the reader's empathy are in this novel held in constant check by the narrator's frequent self-exonerations and sarcastic self-deprecations, offered as moral guides. Thus if Sussie is often mortified to learn other characters' opinion of her, the reader does not always share her life. Sussie's stories of her marginalization invariably highlight her implication in the history of injustices she attempts to understand. Only rarely living in her own family in love, incapable of even recognising the humanity of the racial Others present there, Sussie's humanity finds transcendent expression at the close of the novel only when she reaches out a hand of love to the dying stranger on their farm. And it is this unobtrusive demonstration of the sterility of this life when not shared with others, its extension of the artistic frontiers of the first person narrative, its compelling poetry and evocative language, and its humanising the concept of memory and history that make Schoeman's *This Life* not only a memorable but also an important novel.

Isidore Diala

Imo State University, Owerri, Nigeria
Wolfson College, University of
Cambridge, England.

Miskruier.

Jaco Botha. Kaapstad, Pretoria: Human & Rousseau. 2005. 228 pp. ISBN 0-7981-4581-1.

Miskruier, Jaco Botha se eerste roman verskyn na twee kortverhaalbundels, *In drie riviere* (1997) en *Sweisbril* (2000). Saam met Etienne van Heerden publiseer hy die *Rooi rom@n* in 1999. Met *Miskruier* word die verhaal van Suid-Afrika in 2009 vertel deur die oë van die joernalis Braam Fourie.

Die hoofkarakter leef in 'n Suid-Afrika wat tekens van geweld, anargie en grenslose verwaarlosing beleef. Braam Fourie staan 'n tyds-gewrig waar Thabo Mbeki in 'n bomontploffing gesterf het en deur 'n diktator, generaal Nyende, regeer word. Soos Paul Kruger vroeër is Mandela 'n balling in Switserland. Die leser kom op die eerste drie bladsye van die roman agter dat die Nuwejaar waarin die gebeure 'n aanvang neem, gebuk gaan onder Die Virus se "aanrol" (soos 'n miskruier wat mis aanrol) van sterftes. Braam Fourie is sintuiglik oordonder deur Die Virus se effek: "Die eerste son gloei deur die rookwolke wat uit die torings geblaas word. Dit voel vir my of ek al die honderde en honderde lyke van hier af kan ruik brand en smeul en verkool. Dis asof ek Die Virus self soos 'n klam lagie oor my vel kan voel. Ek kom skielik agter dat ek deur my neus asemhaal en dit my keel wurg." (9)

Hierdie snellereffek van wurgende omstandighede word verder geteken teen 'n nuwejaarsbegin, maar tog as 'n oloop van 'n katastrofale oordeelsdagvernietiging. Die toneelinkleding is dié van die einde van Suid-Afrika – 'n Armageddon in die landskap van dié begrensde ruimte. Verlossing uit hierdie stukkie kontinent is slegs na Nieu-Seeland en Australië, maar nou, in 2009 is dit drie jaar té laat vir landverlaat! Selfs die ontvlugting met 'n ander identiteit van die hoofkarakter Braam Fourie as Dirk Olivier, merk die dilemma van die hedendaagse Afrikaan-emigrant

met dubbelle identiteit en ontwortelwees. Dit is ironies dat Braam se poging om in veiligheid weer met sy vrou, Riki en kinders verenig te word, bemiddel word deur 'n "baster" swart man, Themba Molefe. Themba is die kind van 'n Italianervrou en 'n groot, sterk Xhosaman. Selfs hierdie "vermenging" tot nuwe menswees van Themba kan hom nie red teen die verkeerd van die Afrika-kontinent nie. Molefe word ook 'n slagoffer.

Vasgevang in 'n reeks gebeure van verraad, geweld en gevangeneskap, slaag Braam (of Dirk as voortvluggende) om saam met twee ander makkers uit die Nuwe Overbergse Sentrum vir Rehabilitasie te ontsnap. In hierdie gevangenis is die hoof, Chief Lazarus (weer eens 'n pseudoniem van identiteitverlies), 'n charismatiese Christen wat verdeel en heers. Dié ontsnapping bring verdere gevangeneskap, naamlik aan verlies: "Ek het alles wat ek het, verloor. Selfs my eie naam." (228)

In hierdie verhaal is die terugblik na die verlede geproblematiseer deur geweld, korrupsie en geweld, die hede is troosteloos en die toekoms fiksie. Teen hierdie agtergrond soek Fourie met 'n verslaggewersvisie na samehang en sin. Hy verwoord hierdie sinsoeke soos volg: "Alles, alles soek na balans. Daar is geen oomblik wat in isolasie plaasvind nie. Elke oomblik het 'n toekoms wat gevrees word of waarna uitgesien kan word. Elke oomblik het 'n verlede, 'n geskiedenis wat stig, wat kennis dra, patrone versamel en trauma skep." (156) Aansluitend hierby formuleer Fourie die verband tussen dinge as deel van 'n verhaal, 'n narratief wat kausaliteit besit: "Die toekoms en die verlede, dink ek, is alles maar fiksie. Dit is hoe ons onself verbeel dat dinge was en hoe ons onself verbeel dat dinge gaan wees. Vir my is daar geen toekoms nie en selfs die hede, hierdie plek, is iets wat bloot in my kop lewe – 'n enkele sin wat verdwerg word deur die verhaal wat strek van verlede tyd tot toekomstige tyd." (168)

Om kousaliteit in die roman te bereik, gebruik Botha die metafoer van die miskruier (en in hoeveel romans van die afgelope jaar of twee is die diernafoer – bidsprinkaan, reuse-keiserbosvlinder, skoenlapper en duif nie 'n belangrike gegewe vir sinsoek nie!) Braam Fourie in die gestalte van 'n miskruier word voortgedryf deur skuldgevoelens van 'n verlede waar hy die loseerder Valda se onderklere teen sy seunslaf gehou en seksuele gevoelens gekoester het: "Ek is 'n miskruier, het ek gedink." (109) In hierdie lig beskou, karakteriseer hy homself as slegte mens, voyeur en pervers. Teenoor Denzel wat as skoenlapper gemetamorfeer word, is hy miskruier wat alles wat hy het, moes verloor: "Selfs my eie naam. My lyf is gebreek en binnegeval." (228) Só geteken, is hy as miskruier slagoffer van omstandighede. In God se skepping is hy op 'n balansstaat één van die twee soorte karakters in 'n teks: "In elke verhaal moet daar tog goeie ouens, slegte ouens, slagters, slagoffers, miskruiers en helde wees. Hoe pas ek by 'n god se verhaal in? Wanneer ek bid, vertoë aan God rig, sou dit dalk nét so nutteloos wees as wat 'n karakter in 'n manuskrip die skrywer om verlossing, om 'n beter bedeling vra? Die storie is tog leeg sonder lyding, intrige en moeisame groei – die ontknoping van die karakter." (137)

Botha teken die geskiedenis waarin die gebeure afspeel as 'n verhaal van slagoffers, geweldenaars, boetedoening om skuld te betaal. "Hoe ver in die geskiedenis moet 'n mens teruggaan om eienaarskap, die prys, die skuld te bepaal? En hoe ver tot in die toekoms om die finale afrekening te bewerkstellig?" (158) Die aksie van teruggaan in die verlede om besitterskap te bepaal, hang saam met die metafoer van die miskruier. Die uitstoot wat deur die miskruier voortgerol word, is beeld van verlies aan die afgehandelde. Die voortrol van die misbol is byna 'n poging om besitterskap te eien, maar die sin daarvan is leeg: "Bokant my spook 'n miskruier: al skop-

pend en stoeiend rol hy die son deur die broosblou hemele – stoot hy hom soos 'n bol mis voor hom uit. Die reuk van kompos hang swaar in my neusholtes. Ek sukkel om asem te kry. Die miskruier beur vorentoe en verskroei tot 'n swart moesie op die gloeiende wang van die son. Die moesie groei en word groter en die son verbruin, verswart, verskrompel en verduister tot 'n droë bolletjie stront." (217)

Juis hierin lê 'n probleem met die miskruiermetafoer. Die gebruik daarvan op drie of vier plekke in die teks word nie genoegsaam uitgebou en koherent deurgeweef in die verhaal nie. Die sinvolheid van die miskruier wat 'n bolletjie stront aanrol en die hoofkarakter se uitgelewer wees aan 'n défaitistiese bestel, bly los drade van hierdie tekstuur wat probeer inweef met die romantitel. In 'n poging om die miskruier as handelend te beskryf, ondermyn die outeur hierdie gegewe met die volgende passiewe beskrywing van sy rol in die geskiedenis: "Dis 2009, en daar is geen manier om enige iets te verander wat in 2006 of 2007 gebeur het nie – Mbeki ... Nyende ... Ja, dis alles nou bloot geskiedenis, in klip gegraveer, en ek en Riki en die kinders en Brandon en Johnny is bloot slagoffers van daardie geskiedenis." (81)

Hiermee problematiseer Botha die konstruksie van Braam of Dirk se identiteit. Sy passiwiteit in die gebeuredinamiek maak hom 'n karikatuur. Verder is sy aanvanklike keuse om as Bok deur Chief Lazarus gekategoriseer te word, ondermyn deur sy vrees vir die geweld in die tronk en "verander" of bekeer hy hom tot Skaap. Só word hy een van die uitverkorenes om slegs maar weer voortgerol te word deur die geskiedenis se verloop.

Teen die agtergrond van die Christelike keusestelling betrek Botha 'n sterk en bewustelik opvallende geloofsrelaas. 'n Beskrywing van God, Godsdien, skuld en verlossing is 'n belangrike motief in *Miskruier*. Matteus 25: 32-41 dien hier as stramien van die

skaap-bokmetaforiek en keusestelling en -uitoefening. Vanaf hoofstuk 23 word die Bybelse motiewe van water-in-wyn verander, Seun van God tussen ons, tollenaar, die dag van Armageddon wat aanbreek na drie dae se reën, Dirk *bat* op drie, hy stel 'n patroon vas met drie balle, hy maak sy knieg seer op die moker van drie sesse, drie drade moet geknip word vir hulle ontsnappingspoging en die bakkie van Blinde-Giel vat met die derde probeerslag.

Die laaste hoofstuk word 'n kulminasie van die Bybelse getaltesimboliek: Dirk is drie dae in die hok en drie jaar 'n gevangene, Springbok word gestraf met drie weke in die hok, daar is drie wagte. Ook is Dirk se slotwoorde voordat hy na sy "gebarste handpalms" (byna soos Christus se deurboorde hande!) kyk, Bybels: "God is groot! Prys Hom!" (228) Dirk is 'n tipe Abraham wanneer hy simbolies na die beloofde land kyk voordat hy mag ingaan: "In my gedagtes kyk ek verby die draadomheining. My oë volg die pad wat deur die groen heuwels slinger tot by die see. Ek trek my asem tot diep in my bors." (228)

Hierdie laaste toneel kan as 'n hoopvolle einde gelees word sou die Bybelse metaforiek en simblek as interpretasiesleutel gebruik word. Dirk of (Ab)Bra(h)am sien die beloofde land en vind sy Verlosser. Sy lyding word 'n daad tot bevryding. Tog is dit asof die leser huiwer voor die apokaliptiese raamwerk. Hierdie toekomsrealiteit (*sic!*) is té gemaak en meesleurend gewelddadig geskets. Is die hopeloosheid van 'n ontgogelde werklikheid die enigste hoop op voortbestaan volgens Botha se perspektief? Die drol se voortrol is 'n slotindruk van leegheid, want dink Dirk "Ek is te bang om die toekoms te voorspel." (228)

Marthinus Beukes
Universiteit van Johannesburg,
Johannesburg

Raka – die roman.

