

Thys Human

Thys Human is letterkundedosent in
die Departement Afrikaans,
Universiteit van Johannesburg.
E-pos: thysh@uj.ac.za

“Jan de Dood en sy bende”: Vergestaltings van die dood in die romans van Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach

Embodiments of death in the novels of Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach

References to death and mortality play an (increasingly) important role in the works of Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach. In this article the central role of personifications of death in her novels is investigated. There are mainly two important ways in which death is embodied in her novels since 1993, i.e. as an ubiquitous, but simultaneously absent male figure, such as Jama in *Karolina Ferreira* (translated as *The Elusive Moth*, 1993, 2005), Jan de Dood in *Buller se plan* (Buller's plan, 1999) and Theo Verwey in *Die boek van toeval en toeverlaat* (The book of coincidence and refuge, 2006) and the *femme fatale* and angel of death, respectively represented by a seductive woman with red hair and pale skin and either an emaciated woman in black, or a black woman as in *Landskap met vroue en slang* (Landscape with women and snake, 1996) *Buller se plan* and *Niggie* (translated as *To Hell with Cronjé*, 2002, 2007). These personifications function as so-called *memento mori* – iconographic reminders of mortality. Although death obtains a specific personal appearance through personification, it does not become more knowable or representable in the works of Viljoen/Winterbach, however. In fact, these embodiments repeatedly rather underline the ungraspable nature and unknowableness of death. In the novels since *Karolina Ferreira* there is, eventually, a sustained tension between the attempts to make death more knowable and representable on the one hand and, on the other, the understanding or concession that all these attempts are, ultimately, insufficient and limited. **Key words:** Ingrid Winterbach, Lettie Viljoen, death, male absence, *femme fatale*.

Inleiding

Verwysings na die dood en sterflikheid speel 'n (toenemend) belangrike rol in die oeuvre van Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach. Die bemoeienis wat karakters reeds so vroeg soos *Klaaglied vir Koos* (1984), maar veral sedert *Karolina Ferreira* (1993) en *Landskap met vroue en slang* (1996) met die dood het, bereik in *Buller se plan* (1999), *Niggie* (2002) en *Die boek van toeval en toeverlaat* (2006) 'n hoogtepunt. Soos in vorige romans moet karakters hulle in laasgenoemde drie romans nie net berus by die dikwels onverwagse en ontydige dood van ander karakters (veral ouerfigure, eggenote en minnaars) nie, maar in 'n toenemende mate ook vrede met hul eie sterflikheid maak.

In hierdie artikel word ondersoek ingestel na die sentrale rol wat die dood in die oeuvre van Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach, speel. Daar word van die veronderstelling uitgegaan dat veral die romans sedert *Karolina Ferreira*, naas ander moontlike

interpretasies, gelees kan word as literêre verkenning van die dood. Die dood is egter onkenbaar. Aangesien die dood 'n ervaring is wat buite taal lê, kan dit volgens Willie Burger (2006b: 180) nie in taal beskryf of bedink word nie. Tog het ons, ironies genoeg, slegs taal om oor die dood te praat of daaroor na te dink. Alle pogings om iets van die dood te weet of te kommunikeer, behels dus 'n "vertaling" van die dood – 'n omsetting na en verduideliking daarvan in taal en taalbeelde (simbole). Burger (2006b: 180) wys daarop dat só 'n vertalingsproses altyd ontoereikend is, aangesien dit 'n poging behels om dit wat buite taal lê in taal te probeer vasvat.

In *Die boek van toeval en toeverlaat* (Boek, 37–8) sê die hoofkarakter, Helena Verbloem, vir haar kollega Theo Verwey: "Die wêreld verander [...] [o]ns gaan nie meer op dieselfde intieme manier met die dood om nie". Tog is dit opvallend dat die dood in die romans sedert *Karolina Ferreira* telkens in 'n persoonlike gedaante uitgebeeld word – as Jama in *Karolina Ferreira*, Moira in *Landskap met vroue en slang*, Jan de Dood in *Buller se plan*, die rooikopvrou en die vrou in swart/swart vrou in *Niggie* en Theo Verwey in *Die boek van toeval en toeverlaat* – en dat die (hoof)karakters in hierdie romans dikwels wel in 'n intieme verhouding met dié personifikasies van die dood staan. In die volgende bespreking word die aard en rol van dié personifikasies van die dood ondersoek.