Koos Kombuis. Kaapstad: Human & Rousseau. 2005. 222 pp.
ISBN 0 7981 4589 7.

Dit is verblydend om te sien dat daar so nou en dan 'n lag-jou-slap-roman in Afrikaans verskyn. 'n Roman wat homself nie te ernstig opneem nie, kaalgestroop van pretensie, 'n roman wat uit die staanspoor alle hoop op die Hertzogprys laat vaar het, maar steeds geloof in die skok van selfherkenning behou. Koos Kombuis haal sy .303 met mening oor in *Raka – die roman*. En wat bly oor? 'n Slagveld van heilige koeie? Hiervoor het hy nie eens 'n geldige vuurwapenlisensie nodig nie, want Kombuis is 'n vlymskerp satirikus wat doodskote toedien, daar waar dit saak maak.

Maar wat is heilig in post-apartheid Suid-Afrika? Menselewens? Wat is heilig vir die Afrikaner in 2006? Sy taal, kultuur of godsdiens? Wie of wat is 'n Afrikaner? Hierdie is van die vrae waarop Kombuis in sy roman lig probeer werp. Kombuis poog om 'n beeld van 'n Afrikanergesin in post-apartheid Suid-Afrika te gee, die beeld wat hy gee is van onsekere en soekende mense, want tot op die been gestroop word van uitgediende simbole, tradisies en rituele.

Op die agterplat beweer Kombuis: "*Raka – die roman* ontgin die vrese van die moderne Afrikaner in hierdie oorgangstyd van die oue na die nuwe, van die lokale realisme na 'n virtuele, relatiewe werklikheid." Wie beskou Kombuis as moderne Afrikaners? Waarom gebruik hy die bepaalde lidwoord in "*die* moderne Afrikaner"? Van watter vrese praat hy? Namens wie praat hy?

Raka – die roman is een skrywer se blik op 'n sekere groep se vrese binne 'n bepaalde tydsgewrig. Niks meer nie, maar ook niks minder nie? Sommige lesers sal hulself in die wel en weë van die Oppermans herken, terwyl ander sal wonder wat die skrywer die reg gee om op so 'n arrogante wyse namens

hulle te praat. Solank die voornemende leser weet: *Raka – die roman* is die wêreld volgens Koos Kombuis en nie noodwendig die wêreld volgens die leser nie.

Die roman handel grootliks oor verlies. Die verlies van vaderlike gesag, moederlike deug en kinderlike geloof, maar die grootste hiervan is die verlies van vaderlike gesag. Ds. Theunis Opperman verloor deur middel van 'n geleidelike, dog pynlike proses van realiteitskok, alles wat vir hom eens dierbaar was insluitende sy geloof, kinders, vrou, posisie en waardigheid. Ds. Opperman het geen gesag meer oor sy kinders nie, hulle kom en gaan soos wat hulle wil. Al wat hy nog oor het, is die konkrete simbool van sy patriargale gesag naamlik sy allemintige penis, wat hom aanvanklik groot verdriet in die sak bring, aangesien dit veroorsaak dat hy die spotobjek van sy kinders en hul vriende word. Die penis as simbool van patriargale mag word verder in verband gebring met kerklike gesag of liefs die tanende invloed daarvan. Die voorblad waar 'n tipiese spitstoring van 'n kerk sterk ooreenkomste met 'n erekte penis vertoon, toon hierdie verband verder aan, alhoewel dit duidelik uit die romangegewe blyk dat mense deesdae eerder verkies om inkoopies te gaan doen as om kerk toe te gaan.

Deur die verloop van die roman word Ds. Opperman weldra meer mens, minder patriarg, maar nie minder penis nie. Hy ondergaan 'n transformasieproses waar hy leer om as mens tot sy gemeente te spreek en nie as hovaardige prediker nie, 'n mens wat dieselfde vrese ervaar as sy gemeentede. Hierdie transformasieproses lei tot sy gewildheid, omdat hy vir die eerste keer in sy lewe 'n begrip begin toon vir menslike problematiek op voetsoolvlak.

Die ander karakters word soos Ds. Opperman geleidelik van hul illusies gestroop, tot dat net die essensiële mens oorbly. Mevrouw Opperman leer dat mev. Naidoo eintlik 'n baie aangename vrou is, Werner leer dat die

lewe ingewikkelder is as die perfekte lyf, goeie punte en 'n beeldskone meisie, die ander predikantskinders leer dat hulle vader se staatuur niks vir hul identiteitskrisisse gaan doen nie, dat dwelms jou net so ver kan wegvoer en nie verder nie.

Raka – die roman is 'n roman van verlies, maar ook van transformasie. Dit belig die ontredderde mens (nie noodwendig Afrikaners nie!) wat soek na sin in 'n onstuimige post-apartheid Suid-Afrika, die desperate mens wat sy toevlug vind in drank, dagga, dwelms, voor-en buitehuwelike seks, DSTV, rock en goedkoop moordrillers, want voor die koms van die ondier klou die Oppermans nog verbete vas aan hulle hoogheilige erfings, maar teen die einde van die roman is hulle gestroop tot *common* mense, want hoe kan jy bly vas-klou aan jou Afrikanerskap as jy nog nie 'n snars verstaan van jou eie verganklike en prekêre menslikheid nie? Hierdie transformasieproses bereik 'n hoogtepunt teen die einde van die roman as Ds. Opperman uiteindelik tot aksie oorgaan, Hettie nader trek en soos 'n gewone mens tot seksuele vervulling kom. Luidkeels en hard kom hy (*excuse the pun*) tot bekering as gewone, jagse en sterflike man. *Raka – die roman* sal aanklank vind by moderne tieners aangesien dit die generasiegaping tussen ouers en tieners raak beskryf, maar eintlik is dit ouers wat hierdie satiriese werk met konsentrasie en introspeksie moet lees, sodat hulle vir eens en altyd kan besef: tieners van vandag sit met hulle eie kwessies en wil nie weet van hul ouers se bagasie nie. Miskien moet die roman ons almal laat besef: ons is eers mens, dan Afrikaner. Andersom gaan nie meer werk nie.

Neil Cochrane

Universiteit van Pretoria, Pretoria

Dryfhout.

Hennie Aucamp. Kaapstad: Tafelberg. 2005.
64 pp. ISBN 0-624-04362-2.

Aucamp se oeuvre word gekenmerk deur 'n verkenning van veral drie sake: die kunste in 'n breëre verband, die jeugwêreld en die homo-erotiek – saamgesnoer in 'n besinning oor die verganklikheid. Iets daarvan word deur die voorblad en titel vasgevang: die bokkop met sy sater-konnotasies is terselfdertyd 'n kunsobjek, hier uit dryfhout gesny, en efen vergaan. En die kunsgreep met die “perdesterte” op die agterplat lyk gevaarlik geslagspesifiek en viriel. Terselfdertyd dra “dryfhout” 'n rykdom aan betekenisomonthede: hout (in meer as een sin) wat dryf ... wat *cruise*? En opdrifsel of obsessie, oorblyfsel selfs, wat weier om te vergaan; wat gedurig weer te voorskyn kom uit die see van die onbewuste, terwyl dit slyt en verword, en nutteloos uitspoel met die gety ... en tog benut word om kuns te maak as remedie teen die menslike tekort. In die binneteks van sy jongste digbundel, *Dryfhout*, word hierdie aspekte in die ses afdelings getematiseer, en soms met mekaar verbind.

“Dieper as stilte”, die afdeling waarmee die bundel open, word gewy aan die skilderkuns, en meer bepaald aan 'n aantal stillewes waar die oënskynlike bewegingloosheid bult van energie en sensualiteit. Die digter handhaaf 'n fyn balans tussen beelding, segging en suggestie; fyner as in die vorige bundel. Gevolglik wek die gedigte 'n indruk van geladenheid en geheimenis, soos wat die kyker ervaar by die aanskouing van die betrokke skilderye – inderdaad iets diepers as stilte.

Die openingsgedig (“Die roemer, die wyn die karaf”), het die eerste plek behaal in Litnet se kompetisie vir gedigte met wyn as tema. In sy omsetting van die visuele na die taalmedium, word Aucamp se woordwerk word ook 'n stuk insig. Soos die beeld op die doek, roep die ikoniese werking van die

woord die ekstase *en* die verganklikheid van die momentele vervulling op: “Die oomblik, mens, is wat jy het: / hoe vlugtig ook sy ryk boeket” sê die slotreël van hierdie gedig – 'n gedagte wat in meerdere gedaantes in die bundel opduik.

Die tradisionele sonnetvorm (wat deurgaans gehandhaaf word) met sy vaste strofebou, metrum en rympatroon sluit goed aan by die formele, ouwêreldse sfeer van die genreskilderye. Die vraagreëls van die eerste gedig (“Uit watter stofbedekte bottel ...”) vestig die aandag op sowel die meditatiewe inslag as die ouderdomsmotief, en is daarin programmaties. Wat hier oordink word is die verband tussen beeld en betekenis, en veral tekens van ouderdom en verganklikheid wat voortdurend verstrengel is met herinneringsbeelde van jeug, gisting en seksualiteit. In die openingsgedig is die erotiek reeds teenwoordig (“buikig”, “oestervlees”, “druiwetrosse”, “geribde steel”), tesame met die vlek van bederf wat nóg materie, nóg sinnespel ontsien. Selfs die “boertige appels” met hul “smeulende kleure” in 'n volgende gedig dra reeds hul letsels. Gepas in die laaste vers van die afdeling, is die groter skraalheid van gegewe *met* behoud van visuele skerpte en diepte; dié keer oor 'n werk deur 'n groot eietydse skilder van die stilte, Adriaan van Zyl.

Afdeling 2 met sy suggestierike titel “In kleigeel gedroom”, voer die leser terug na Aucamp se kortverhale oor sy Oos-Kaapse jeugwêreld. Die reeks gedigte sit die verganklikheidsbesef en die mymering van die openingsafdeling voort, maar sentreer tematies rondom die verworde plaaslandskap en natuur. Nou is die “eertydse plaas, beproef en verniel”; die “Boesmans en ooms het hul lê gekry”; en die kankerbos groei oor die ruïnes. Die spreker se waarnemings en herbelewenis “laat gedagtes in die ruimte los”. Daaruit groei vars beelde, minder bekende woordgebruik en knap rymvondste. 'n Gevoeligheid vir kleur en tekstuur versterk die materialiteit

van die verse. Daarby wen hierdie poësie aan diepte deurdat die konkrete werklikheid openbarings word, soos die titelgedig "Dryfhout" in die slotkoepel aandui: "Net 'n visioenêr kan die stories ontknel / wat, verwing en gedronge, 'n boomstomp vertel".

Die afdeling "Ses eed'le here van weleer" is 'n huldeblyk aan bekende Afrikaanse digters- en kunstenaarsfigure, waarin op 'n oorspronklike wyse en met piëteit gepraat word oor diegene wat as eenlinge in 'n eiesoortige "arena" moes poseer. Elke gedig word op 'n vindingryke wyse verryk deur voorbeelde en name uit 'n leksikon wat deel was van die ontslapenes se onderskeie leefwêreld.

Soos die titel van afdeling 4 aandui ("Waar is die Styx en waar die oboel") lewer die mitologie ook boustof vir die gedigte, en is dit 'n dankbare bron vir "lyflike" motiewe dubbelbetekenisse wat uitwys na die "seksptyt". Pan en sy "speelding"-fluit is daar, asook die *toy boy* en *dirty old men* wat na die avonture van klassieke helde getransponeer word, of omgekeerd. Vir meer leesbegrip is 'n bietjie naslaanwerk dalk nodig, maar veel kan sonder 'n ensiklopediese kennis aangevoel word, soos die liefdespel tussen Kleopatra en haar maat op "hul laaste dag in die lou palmiet". Die erotiese element word verryk deur die kenmerkende speelsheid waarmee die digter met die fisieke omgaan.

Die voorlaaste afdeling, "Die knepe en grepe van jag-poëतिक" bestaan uit vier gedigte oor *cruising*. "Twee ou mans in die Badhuis" vertoon 'n merkwaardige patetiek waar die gevorderdes in jare reeds die ironiese insig verwerf het. Hulle kyk mekaar "heelhartig aan" in 'n gedeelde nostalgie na die lyf "vry van neuralgie". Die ware ontmoeting lê in veelseggende slot: "Ons gly in die verbeeldingsbaan / waar latte werklik regop staan". "Die akkoord" bied 'n alternatiewe visie op die homo-erotiek, waar "die eerste twee mans voor die sondeval" in 'n paradyslike (dog eie-

tydse) waterval bad: "Eers kom die inseeplui, sensueel ... / soos diere wat tyd het en ure wil speel". Hier sluit die klank en ritmiek naatloos aan by die gegewe.

Die slotafdeling bestaan uit 'n enkele gedig, wat uit 'n tegniese oogpunt as die *pièce de resistance* van die bundel bestempel kan word. Daarmee bevestig Aucamp sy vermoë om 'n stuk woordwerk staan te maak wat meervoudig beteken en die vindingryke metaforiek tot aan die einde deurvoer. Heel gou begin daar meer betekenis oopwaaier. Wat skynbaar toegewikkel is soos 'n kerklike "Broeder", en wat vele vorms kan aanneem soos 'n sonnet, is inderdaad nie so onskuldig nie; dit is in werklikheid die manlike geslag wat glorieus geteken word, hetsy as standbeeld of in lewendende lywe. Die gedig vra van meet af aan 'n "dubbellees", omdat elke stukkie detail in terme van iets anders beskryf word.

Soos wat die kerklike "Broeder" in die bogenoemde "Shakespeare-sonnet" sinspeel op die vleeslike spies, met sy mantel ("huik") en skuiwende kap *et al*, herinner die beweeglikheid ("rigied of soepel") aan die benaming Willem Wikkelspies, en 'n *Shakespeare-sonnet* met 'n dubbele bodem – waar inhoud en vorm op 'n nuwe manier een word! Hoewel die gedig struktureel en beeldend besonder geslaagd is, hel dit oor na die vernufspoësie, en boet dit in aan ontroering wat wel deur ander gedigte gewek word.

Sou Aucamp sy tematiek en vormgewing steeds verder uitbrei; meermale vashou aan bepaalde ritmiese patrone wat hy self vestig, of meer gemotiveerd daarvan afwyk; en waak teen die oorvloedige woordskeppings wat eindig op -ig, kan hy selfs nog 'n sterker digter word – maar met hierdie bundel staan die digterbroeder reeds stoer.

Zandra Bezuidenhout
Stellenbosch

Die buitestaander.

Albert Camus. Vertaal deur Jan Rabie.

Dainfern: Praag, 2004(?). 111 pp.

ISBN 0-95846-353-0.

Praag het 'n diens aan Afrikaans bewys met die heruitgawe van Jan Rabie se vertaling van hierdie klassieke teks. Wat mens egter onmiddellik by die opneem van die boek opval, is die verkeerde spelling van buitestaander as "buitestaander". Dit moet volledig voor die deur van die uitgewer gelê word, want ook in die teks op die agterblad word daar na "buitestaander" verwys.

'n Mens sou dink dat Praag al na verskeie publikasies die basiese lesse van publikasiekonvensies kon geleer het. Afgesien van die eenvormige wit, onaantreklike omslae ontbreek die datum van hierdie heruitgawe en die stad van uitgawe (dit is nie Dainfern nie). Die oorspronklike publikasiedatum van *L'Etranger*, 1942, word nie vermeld nie. Dan hang Praag se ideologiese onderrok boonop op die agterblad uit, want die hooffiguur Meursault se geskiedenis "kan selfs as 'n gelykenis van politieke en morele skuld gelees word, wat aansluit by die Afrikaner se eietydse problematiek". 'n Mens wonder hoekom juis die Afrikaner – omdat Meursault koelbloedig 'n "nie-blanke" doodsdienaar?

Die boek is darem taalkundig en andersins heelwat beter versorg as byvoorbeeld Praag se vertaling van Günther Grass se *Kreeftegang*. Dit is interessant om juis *Kreeftegang* met *Die buitestaander* te vergelyk. Teenoor Camus se afsydigheid oor die sosiopolitieke konteks is Grass se hoofpersone intens betrokke by die geskiedenis van die Tweede Wêreldoorlog, maar juis ook by die gevolge wat dit vandag nog het, selfs en veral deur middel van die internet as 'n soort eietydse mitemaker.

Camus se teks verwoord nog die oorlogse *malaise* van die uitsiglose eksistensialisme. Die verhaal van Meursault se konfrontasie met sy eie menslikheid en eindigheid begin met

die bekende sinne: "Moeder is vandag dood. Of dalk gister, ek is nie seker nie." Sy totale onbetrokkenheid en gebrek aan emosie word telkens in die hofsaak teen hom gebruik nadat hy die ongemotiveerde moord gepleeg het. Niks maak werklik vir hom saak nie.

Selfs wanneer sy minnares vir hom vra om te trou, antwoord hy dadelik bevestigend omdat dit eintlik nie belangrik is nie. Sy dae word met seks, swem, rondloop, rook en ander bloot sintuiglike ervarings deurgebring. Selfs die genot van hierdie momentele ervarings word maar min verwoord, want dit is deel van 'n dikwels vervelige verslag om van dag tot dag te leef.

Eers wanneer sy dood nader kom, breek iets in hom oop. Hy skreeu op 'n priester wat hom tot insig probeer bring en dié se sekerhede. "Nou ja, nie een van sy sekerhede is een vrouehaar werd nie. Hy is selfs nie eens seker dat hy leef nie, want hy leef soos 'n dooie. (...) Maar ek is seker van myself, seker van alles, sekerder as hy, seker van my lewe na my dood wat gaan kom. Ja, ek weet dit is al wat ek het, maar hierdie waarheid besit ek net so terdeë as wat dit my besit." (Die vertaler moes die dubbelsinnigheid van "my lewe na my dood" vermy het, want vir Meursault is daar bepaald geen lewe na die dood nie.)

Colin Wilson se puik studies *The Outsider* (1956) en *Beyond the Outsider* (1965) het die hele literêre en filosofiese konteks van outsiderskap en eksistensialisme oorskou. In eersgenoemde boek vat hy die buitestaander se denke soos volg saam: "He is not very concerned with the distinction between body and spirit, or man and nature; these ideas produce theological thinking and philosophy; he rejects both. For him, the only important distinction is between being and nothingness." Die dood is die belangrikste van alle idees.

Die moord en sy eie naderende dood skok Meursault uit sy ervaring van onwerklikheid. Vryheid is juis om daaraan te ontsnap, Camus vestig dus die begrip "absurde vryheid".

Sartre het Meursault se insig opgesom as "Vryheid is ang". Dit is juis tydens oorlogstye van ang en gevaar dat vryheid die intensste ervaar word. Soos Wilson dit stel, "The Outsider is a man who has awakened to chaos," al besef hy nie noodwendig dat chaos positief kan wees nie.

In *Beyond the Outsider* dui Wilson nuwe filosofiese groeipunte vir singewing na die doodloopstraat van nihilistiese eksistensialisme aan. Een van die belangrikstes is die besef van "the God within", wat Meursault nie beskore is nie. Daar was nie 'n plaasvervanger vir godsdiens nie, bepaald nie die eksistensialistiese fokus op die self nie. "Religion has so far been irreplaceable because it enables the individual to participate in a uniquely satisfying way in the sense of a meaningful scheme of things."

Dit is vandag moeilik om Camus, Sartre, Kafka, Barbusse en ander se belewing van die niet, eindigheid en outsiderskap goed te verstaan en met hulle karakters te identifiseer. Herwaardeerde religieuse en veral wyer spirituele sisteme verskaf singewing op maniere wat nie meer met die verskrikking van die twee wêreldoorloë te doen het nie. Ook die boeie van kolonialisme waarin Meursault hom in Algerië bevind, is afgeskud en met ander vorme van singewing soos "Afrika vir die Afrikane" vervang. 'n Mens moet Camus van tyd tot tyd herlees om nie te vergeet hoe daardie tydsges was nie.

Jan Rabie se vertaling is goed en plek-plek uitstekend. Dit is wel 'n betreklik maklike teks om te vertaal, met sy korterige sinne, saaklike mededelings en 'n gebrek aan liriese en filosofiese besinning. Mens betrap die vertaler net hier en daar dat hy lomp met die historiese verlede tyd omgaan. Maar met soveel Afrikaanse boeke wat eenvoudig vanweë die klein leserspubliek "verdwyn", is mens maar te dankbaar vir hierdie reddingsdaad.

Charles Malan

Hoof: Hermes-uitgewery, Pretoria

'n Wonderlike geweld. Jeugherinneringe.

Elsa Joubert. Kaapstad: Tafelberg, 2005.

400 pp. ISBN 0-624-04289-8.

In die kategorie van "optel-en-deurblaai" boeke is Elsa Joubert se outobiografiese werk, 'n *Wonderlike geweld. Jeugherinneringe*, 'n onbetwiste wenner. Ek was in 'n boekwinkel waar klante, duidelik nie Afrikaanssprekend of lojale Joubert-lesers nie, met plesier uitgeroep het "wat 'n mooi boek" nadat hulle sowel die veelseggende foto's wat die voor- en agterkant van die omslag verbind as die prikkelende titel opgemerk het. Begin 'n mens eenmaal lees, word hierdie eerste indruk verder versterk deur die woorde wat as motto dien en waardeur boekomslag, titel en die belangrikste lyne van die vertelling in 'n besondere samehang verenig word. Die wonderlike geweld van die jeug, dit wat in die woorde van Joubert se geliefde vader vergelyk word met die onstuitbare groei van 'n plant, beskryf ook die aard van hierdie spesifieke jeug waarvan vertel word. Reeds as skoolmeisie, gekoester binne 'n bevoorregte leefwêreld, verklaar sy aan haar pa "Ek wil deurbreek (...) (sonder om te weet) waarnatoe (...) net (...) deurbreek." (94) Wanneer sy jare later kennismaak met Van Wyk Louw se gedig "Die swart luiperd," verwoord enkele van die versreëls daaruit die onafwendbaarheid van haar eie deurbreekproses: "My pad is self die ding wat trek, hy dwing die voet om voort te gaan." (326)

Die padbeeld is een van verskeie motiewe wat 'n betekenisvolle en eenheidskeppende rol in hierdie teks speel. Die heel vroegste herinneringe is van 'n nog nie driejarige dogtertjie wat, agtergelaat by afsydige grootouers wanneer haar eie ouers na die buiteland reis, met groot opwinding die donker trap in die vreemde huis opklim. Soms vergesel 'n gerusstellende tante haar, en dan skuur sy veilig verby die sittende leeu wat in die trapstyl uitgerkerf is. "Maar die bang wees en die

alleen loop was die lekkerste loop.” (13) Twintig jaar later spandeer sy vier weke op die eilande by Keimoes in die Garieprivier en looier by die Coetzeegeesin: arm, eenvoudige mense, byna ongeletterd. Hierdie vertelling van ’n onbeplande onderwyspos, die kuier en wandeling met die eilandmense en die intense beleving van die waterryke, rietbegroeide omgewing, is vir my een van die mees evokatiewe gedeeltes van die boek. Wanneer die Coetzeekinders later aan haar skryf: “Die paadjies roep na Juffrou. Ons loop al die verpaadjies al agter Juffrou se voetspore aan” (336), verwoord dit die groot afstande wat sy reeds ruimtelik en emosioneel afgelê het, daardie pad wat sou lei tot die hoogtepunt waarvan *’n Wonderlike geweld* vertel: die keuse om Afrika in te vaar deur vanuit Kaapstad na Mombasa per skip en dan oorland tot in Kaïro te reis.

Dit is die lewensjare tussen hierdie twee ervarings en haar persoonlike belewenis van daardie kwarteeu wat in Joubert se “Jeugherinneringe” opgeroep word. En dit is deur die uiteenlopende leserreaksie op wát en hóé vertel word – die hóé: oorwegend in die derdepersoonsvorm, afgewissel met uittreksels uit dagboeke waarmee begin is toe sy dertien geword het – dat daardie eerste lofuiting oor die boek meer betwis raak. Ek moes *’n Wonderlike geweld* begin lees nadat verskeie resensies reeds gepubliseer is; die eerstes was oorwegend negatief. In elke geval was die gemene deler die resensente se reaksies van “irritasie” en “verveeldheid”. Reaksies blykbaar veroorsaak deur die groot detail en stadige tempo waarmee die doenighede binne ’n kleindorpse, bevoorregte bestaan in die periode tussen 1925 en 1948 vertel word; die argeloosheid teenoor die groter toneel van die Suid-Afrikaanse en internasionale sosio-politiek; die “vertroetelende” blik op die eie skrywerskap.

Hierdie jeugherinneringe getuig inderdaad van ’n intense persoonlike verbintenis met stories en skryf. Reeds as dogtertjie is sy “diep

betrokke by die verhale van haar ooms en tannies, die beelde is soos die van ’n towerlantern wat bewend voor haar begin leef” (25), en by herhaling word deur die hele relaas verwys na die talle boeiende familieoorlewings, die ouerhuis vol boeke, die ouers wat leesboekies vir skoolkinders skryf, die droom om in ’n huis te woon wat lyk soos “al die Engelse boeke wat sy lees” (76). Maar die fokus val nog sterker op die verbintenis met spesifiek Afrikaanse boeke en die baie vroeë ideaal om in Afrikaans te skryf. In vele opsigte is dit ’n begeerte wat haar met haar Pa verbind: hy leer haar om te skryf op die sand van die vakansiestrand, en die herinnering daaraan roep ’n passievolle, oordadige ervaring op van hoe sy “tuimel deur die letters, sy vis uit die donkerblou, vol, geswelde, nimmer eindigende, altyd deinende see van woorde en woorde en woorde.” (57) Op ’n soberder noot word die skryfloop daarna uitgeleef in vroeë stukkie vir skooljaarboeke, op ’n treinreis na familie waar die tienjarige “voel sy het niks regtig gesien voordat sy dit nie in haar boekie ingeskryf het nie” (68), deur die samestelling van ’n eie vakansiekoerantjie saam met ’n maat, en dan met die dagboek wat sy in 1935 begin – 70 jaar voor die publikasie van die outobiografie en waarin betekenisvol daaruit aangehaal word (84). Maar, om te skryf beteken mettertyd juis om die eie omgewing af te skud. Vasgedraai in die nasionalistiese histerie van 1938 kan die emosionele tiener nog uitroep dat sy “Doelgeroepe” voel om “Suid-Afrika wakker te skud met my boeke” (117 – en dit was nie die stem van *Poppie Nongena* wat toe in die vooruitsig gestel is nie!). Gaandeweg word skryf egter vereenselwig met normdeurbreking. Die jaar as onderwyseres op Cradock oortuig haar dat sy die “verslawende geur van tydelike verblyf, van vreemde, vreemde mense, vreemde ervarings” die pragtige, die blink, die bevrydende stawe (van die stasie op Cradock) wil navolg en daarom moet skryf (295). Die pos

by *Die Huisgenoot*, waarskynlik haar aangebied na die publikasie van haar artikel oor die eilandmense, en die sukkelende eerste poging om 'n roman te skryf, was slegs tydelike haltes op pad na die eintlike doelwit; Afrika, en haar eerste werk daaroor, *Water en woestyn*.

Die soms terloopse, soms baie hegte verbintenisse met soveel aspekte van en figure in die Afrikaanse literatuurgeskiedenis vorm ander stilhouplekke op die skryfpad. Die pake dokumente uit die GRA-era wat deur vorige eienaars in haar ouerhuis in Paarl agtergelaat is en die leesboekies van haar ouers se *Dagbreek*-reeks was die eerste kennismaking met skrywers en manuskripte. In die studentejare behoort die eksentrieke Stephen le Roux – want “hy voel nie soos 'n Matie moet voel nie” (231) – en die onhandige Gottfried Watermeyer – ‘n “groot, dik, ‘anderse’ man” (232) – tot haar “non-vriendekring”. Sy loop klas by Boerneef en I.D. du Plessis, besoek Van Wyk Louw nadat hy belangstelling in haar verhandeling uitgespreek het, en vorm 'n hegte band met Klaas Steytler. Eenmaal op die redaksie van *Die Huisgenoot* is dit D.J. Opperman, Rykie van Reenen en haar motorfiets en 'n goeie vriendskap met Jan Rabie wat Joubert se omgewing help vorm. Maar die fassinerendste verhaal vertel van die betrokkenheid by twee buitengewone mense: Sarah Goldblatt en Louis Leipoldt. As student aan die U.K. loseer sy by Goldblatt, en in die wêreld van die boek skiet die aanwesigheid van hierdie gesofistikeerde, intelligente rooikop, gedrewe deur haar obsessie met Langenhoven en sy nalatenskap, soos 'n helder vonk. Die aandoenlikste verbintenis – en ek gebruik die woord bewustelik, omdat die emosies so tipies van buitensporige, maar brose tienerdrome is – is dié met C. Louis Leipoldt. Haar jarelange heldeverering en “onbeantwoorde liefde” kulmineer in 'n onaangekondigde besoek aan die digter. Dis 'n pynlike antiklimaks dat Leipoldt so “groot en dik en bot, so anders as wat sy ver wag het” (158)

is, maar die identifikasie met die digter duur voort.

Die openbaring van die hegte en toemend direkte band tussen hierdie jeugervarings en die Joubert-oeuvre soos wat dit ontwikkel het in die meer as 'n halfeeu na die afspeel van die slotepisode, is vir die leser met 'n belangstelling in die Afrikaanse letterkunde waarskynlik die kern van die boek. Die melodramatiese “rou” oor die mislukte kontak met Leipoldt prefigureer Joubert se reisverhaal *Gordel van smarag. 'n Reis met Leipoldt* (1997), waarin byna sestig jaar na die matriekmeisie se groot teleurstelling, Leipoldt as geesgenoot die reis en die skryfproses meemaak en rig. Daar is ook die herinneringe aan die klein dogtertjie se geïnteresseerdheid in haar “Great aunt Belle” en die besondere band met die ongetroude tante Lezie, duidelike voorlopers van die karakters in *Die reise van Isobelle* (1995). Joubert se jeugdige obsessie met die Voortrekkerbeweging, die fakkelloop en die 1938-herdenkingtrek, en die byna historiese vervoering omtrent die reis na en die hoeksteenlegging by die Voortrekkermonument, bied die feitlike konteks vir die fiksionele uitbeelding van dié era in daardie selfde roman. Die herinnering aan hoe haar ma die dogtertjie verbied het om ooit Lenie se huis binne te gaan maar slegs te staan en roep by die heining daarvan, is 'n dokumentêre onderskrywing van een van die treffendste momente in *Die reise van Isobelle*, naamlik Belle wat tydens haar verhouding met Hussein 'n soortgelyke voorval ophaal. Dit is egter deur die geleidelike maar onstuitbare ontplooiing van die verteller se verbondenheid met Afrika, daardie persoonlike betrokkenheid wat na my mening die hart van Elsa Joubert se skrywerskap vorm, dat 'n *Wonderlike geweld* 'n sleutelplek in die oeuvre inneem. Die aanvanklik terloopse bewuswees van natuurverskynsels en die landskap bereik 'n klimaks tydens die besoek aan Natal en haar tog die “reservaat” in (275-279). Die sterk lyflike sen-

sasie wanneer sy haarself byna organies met die oerbos vereenselwig (383), karakteriseer latere werke soos *Ons wag op die kaptein* (1963), *Bonga* (1971) en *Melk* (1980). Hierdie vereenselwiging is nie bloot 'n Afrika-variasie van 'n opulente "Oriëntalisme" nie. Dit is wel veelseggend dat die Paarliet wat "nie swart mense ken nie" behalwe as hulle in die "donker (...) melk aflewer" of inbrekers is "teen wie hulle die deure moet sluit" (278), nou op hierdie "nuwe pad mense begin onderskei" (277).

Dit is hierdie belewenis wat enkele jare later haar antwoord bepaal op die vraag hoekom sy na Afrika, en nie na Europa wil reis nie. Klaas Steytler se skeptisisme weerlê sy deur te verklaar: "ek moet daarnatoe gaan (...) (en) waar daar mense is, moet hulle tog na die ander mense uitreik, hoe ver van mekaar hulle ook al is" (385).

Dit is juis omdat hierdie teks so oortuigend die ontwikkeling van 'n postkoloniale perspektief by Joubert blootlê, dat die herhaalde kritiek van resensente op wat ervaar word as die kleinburgerlikheid van die vertelling – die selfkoesterende vassit in 'n "knus wêreldjie" – so opval. Die argelose hantering van klasse- en rasseverskille vanuit haar vooraanstaande, bevoorregte familieomgewing is inderdaad opmerklik. Hoewel daar soveel kere liefdevol na Lenie verwys word, en ek eers mettertyd agtergekom het dat sy 'n bruin huiswerker is, word Lenie vanselfsprekend as 'n mindere beskou. Net so vanselfsprekend is die reël dat die bruin kinders net bo in die bioskoop mag sit, dat Lenie anders behandel word as die "wit" meisie van Mrs Louw (55), en dat hoewel Joubert "nie anti-bruin is nie, is (Heese se woorde "Jesus was 'n bruin man") vir haar ook "bietjie baie om te sluk" (227). Dis ook met totale vanselfsprekendheid dat die vreemde teenwoordigheid van 'n "Koelie" agter in die saal by 'n politieke vergadering gemeld word (163), net soos wat verwys word na die "jood" op Kei-

moes, die "Griek" in Woodstock en die Njassa "boy" wat die huis in Mowbray skoonmaak. Terwyl die matriekdogter selfversekerd verkondig dat die grootste probleem van Suid-Afrika die armblanke-vraagstuk is (192), begin sy wel as student bewus raak van rassekonflik. Die bakleiery tussen wit studente en jong bruinmense in Stellenbosch laat haar verontwaardig vra: hoekom moet (ons) bang wees? Dis dan (ons) eie geliefde dorp? (241); 'n aanklag van haar tante teen "Malan se kleurbenepenhed" word afgemaak as "'n Sapidee" (248-249). Gedurende die verhouding met Martin is sy toegeeflik omdat hy emosioneel ontwrig is deur sy pa wat met "meide gelol" het (270); jare later beskryf sy haar kiewelrigheid oor 'n flirtasie met 'n vreemdsoortige Oostenryker as "dis soos om te paar met iemand wat nie van jou eie ras is nie, of soos met 'n Indiër of 'n Kleurling" (395). Te midde van hierdie tevredenheid omtrent wie "ons" of "jou eie ras" is, kruip die verwarring egter in. Sy protesteer huilend as haar Ma beveel dat Lenie moet "miss" sê wanneer Elsa hoërskool toe gaan (99); te midde van die dol plesier in die ossewatrek, wonder sy vir die eerste keer "Hoe voel Lenie oor die trek?" (142); wanneer die twee saam na 'n radiodienst luister en Lenie sê "Miss Elsa, maar ons taal is darem mooi", ruk sy soos sy skrik. "Sy het nooit besef dis Lenie se taal ook nie" (255). In die skynbaar onbewustelike gebruik van die ten minste onsensitiewe, maar dikwels blattant rassisitiewe uitsprake en handeling, verbeeld hierdie jeugherinneringe eerlik die alledaagse praktyke en aannames van daardie tyd en maatskappy; enige ander teks uit daardie era sal dié realiteite beaam.

Vir die nie noodwendig Afrikaanssprekende, nie besonder histories georiënteerde lesers na wie ek heel aan die begin verwys het, betrek Joubert se outobiografie 'n rykdom van ander, eg-menslike fasette. Die nawijsing waarmee die kind alles wat die ego bedreig so hartstogtelik "haat" (haar broer, haar

Ma, die gunsteling oom Henry se nooi en die se suster, alle “Engelse”), en waarmee die tiener godsdiens beleef (“sy sou Leipoldt na die Here wou bring, maar nou is dit te laat, nou sal sy maar Ludwig (’n skoolvriend) na die Here bring. Hy is al ander ongelowige wat sy ken” – 161) is vermaaklik maar ook vertederend. Die aanslae op haar ydelheid het dieselfde impak. As die bekering van Ludwig ook misluk, is haar versugting “sy wou net dien, dink sy, nou’s sy nog langer ook as hy” (174) en die plesier van ’n plaasdans word vertroebel wanneer ’n jong boer van haar sê “die kort dikketjies dans die lekkerste” (199). Dit is juis deur die uitbeelding van die liefdevolle band met haar Pa, en die tegelykertyd spanningsvolle verhouding met haar ma, dat Joubert die persoonlike ruimte en ’n groter omgewing baie oortuigend integreer. Hy, “die stil prins van stories” (45), ondersteun haar op die pad van skrywerskap en die uitbreek uit die gesinskring; haar Ma daarenteen, is die een van wie sy wil wegbreek. Maar daar is ook herinneringe aan haar Ma as iemand wat waghoe by haar bababedjie, “en in die slapende huis, by die dowwe skuinslig van die ganglamp, het die letters op die blaaië na haar opgestaan en haar op ver paaie weggevoer, het sy gelees, nagte deur.” (47) Daardie byna teensinnige erkenning van ’n gedeelde hartstog sluit aan by wat ons almal seker een of ander tyd besef: dat die verbintnisse met die verlede – hoe broos ook al – nie deur die hede ontken kan word nie.

En daardie besef is deel van die dwingende boodskap wat Joubert se “Jeugherinneringe” uiteindelik aan my oorgedra het. Wat ’n *Wonderlike geweld* doen, is om die leser ’n spieël voor te hou – ons wás (en sommige is nog) almal so. In ’n mindere of meerdere mate, vir ’n korter of langer tyd, en bewustelik of onwetend het generasies “witmense”, sóos Joubert, grootgeword met “die soet, ligte spanning van (...) uitverkorenheid” (224). Nie almal van ons was familie van die Murrays en

die De Villiers’s, min was in die posisie om die Britse koninggesin te vergesel; nie almal was ewe sterk verbind aan kerk en party nie; sommiges se hoogste strewe was om die “wit meisie” van die ryk families (55) te wees. Maar, juis as “Paarliet, gebore en getoë in die wieg van die Patriotte, Voortrekkerverkenner, Fak-keldraer, Ossewatrekker, Christelike voorbidder, suster van die gemeente”, herinner sy die leser aan die onhoudbare en so dikwels ontkende uitsprake van die verlede. Dit was moontlik slegs in 1940 op Stellenbosch dat openlik aan studente voorgehou is dat “hulle die room van die volk (is). Die goue sonkinders...” (239), maar die meeste Afrikaners het nog baie jare later ten minste heimlik daardie sentiment gedeel. Vanuit hierdie koesterende kokon kon die verteller ook meen: “selfs die atoombomme op Hiroshima en Nagasaki is veraf gebeurtenisse wat hulle nie veel aangaan nie” (340). Wanneer die nuusfilms oor die Duitse straffkampe vertoon word, word daardie kokon by Joubert egter onherstelbaar beskadig; die herinnering aan ’n studentikose wreedheid bring die besef van haar eie boosheid en skuld. En dan volg die vraag: “hoe kan ons in die toekoms op ons eie oordeel vertrou? Ons eie lewens wankel.” (359)

Die leser wat die ironiese stem, die onthulling van die eie swakhede en die selfkritiese perspektief nie raaklees nie sal waarskynlik afsydig staan teenoor dit wat soms lyk op die onsensitiewe, byna arrogante nota’s van ’n “goue kind.” Ek lees in hierdie stories van en oor ’n besondere vrou egter ook die verhaal van ’n veelbewoë en kritieke periode in die Suid-Afrikaanse geskiedenis. Die teks is ’n evokasie van die onlosmaaklike verstrengeling van een lewe, ’n ontwikkelende skrywerskap en ’n hele groepspsige – maar tegelykertyd word dit ook die verhaal van so baie van ons.

Henriette Roos

Universiteit van Suid-Afrika, Pretoria

Life Sentence. A biography of Herman Charles Bosman.

Stephen Gray. Cape Town, Pretoria: Human & Rousseau. 2005. 320 pp. ISBN 0-798-14484-X.

Stephen Gray's detailed and well-researched biography of Herman Charles Bosman affords the reader with what feels like a face-to-face encounter with Bosman himself. Bosman's true artistic talent is revealed in his contradictory nature as well as in his superb quality of writing. Emotionally, he can be likened to a whirlwind because of his uneven temperament and what appears to be his inability to behave according to the norm (appropriately). His sensitive yet unpredictable nature is evident in a childhood incident in Kuils River, his birthplace where Bosman himself recalls being "seated on the grass, wrapped around in a blanket, and there was a soft wind blowing, because it was getting on towards sunset, and two young girl cousins a few years older than I, were dancing about me on the grass. And I suddenly burst into tears, just like that, without reason." (45)

One Jeanette Marshall relates another incident, which demonstrates his tender streak, where she and Bosman met in a party soon after he was released from gaol. She recalls: "Suddenly he noticed a beetle on the carpet. He opened a window and threw it out to prevent people from tramping on it. This tender streak from a man who in a fit of temper killed his step-brother impressed me deeply." (143)

Bosman's unpredictable nature persisted throughout his life. Adèle Lezard, the editor of the hardback version of *Mafeking Road*, likens him to a "'faun, a 'satyr'" (304). Bosman could not be classified. A man of extremes, he was either "bubbling over with excitement" (296) and saying "something so happy, so immediately funny, that you'd be absolutely rocking with laughter all the way down Eloff street ..." (304) or "he'd be glowering at you with eyes of molten steel and he'd say some-

thing bitter, using words so pungent that they practically smelled of scotch-marks" (304).

Bosman's talent as a potential writer became evident very early during his school years at Jeppe High where unlike other boys who distinguished themselves in sporting activities, Bosman preserved his reputation in the Jeppe High School Magazine, where he published two pieces entitled "The Mystery of the Ex-M.P." and the "Mystery of Lenin Trotsky" in July and December 1921. At the University of the Witwatersrand where he pursued his studies in English he equally distinguished himself, winning various awards. After his release from prison his partnership with Aegidius Jean Blignaut began an immortal and reciprocal literary friendship in which "if Jean went over the top a bit, Bosman had to tug him back" (141).

The book *My Friend Herman Charles Bosman* by Aegidius Jean Blignaut (1980) records this important association of two great South African literary figures of the 1930s. A list of some of Bosman's earlier publications appears in *The Touleier*, *The New L.S.D.* and *The New Sjambok*. Although Bosman's union with Blignaut gained them local and to some extent, international fame, due to the independent and non-conformist nature of the content of their articles, Bosman and Blignaut repeatedly came into conflict with society and as a result often found themselves in court with charges ranging from libel, *crimen injuria* to obscenity. In spite of this bad publicity, Bosman and Blignaut imprinted their names forever as South Africa's great literary writers.

Bosman proved himself beyond these journalistic endeavours into poetry where he published *The Blue Princess*. Leon Hugo asserts that it was in poetry that Bosman began really to discover himself. Blignaut agreed with this view arguing that he was indeed underrated as a poet an opinion shared by Bosman himself as suggested in his claim that he was one of "the greatest poets since Keats" (Blignaut

1980: 11). Bosman's ability as an accomplished writer in most of genres is proved in the fame he received for publications such as *The Jacaranda*, *The South African Opinion*, *Mafeking Road* and *Cold Stone Jug* (his prison memoirs).

Of Bosman's years at Jeppe High School, Wits and first year of teaching in the Marico Bushveld (the remotest end north of Nietverdiend in what was called Agterbosveld) where he was posted by Mr MacGregor the disciplinarian head of the Normal College as revenge for one of Bosman's many misdemeanours, Gray paints a picture of Bosman as a rebel and a social misfit, whose soul was in turmoil. This often manifested itself in various desperate acts or inappropriate behaviour, which almost became second nature to him. Thus, Bosman attracted attention by doing the most bizarre things one could ever imagine. These ranged from "cut[ting] his wrists open with a razor-blade" (64) in protest against overly harsh corporal punishment at Jeppe High, offering "to shoot himself in recompense" for shooting and killing his step-brother or "have his step-father shoot [him] for what [he had] done" to actually "tak[ing] out the carving knife and slash[ing] his own throat" (113).

More examples of his abnormal behaviour include entering the courtroom "munching a sandwich" thus appearing "unconcerned and smiling occasionally to his mother in front, to his own brother with her and to others in the courtroom." Such behaviour from one on the brink of disaster (he was facing a death sentence for shooting and killing his step-brother) makes Bosman the most complex and controversial figure of all times.

Gray's portrayal of Bosman as a man caught "betwixt and in between" recurs in relation to his dual identity, which resulted in his being a balanced bilingual in English and Afrikaans, two dominant yet competing languages. Although born of Afrikaans speaking parents from prominent families on both sides: (the Bosmans and the Malans), at home

the Bosmans used English and thus, in speaking and writing, he preferred to use "English, always English" (316). His love for writing in English persists in spite of the obvious advantages he would have gained had he chosen Afrikaans as his medium. Bosman's resolve to use English and not Afrikaans while fully aware of limitations in local reading public and fierce overseas competition, suggests both his confidence in his ability as a writer and his command of the English language.

Thus, in this biography of the late Herman Charles Bosman entitled *Life Sentence*, Gray not only manages to reveal the genius behind the social misfit Bosman was, he also successfully conveys the true meaning of Bosman's true purpose in life – one whose life sentence was writing, with Death being the only thing that could and did stop him. Bosman himself confirms the truth of this assertion to Helena (his wife): "I'm a ghost; people see me as a ghost. They look through me. The only contact I have with human beings is through my writing. Through my writing I reach them and they reach me. Therefore I must write – or go mad." (332)

Thus, the decision to commute Bosman's death sentence into a life sentence and later his release from prison after approximately four years imprisonment, afforded South African readers with an encounter with the man Gray refers to as the most famous and best loved writer in South Africa of the first half of the twentieth century. It is difficult to tell whether it is his unorthodox attitude towards life or his genius as a writer that makes Bosman's life story such a compelling one.

Reference

Blignaut, Aegidius Jean. 1980. *My Friend Herman Charles Bosman*. Johannesburg, Cape Town: Perskor.

Khulukazi Soldati-Kahimbaara
University of Pretoria, Pretoria

Bestemmings.

Marita van der Vyver. Kaapstad: Tafelberg. 2005. 216 pp. ISBN 0-624-04327-4.

Voetnote: My seun is dood op 10 Februarie 1990. Nelson Mandela is die volgende dag vrygelaat. Elke keer as iemand oor die ekstase van daardie dag praat, sien ek 'n duif wat eindeloos sirkel. 'n Kind wat sterf, bly vasgevang in 'n kringloop om 'n ouer se hart. Dis al wat ek geleer het..." (216).

Die slotvertelling (van twaalf), "Kringvlug," in Marita van der Vyver se jongste boek gryp deur sy soberheid enersyds, maar andersyds die intensiteit van die verteller (hier onmiskenbaar die skrywer self) se pynlike emosies rondom die siekte en dood van 'n babaseuntjie en die diagnose van kanker by haar moeder twaalf jaar tevore sterker aan as enigiets wat sy al tot verhaal gemaak het. Dié slotverhaal gee ook meteens 'n ander dimensie aan die voorafgaande vertellings van mense in verskillende omstandighede en situasies in die vreemde, besig om te verken en te ervaar: die soms amper speelse – "sprakelende, sexy stories" (soos in die flapteks) – van mense op pad na bepaalde "bestemmings". En hoewel nie al die verhale ewe boeiend en geslaagd nie, kan daar nie van een gesê word dat dit nie goed leesbaar en ook genietlik is nie.

Soos die titel aandui, is die eerste indruk dié van reisverhale en lê die bekoring deels in die interessante, opwindende ruimtes waarbinne hulle afspeel – 'n "begaande restaurant" in Avignon, of 'n "dorpie naby Siëna" of in romantiese Venesië of rondom "cocktails" in 'n hotel in Washington "omtrent spoegafstand van die Withuis af"(127). Tog is dit nie die ruimtes en die reise wat die verhale dra nie, maar die karakters – hetsy as vertellers of fokalisators – se "binnereise", hulle refleksies as (hoofsaaklik) middeljarige oor dit wat hulle beleef of voorheen beleef het (en dikwels weer verloor het).

In "Aptyt" is 'n "ouer as veertigjarige" vrou noodgedwonge sonder reisgenoot op 'n "smulpaapvakansie" in die suide van Frankryk, en word smake, kleure en geure verleidelik beskryf: "Maar sy weet mos ook al, kos is soos seks. Hoe meer jy kry, hoe meer wil jy hê" (9). En tog bevredig die reis haar nie soos sy gehoop het nie, en "sit sy die stryd voort – teen die verterende verlatenheid, die oortuiging dat sy oud en oor die muur is, die groeiende gevoel van sinloosheid ..." (17). Kortom, haar aptyt bly onbevredig.

In "Kies jou eie einde" vind 'n vrou met drie woelige seuns en 'n onvergenoege man op 'n gesinsvakansie in Toskane ook geen uitkoms uit haar lewensmoegheid nie. Dit is eers wanneer 'n aantreklike Italiaanse glasblaser tot hulle redding kom nadat die motor onklaar geraak het, dat sy meteens die moontlikheid aangryp om 'n eie einde vir haar verhaal te kies – hoewel miskien nie een wat vir alle lesers ewe goed gemotiveer sal voorkom nie!

"Der Tod in Venedig" (met die intertekstuele verwysing na die beroemde kortroman van Thomas Mann) stel die ervaring van 'n ou, sterwende vrou, soos sy dit herbeleef in haar gedagtes, teenoor dié van haar kleindogter. Die twee vroue is vir oulaas saam op reis. Die milieu is Venesië, 'n hotel langs die Piazza San Marco. Ouma en kleindogter vind albei in die karnavaltyd (die ou vrou lank tevore, toe sy tydelik ontsnap het uit 'n alte voorspelbare huwelik "met 'n man van min woorde" (53) en die jong meisie in die "nou" van die verhaaldebeure) gemaskerde geliefdes, wie se "ontmaskering" sekere verrassings inhoud.

In "Die opening van die mond", daarenteen, besef 'n middeljarige vrou op reis en op "vlug" van haar leë nes en swygsame eggenoot, dat die dooies in wie sy altyd belangstelling gehad het – "stapels skedels in 'n Roomse katakombe, die antieke gesigge van 'n antieke mummie in 'n Britse museum"(56)

– haar nie meer kan imponeer nie. Sy is “gatvol vir grafte” (67) en sy verlang na haar land en haar huis en haar man – “En na jou, my lief” (70).

Die drie verhale in die drieluik, “Triptiek”, slaag goed omdat hulle telkens ’n ander karakter binne dieselfde intrige as fokalisator gebruik – die vrou wie se man haar vir ’n jonger een verruil het in “Vryheid”, die “ontroue” man, wat met die jonger minnares in Parys is (waar sake skeefloop) in “A La Recherche ...” en die jonger vrou in “Bagasie”.

Een van die mees geslaagde en boeiende verhale vir my persoonlik is “Spat, plas, besprinkel en bemors” (die woordeboekvertaling vir “dabble (in the arts)”), hoofsaaklik omdat die skilderye wat die huisvrou-skilder in haar “geheime” ateljee as ontvlugting uit haar opofferende bestaan aan’t skep is, so groots en oortuigend deur die verteller geskilder word. En omdat die leser net so bevry voel daardeur soos Marge self.

In “’n Kwessie van tyd” word die verhouding tussen ’n ouerwordende moeder en haar volwasse, dikwels geïrriteerde en tog onvermydelik-liefhebbende dogter geloofwaardig en met deernis verwoord.

“Boom van Kennis”, waarin ’n vrou toevallig in Amerika gekonfronteer word met ’n ander immigrant – die pa van haar kind se boesemvriendin in die Amerikaanse skool – wat haar as dogtertjie in Worcester probeer molesteer het, is minder oortuigend wat die intrige betref, maar bevat die aangrypende woorde van haar kind, wat glad nie Afrikaans wil hoor nie: “I hate you and I hate your stupid language! Do you hear me?” (170)

Die vertelinstansie in “Waansin in Wene” is kompleks, en die leser moet fyn trap om tussen die “hy”, die “ek” en “Ernst” te onderskei. Maar uiteindelik kom daar lig in dié postmodernistiese teks en begryp jy wat die oorsake vir die waansin was.

En dan die hoogtepunt: die slotverhaal, ’n aangrypende outobiografiese vertelling (hoe-

wel die moeder van die seuntjie in die verhaal Anna heet). In dié verhaal vind al die reise hulle eindpunt en wil dit voorkom asof aanvaarding van die lewensirkel die finale “bestemming” verteenwoordig: “My ma het die ‘gemiddelde oorlewingskoers’ van sewe jaar met meer as drie jaar geklop. Sy was nooit juis ’n gemiddelde mens nie. Sy is dood op 9 Desember 1999, ’n paar uur nadat ek ’n Franse hospitaal verlaat het met ’n pasgebore dogter in my arms. Sy was reg. Dis nie ’n ketting nie, dis ’n sirkel” (216).

Annette Jordaan

Universiteit van Pretoria, Pretoria

Kroes.

Pat Stamatélos. Roggebaai: Kwela Boeke. 2005. 283 pp. ISBN 0-7957-0203-5.

“Dit voel vir my my hele lewe lank sê ek koebaai vir mense, Boytjie. My ma, my vriendin Lorrain, my vriend Jamie, Kitty, my by-bie. En nou vir jou en antie Smiley. Dis asof die lewe my nie goed genoeg reken om bemin te word nie. Ek is te bang om Laki ook prys te gee. Sê nou ek kry nooit weer iemand wat my so liefhet nie?” (267). Met hierdie – uiteindelik ironiese – woorde raak die hoofpersonasie-verteller Pattie Peters in haar gesprek met die “bruin man” Boytjie twee kernmotiewe in *Kroes* aan: verhoudings en afskeid.

Kroes is die verhaal van Pattie wie se ma vroeg oorlede is en dan deur dié se twee niggies, Kitty en Maggie, versorg word. Later verhuis sy Johannesburg toe waar sy kennis maak met Laki, ’n aantreklike man van Griekse afkoms. Hulle raak verlief en bly later by mekaar (in ’n “wit” buurt) terwyl Laki se aandrang dat hulle moet trou, al sterker raak.

Veral in die lig van laasgenoemde bereik die problematiek van verhouding tussen

“wit” en “bruin” – in ’n tyd toe apartheidswet- te nog gegeld het – ’n besondere intensiteit. Dit is egter gedurig implisiet en eksplisiet in die teks teenwoordig. Pattie self som enkele sprekende voorbeelde só op: “Die kinders kree: ‘Voertsek, hotnot, dis ons bottels dié! Die taximan sê: ‘Sorry, jy moet uit, ek is ’n wit taxi.’ Die polisie waarsku: ‘This is South Africa, not Greece, you go to jail.’” (87) Maar daar was ook ander, byvoorbeeld haar vrees wan- neer sy en Lorrain na ’n “wit” strand toe gaan, en toe sy “koebaai” moet sê vir haar wit vriend Jamie omdat sy ouers Stellenbosch toe trek en hy na die Universiteit van Stellenbosch toe moet gaan: “Die hele Ikey setup is baie liberaalgesind en my ouers kan dit nie aan- vaar nie (...) Hulle wil omring wees deur ander wat soos hulle dink.” (70) In hoe ’n mate Pattie en ander “bruin mense” die minder- waardigheid geïnternaliseer het wat deur die apartheidsdiskoers(e) aan hulle toegeskryf is, blyk onder meer plek-plek uit Pattie se woord- gebruik, haar verwagtinge oor hoe ander haar gaan etiketteer en uit die rympie wat meermale deur haar aangehaal word. Wan- neer sy byvoorbeeld kunsskool toe gaan, lees ’n mens op bladsy 57 die volgende: “Daar’s ’n meid in die klas, sal hulle die aand aan tafel vertel. ‘Sy was laat vir die eerste klas. Sy ruik na sweet.’ Die ma en pa sal wonder hoe ek dit kan bekostig.” Of op bladsye 123 en 125 onderskeidelik, wanneer sy en Laki gevang word: “Wees onderdanig. Ja, meneer, nee, meneer. Ja baas, nee, baas”; “Pateties en vers- lae kyk die immigrant en sy meid mekaar aan.” En op bladsy 87 klink die rympie die eerste keer op: “Jy’s ’n meid, / jy’s ’n meid, / Jy word weggesmyt!”

Een van die boeiende aspekte van hierdie roman is juis dan die verskillende, botsende “stemme” wat ons hoor en wat mekaar beves- tig, maar ook bevraagteken en relativer. So tree ’n wit man in taal en daad menslik op teenoor Stewie, Pattie se broer nadat hy aan- gerand is, behandel die ander studente by die

kunsskool Pattie goed, en hoor ons ook haar eie relaas na aanleiding van ’n vraag van ’n medestudent of daar groot verskille is “tus- sen die bruin mens en die wit mens” (58). Alhoewel sy (en die ander studente) voel dat almal se sienswyses en aspirasies dieselfde is, speel velkleur vir haar tog ’n rol: “Julle sien die gereg as iemand wat julle beskerm. Die bruin mens sien die gereg as iemand om voor weg te hardloop. Die wet stuur die bruin mense van bakboord na stuurboord. Julle mag nie grond koop nie, julle mag nie huise bou nie. Die gereg sê gaan daar, dan gaan ons. Die gereg sê Whites Only, dan bly ons.” (60-61) Teenoor hierdie “stem” van die wet en die gereg staan egter ook weer die opstan- dige woorde van meer as een bruin spreker, van Laki, van die (Anglikaanse en Grieks- Ortodokse) kerk en die volgende eerste reël uit ’n berig oor Helen Suzman wat Pattie op die trein in iemand se koerant raaksieh: “This law belongs to the day of witch-burning and the stocks. It leads to suicides, tragedy and broken homes ...” (144) Juis op daardie oomblik besef sy dat sy in die verkeerde wa ge- klim het, want haar kaartjie sê “First Class” en die hand wat die koerant vashou, is bruin.

Want in die loop van die verhaal het Pattie aansoek gedoen om as “wit” geklassifiseer te word om met Laki te mag trou. Immers, sê haar suster Kay op ’n stadium oor die “ge- heim” dat daar ’n “wit streep” deur die familie loop: “Ag nee, hoe kan dit dan ’n secret wees? Kyk na ons! Lyk ons soos jou everyday hot- not?” (116). Ten spyte van die woord “hot- not” bevestig Kay hier wat meermale in die teks na vore kom: die “witheid” wat ook nog weerklink vind in die foto op die buiteblad met ’n dogtertjie wat weliswaar kroeserige hare het, maar wie se velkleur blykbaar wit is.

So kom die willekeurigheid van die rasse- klassifikasie onder die apartheidswetgewing ook algaande in *Kroes* aan bod. Lees maar net die volgende: “[Laki] het die saak met ’n sekere man bespreek en hy sal die nodige

vorms invul en die aansoek vir Pretoria aanstuur, teen 'n fooi, natuurlik. Die man sê onder die Population Act het baie bruin mense al wit geword, swart mense het bruin geword, ons geval is nie hopeloos nie ...” (90). Hierop wys die motto van die roman ook vooruit: “Truth is stranger than fiction, and sometimes it is pure fiction.” Maar wie se waarheid, en wie se fiksie? Pattie verwoord hierdie vreemde manier van doen en dink later self sô: “Ek is nog oorbluf. Gister was ek bruin, vandag is ek wit. Net so. Gister was ek gevloek vir 'n meid, vandag noem hulle [die polisie] my juffrou. Gister het hulle my in 'n vangwa gegooi, vandag ry ek in 'n polisiekar en hulle hou die deur vir my oop.” (p. 131) Nou verander die rympe ook: “Die meid is vrek, /Daar's 'n wit vrou in haar plek. / Hoera! Hoera! Hoera!” (184)

In sekere sin word die siening wat Bennett Royle in die 2004-uitgawe van hulle *Introduction to Literature, Criticism and Theory* weergee in Kroes verhaalmatig ondersoek: “Racism is an effect of language. In particular, (...) Ellison (...) suggests that racism is an effect of synecdochic substitution – skin pigment for personal identity, individual for collective or racial identity. The invisible man can be seen again, his invisibility perceived, through alternative metaphors, through rhetorical figures.” (80)

Feit is egter dat Pattie se “wit-word” ook nie sonder probleme is nie. Telkens en op verskillende maniere kom die kwessie van Pattie se “mense” en of sy hulle totaal moet/sal afsterf, asook wat sy haar en Laki se kinders eendag moet leer byvoorbeeld na vore. So lees 'n mens byvoorbeeld op bladsy 190: “Ek skrik. Nee, hulle is nie meer my mense nie. Ek rol om en druk my voorkop teen die koue muur. Wie is nou eintlik my mense?” En later: “Die gaping tussen bruin en wit is baie groter as wat ek gedink het. Wat maak ek met hulle by 'n wit troue?” (237), of die verskeurdheid in “Ek is nog lief vir jou, skree my hart. Gaan weg en los my uit, sê my verstand.” (253)

Mettertyd kom daar egter 'n kentering

wanneer sy besef dat Laki haar mense aanvaar het en dat selfs Maggie wat eers van Laki net as “die wit man” gepraat het hom later op sy naam begin noem en haar tevredenheid met hulle voorgenome huwelik uitspreek – en dit omdat hy haar as 'n *mens* behandel het: “Ek besef nou dat my besluit om Laki te kies nie noodwendig beteken dat ek my mense moet afsny nie; die integrasie in die witmenselewe sal net gouer moet geskied, dis al. Ek sal my kinders leer om mense te respekteer ongeag die kleur van hulle vel, en ek sal hulle vertel hul ouma was 'n bruin vrou, hul oupa 'n wit man.” (261–262)

In *Kroes* het ons 'n roman wat redelik eenvoudig en chronologies vertel word, maar waarin eksistensiële vrae oor persoonlike en groepsidentiteit, oor ideologie en menswees en die rol van menseverhoudinge meermale onthutsend aan die orde gestel word, veral ook omdat die eerste persoonsverteller dit as eie ervaring en worsteling binne duidelik getekende persoonlike en sosiale ruimtes kan weergee. 'n Mens wondêr net of die slot nie uiteindelik te voorspelbaar en 'n te maklike oplossing vir bepaalde probleme bied nie.

Verwysing

Bennett, A. & Royle, N. 2004. *Introduction to Literature, Criticism and Theory*. Harlow: Pearson.

Heinrich Ohlhoff

Universiteit van Pretoria, Pretoria

Vigiti Magna: 'n soeke na goud.

Elsa Nolte. Pretoria: Protea Boekhuis. 2005. 143 pp. ISBN 1-86919-124-2.

Daar verskyn die laaste klompie jare baie selde bundels literêre opstelle, en dit maak van die publikasie van Elsa Nolte se *Vigiti Magna* 'n gebeurtenis om van kennis te neem. Pro-

tea Boekhuis was in staat om hierdie sewe essays uit te gee danksy finansiële steun van die Nederlandse Taalunie en die Universiteit van Pretoria.

Lesers wat bekend is met Elsa Nolte se vorige bundel opstelle, *Veelluik* (1994), sal weet dat sy nie daarop uit is om, soos so dikwels in die eietydse literêre kritiek gedoen word, 'n teks in die eerste plek te lees uit 'n nuwe teoretiese invalshoek om langs dié weg nuwe lig daarop te werp nie. Vir haar gaan dit veel eerder daaroor om 'n werk, of 'n aspek daarvan, te lees as die resultaat van 'n omvattende kultuurhistoriese voorgeskiedenis wat ontsluit moet word om die leser tot 'n meer volkome insig daarvan te bring. Dit is in prinsipe te verwelkom, want 'n mens word ongelukkig te dikwels daarvan bewus dat kommentarierders oor die letterkunde wel sinvol oor die teks voor hulle kan praat, maar as gevolg van kulturele tonnelvisie nie in staat is om dit binne 'n breë literêr-historiese en estetiese konteks te interpreteer nie.

In dié prosasluit Nolte meermale aan by wat 'n mens amper argetipiese modelle sal wil noem: die tragedie, die pastorale elegie, die sprokie. Haar toeliggende materiaal vind sy nie net in literêre voorlopers van die werke wat sy ondersoek nie, maar ook in die skilderkuns en die musiek. So word die letterkunde vir haar deel van die groot kulturele strominge in die Westerse kultuur sedert die Grieke en die Romeine en deur die Middeleeue, Renaissance en sewentiende eeu tot die twintigste eeu.

Van haar visuele opgeskerptheid en kundigheid word die leser dadelik bewus as die boek ter hand geneem word. Dit bevat oor die vyftig afdrukke van skilderye, of onderdele daaruit, wat haar argumentasie ondersteun. Dié reproduksies is ongelukkig (maar om begryplike redes) deurgaans baie klein en nie in kleur nie, maar dit sal hopelik lesers stimuleer om na beter afdrukke in kunsboeke te gaan soek. Verder is daar etlike

verwysings na musiek (onder meer na Schubert se *Die schöne Müllerin*, Mozart, Beethoven en Alban Berg). Inderdaad 'n indrukwekkende orkestrasie van intertekste wat oor 'n breë spektrum strek.

'n Hele aantal werke word in die loop van *Viginti Magna* aan deeglike lesings en soms herlesings onderwerp. Dit sluit in Van Bruggen se *Die sprinkaanbeampte van Sluis*, waar sy twee van haar eie lesings van die novelle wat drie jaar uit mekaar lê, vergelyk. In "Drie tragedies op Dietse werf" skryf sy oor Opperman se *Vergelegen* en twee Nederlandse romans, *De vlaschaard* en *Kaas*. Sy behandel *Die meulenaar* en Claus se *Een bruid in de morgen* en ontleed Jeroen Bosch se werk, veral sy uitbeelding van die doodsondes, en bring dit in verband met *Sewe duiwels* en *Sewe dae by die Silbersteins*. Na 'n beskouing van die sprokie word Tessa de Loo se *De tweeling* en Etienne van Heerden se *Kikoejoe* as toepassingsmateriaal gebruik. Die bundel sluit af met 'n verduideliking van die rol van goud in die geskiedenis en hoe dit in die literatuur gesien word. *Trekkerswee* van Totius, "Die deurbraak van dokter Unterwasser" van Marlene van Niekerk en Etienne van Heerden se *Die swye van Mario Salviati* word betrek.

Oor elkeen van die werke wat sy behandel, kom Nolte met nuwe insigte, en dit maak al klaar die bundel die moeite werd. Haar verbandleggings is besonder verrykend en so 'n positiewe aspek van haar werkwysie dat dit jammer is dat juis hierdie saak haar soms blootstel aan kritiek deurdat sy te maklike aannames maak om die skakeling te regverdig.

Net twee voorbeelde. In haar bespreking van Hugo Claus se *Een bruid in de morgen* besluit sy dat die Duitsklinkende naam van die voorsitter van die musiekvereniging, Alban, en die talle verwysings na musiek kan verwys na die Duitse (in werklikheid Oostenrykse) komponis Alban Berg, wie se musiek sy dan in verband bring met Claus se stuk.

Maar Alban is 'n stokou naam van Romeinse oorsprong wat herhaaldelik in die geskiedenis opduik, en dit is gevaarlik om deur 'n proses van vrye assosiasie en sonder stawende getuënis so te besluit. En in haar behandeling van Jeroen Bosch en die Afrikaanse prosa is haar aanname dat Cachet as teoloog kennis moes gedra het van die sewe doodsondes heel logies, maar om sonder ondersteunende bewyse te besluit dat Cachet met sy Portugese agtergrond wel die Bosch-skildery in die Prado kon gesien het, lyk gesog.

By die behandeling van *Die meulenaar* as pastorale elegie lê sy 'n verband met Schubert se liedersiklus *Die schöne Müllerin*. 'n Mens mis egter hier die vermelding van die skrywer van die gedigtesiklus wat Schubert getoonset het, Wilhelm Müller. (Die moontlikheid is groter dat Malherbe, wat in sy vroeë jare ook professor in Duits was, Müller se werk sou geken het as Schubert se komposisie, wat in 1926 baie swak op plate verteenwoordig was. Toegegee: die leser mag uiteraard hierdie intertekstuele verband raaksien, of Malherbe nou *Die schöne Müllerin* geken het of nie.)

Dit val verder op dat in die knap opstel "Jeroen Bosch en die Afrikaanse prosa" waarin veral op die doodsondes ingegaan word, daar nie 'n enkele verwysing is na Anna M. Louw se *Kroniek van Perdepoort* wat baie eksplisiet die aartssondes as grondstof gebruik nie. En om in die behandeling van drie tragedies op Dietse werf naas Opperman se *Vergelegen* twee Nederlandse romans te behandel, is nogal gedurf as 'n mens die diskussies oor die grense van die tragiese as literêre verskynsel in gedagte hou.

Maar die positiewe oortref verreweg die punte van kritiek. Wie bereid is om hom of haar oop te stel vir die wyer perspektiewe wat Elsa Nolte met haar essays open, sal beslissig daardeur verryk word.

J.P. Smuts

Universiteit van Stellenbosch, Stellenbosch

A Tapestry of Lives.

June McKinnon. Cape Town: Kwela Books. 2004. 112 pp. ISBN 0-7957-0122-5.

Met *A Tapestry of Lives*. *Cape Women of the 17th Century* lewer June McKinnon 'n sinvolle bydrae om vroue in Suid-Afrika se populêre geskiedenis in te skryf. Deur telkens die fokus op individuele vroue van uiteenlopende agtergronde te plaas, illustreer sy die betekenis van die breër kontekste waarbinne hulle gestaan het. Die boek is weliswaar eerder 'n vertrekpunt as "die laaste sé"; dit is die tipe boek wat ek sou hoop openbare en skoolbiblioteke sou aanhou. Dit kan miskien selfs, gegewe die historiese *tabula rasa* waarmee menige agtienjarige matrikuleer, as inleidende teks vir eerstejaarstudente voorgehou word. McKinnon verdien krediet daarvoor dat sy vroue nie aangelas het by die "storie" van die manne aan die Kaap nie. Sy wys inderdaad uit hoe mans én vroue vennootskappe gevorm het ten einde in ondernemings te slaag. Méér nog (hoewel miskien nie duidelik genoeg deur die skrywer geïmpliseer nie), kan 'n mens jou begin voorstel hoe persepsies oor gemeenskapslewe en die funksionering van die samelewing – die ekonomiese en staatkundige orde daarvan – berus het op sterk aannames oor bepaalde rolle vir vroue.

Die sukses van die tapisserie-benadering lê daarin dat die outeur die komplekse verhouding vir die leser weef uit individuele wedervaringe – waaruit duidelik word wát moontlik was in die sewentiende-eeuse Kaapse dinamiek, en wáár die beperkinge tot die moontlikhede gelê het: persepsies oor kleur, status, welvaart en potensiële vermoë om by te dra tot die generering van welvaart. Uit die skets van individuele wedervaringe blyk dit ook dat die grens tussen die huishoudelike (sogenaamde private) en openbare sfere, wat sedert die negentiende eeu so maklik uit ons middelklas-oogpunt as afsonderlike entiteite beskou word, in der waarheid

breër 'n oorgangsgebied behels – of om die tapisserie-metafoor uit te brei, kompleks met mekaar verweef is. Die boek se sterk punt is dat dit inligting oor vroue se interaksie met mans, soos wat dit versprokkel in 'n aansienlike versameling bestaande gepubliseerde materiaal voorkom, in hierdie enkele teks abstraher en integreer – nié soseer dat dit, soos die flapt eks dit wil hê, tot dusver onverkende lewens aan lesers bekendstel nie.

McKinnon begin haar uiteensetting met twee hoofstukke oor genderverhoudinge in die inheemse gemeenskappe vóór die aankoms van die Nederlandse Kompanjieswerknemers. Sy beweeg in die daaropvolgende hoofstukke aan na die wedervaringe van nuwe aankomelinge – van politieke gevangenes uit Nederland se oosterse kolonies tot godsdienstige vlugtelingen uit Frankryk. Die boek is beslis nie 'n blote heldeverering van vroue nie. Soos met mans, word die beeld van vroue ook gebou met verwysing na meer én minder bevoegde, intelligente, maar natuurlik ook, bevoorregte vroue. Uit die lot van veral 'n paar van die setlaars kan 'n mens aflei dat “wangedrag” deur vroue nie noodwendig aan individuele swakheid toegeskryf kan word nie, maar net soveel, indien nie meer nie, kommentaar lewer op die wyse waarop destydse stelsels vroue aan bande gelê het. Misdaad en afwykende gedrag – “wildheid” en “onsedelikheid” – was immers kategorieë wat in die tyd gebruik is ooreenkomstig die samelewing se persepsies van wat nodig was om 'n bepaalde orde te handhaaf.

Dit bring my by een van die kontekste wat miskien veel duideliker in die teks uitgewys kon gewees het – veral omdat dit skynbaar gemik is op 'n breër, populêre, miskien selfs jonger, gehoor: vergeleke met ander Europese stelsels was die sewentiende-eeuse Nederlandse stelsel, wat betref die regte wat dit wetlik aan vroue toegestaan het, inderdaad merkwaardig progressief vir die tyd (sien Simon Schama se *The Embarrassment of*

Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age, 1987). 'n Frase soos “Dutch law was harsh on women”, met verwysing na die strawwe wat 'n egbreker-moordmedeplichtige opgelê is, is dus effens misleidend en selfs onregverdig. Dis miskien ook nodig om die aard van die sewentiende-eeuse strawwe, wat uit ons hedendaagse oogpunt as byna pervers-wreed voorkom, te kontekstualiseer. Soos Foucault so breedvoerig beredeneer het, moet tydgenootlike Europese persepsies van die liggaam, wat boonop nog aan aansienlike biologiese onkunde mank gegaan het, in ag geneem word. Dit was geskoei op 'n aanname dat skending en pyn wat openbaar die skuldige liggaam aangedoen is (dikwels in ooreenstemming met die funksie wat aan die bepaalde liggaamsdeel toegeken is) tot stigting en dissiplinering van die groter gemeenskap moes dien.

Die teks maak sigself ook hier en daar skuldig aan 'n net té pleidooi-agtige aanspraak daarop dat vroue ook hulle deel bygedra het. Daar is hier en daar 'n geneigdheid om die besonderheid van vroue net te veel te beklemtoon. Dis jammer, want dit strook nie met die breë benadering tot die projek nie. Die outeur glip ook hier en daar tussen 'n poging om die tydgenootlike bronne vir hulleself te laat spreek, en om die bronne onkrities na te praat. Onvertaalde verwysings na woorde soos “stammoeder” en “bedrukte vroue” spreek daarvan dat die teks op plaaslike lesers gerig is, met die aanname dat hulle Afrikaans/Nederlands behoort te verstaan.

Die boek is aantreklik aangebied; die illustrasies begelei die teks goed (hoewel die bronerkennings veel te wense oorlaat). Ek is nie baie gemaklik met die aanpassing van die Daniels-skets van 'n Khoekhoenvrou op die voorblad nie. Die kaal borsie en die ondeunde ogies wat na die leser loer, se sensuele ondertoon is net té problematies gegewe die wyse waarop McKinnon self die seksuele onmag van alle vroue – maar veral dié van

donkerder velkleur – in die Kompanjiesmans se samelewing uiteensit. Die lê van verbande tussen die sewentiende-eeuse oorspronge en die hedendaagse stand van sake op heelparty van die ou plase, was wel vir my besonder sinvol. Dit gee 'n onmiddellike toepassingswaarde aan die teks en laat my dink dat die boek moontlik ook 'n nismark in Kaapse museumwinkels mag vind.

Lize Kriel

Universiteit van Pretoria, Pretoria

Indaba: Interviews with African Writers.

Stephen Gray. Pretoria: Protea Book House. 2005. 227 pp. ISBN 1-86919-089-0.

Stephen Gray contributes a valuable resource for specialist and amateur alike in the form of this handy volume of interviews. It is compiled from numerous encounters with writers over the last forty years and the range of authors interviewed and the kinds of questions posed and answered is impressive and informative.

Gray provides a brief introductory overview of the literary interview as practice and genre and the needs it has served over the years. He goes on to detail periodicals and books that have pioneered the collection and archiving of interviews with African writers, most of which do not date back much earlier than the 1960s. He also lists some basic guidelines for the intrepid interviewer: "The rules of the game are well established. I should allow them their space, never upstage them; let them get away with the necessary promotion we have tacitly agreed upon, in the shape of a plug for the next book, or whatever it is they wish to punt, but push back in turn for a wider, deeper confession that should be of interest beyond the local occasion to our read-

ers or listeners." (10)

Indeed, these interviews have allowed the reader entrée into the thoughts of twenty-three writers. The conversations, in edited versions, have mostly been published or broadcast earlier, and Gray notes that the book form has allowed him to present the original versions in their entirety. He also provides insightful introductions to each chapter, including biographical and critical information.

The writers interviewed will not always be familiar to readers outside South Africa. While some are widely-read and, like Gordimer, celebrated internationally, others, like Douglas Livingstone, who made his living mostly as a marine bacteriologist, were not well-known even in South Africa, where he settled and published his three "slim volumes of poetry." In fact, one of the strengths of Gray's collection is that he brings the thoughts and oeuvres of a good number of writers to a wider audience. I found the interview with South African expatriate Alan Scholefield to be particularly informative: "Alan Scholefield is the kind of writer who, as often as not, is overlooked when the real highbrow discussion of literature in Southern Africa gets underway (...) Yet Scholefield is a remarkable writer by any standards, and some dozen of his novels deal with the Southern Africa experience (...) without Scholefield's extraordinary *The Eagles of Malice* (1968), would anyone really have remembered the Herero Massacre during those forgetful days?" (102)

However, when Gray lists Scholefield with "Haggard, Buchan, Van der Post, Stuart Cloete and Wilbur Smith as writers of historical romances," I'd have liked to see a little more situating of his work within what here is a wide spectrum of treatments of South Africa and "the African."

Some of the longest sessions are with the wider known writers. Speaking as one South African to another, one writer to another,

Nadine Gordimer discusses her shift from a liberal to a more radical political view in the 1970s, with Gray leading the conversation into explorations of how this evolution is reflected in some of her novels. Similarly, after over twenty years living away from South Africa, Dan Jacobsen returns to promote his autobiography, *Time and Time Again*, and Gray steers him into discussing the concerns that eventually led him to write outside his homeland. [One small karp I have about this interview is that a citation of Afrikaans writer Van Wyk Louw, "*eindelik teen 'n doringdraad met knipsels wol vaswaai*," (66) goes untranslated. This is fine if the target audience is South African, but a book of this quality and value should be inclusive of any English language reader.] A long introductory section and a lengthy interview also presents some welcome information about Somali author Nuruddin Farah.

From a rather different angle, interviews with Siphos Sepamla and Fatima Dike bring out insights from the other side of South African arts. Sepamla answers a question about working with white editors by saying: "Our experiences are different. I think most White writers and critics and editors don't have the sort of feelings that oppress me as I sit in a township room, writing, fearing this or that (...) But then, on another level, one has to accept that there's a lot that we can learn from one another." (88) Dike says of her play *The Glass House*, "And I would like this play to portray that it is no harm for a white man to

help a black man that far, but one thing that they must remember is that they must let us walk the road, they must let us read the book, and they must let us see the film, on our own, and make our own judgment thereafter – without being told what to do." (100)

Gray provides some excellent interviews with francophone African authors Edouard Maunick, Tahar Ben Jelloun, Ahmadou Kourouma and Veronique Tadjo, as well as lusophone writer Luis Bernardo Honwana. His interview with filmmaker/director Ross Devinish brings some new insights into the work of, and collaboration with, Athol Fugard.

An inspirational subtext that runs throughout this collection is that it is produced in the postapartheid era, even though many of the interviews were conducted during the days of white minority rule. Introductory remarks for each interview often contain historical context of how Gray and/or others worked to get an author's work read outside or even inside South Africa, thereby circumventing repressive governmental control of literary production. There is an overall enthusiasm and optimism for literature and the arts, for their ability to reach and empower diverse audiences, unfettered by censorship, banning or exile, which provides a dynamic frame to the topics and events being discussed.

Robert Cancel

University of California, San Diego