Die vergestaltung van die dood by wyse van personifikasie

In sy resensie van Jonathan Dollimore se *Death, Desire and Loss in Western Culture* maak Terry Eagleton (1998: 25) die opmerking dat die dood "beyond representation" is. Met dié opmerking verwoord hy die uitgangspunt van talle ondersoekers wat volhou dat die dood beeldloos en dus ook voorstellingloos is. Tog word sodanige uitgangspunte uitgedaag deur verbeeldingryke en soms besonder konkrete voorstellings van die dood in die letterkunde en visuele kunste. Dit wil voorkom asof die verbeelding – die mees basiese drang om te visualiseer; om te *verbeeld* – nie voorgeskryf word deur dit wat "onvoorstelbaar" is nie, maar eerder vorm gee aan wat oënskynlik vormloos is deur dit met die bekende in verband te bring en 'n bepaalde betekenis daaraan te gee. Beeldmaking is volgens Karl Guthke (1999: 8) een van die basiese drange wat ons as mense onderskei van ander lewende organismes. Hy wys voorts daarop dat dié drang om 'n beeld te vorm, 'n voorstelling te maak, veral tydens oorweldigende en verwarrende situasies geaktiveer word, aangesien bekende gedagtepatrone nie in staat is om daaraan vorm en betekenis te gee nie: "[I]n this manner, death, too, rather than remaining shapeless and chaotically threatening, is made concrete and visible by our creative imagination. Such image-making, such interpretation through *personification*, occurs on all levels of consciousness, in all cultures, in all times that have left records" (Guthke 1999: 10; eie kursivering).

In *The Gender of Death: A Cultural History in Art and Literature* toon Guthke (1999: 10 e.v.) aan hoedat skrywers en skilders vanaf die vroegste tye probeer het om die dood

meer “voorstelbaar” te maak, deur dit as òf manlik òf vroulik in hul kunswerke te personifieer. ’n Interessante aspek van dié personifikasies is dat die dood bykans willekeurig as manlik òf vroulik, òf as manlik én vroulik, uitgebeeld word, ten spyte daarvan dat die grammatikale geslag van die naamwoord “dood” in sommige tale (soos Duits) manlik en in ander (soos Frans, Spaans en Pools) vroulik is, terwyl ’n grammatikale geslag in tale soos Fins en Afrikaans ontbreek.

Guthke (1999: 4) beweer dat dit veral die klassieke mitologie en die Bybel is wat die geslag van die dood in kunswerke bepaal. Volgens hom (1999: 38–256) word die dood sedert die Middeleeue breedweg soos volg gepersonifieer.

Die personifikasie van die dood sedert die Middeleeue

In die Middeleeue is die dood as die straf op sonde beskou. Dit was dus belangrik om vas te stel wie van Adam of Eva vir die sonde verantwoordelik was. Afhangende van die antwoord, is die dood dan òf as manlik, òf as vroulik uitgebeeld. Volgens die voorkeur-interpretasie van die tyd, was dit Adam wat die sonde die wêreld ingebring en veroorsaak het dat alle mense uiteindelik moes sterf. Derhalwe was die oorgrote meerderheid voorstellings van die dood tydens die Middeleeue manlik. In die vroeë Middeleeue is dié manlike Dood tot ’n groot mate as magteloos en nederig uitgebeeld. In die laat Middeleeue het dié uitbeelding van die dood egter ingrypend verander, en die dood is as magtig en selfs koninklik uitgebeeld. Die sogenaamde “Grim Reaper” en “King Death” is van die bekendste personifikasies van die dood in dié periode (Guthke 1999: 48–50). Die dood word tydens die Middeleeue, hoewel nie so dikwels nie, ook as vroulik uitgebeeld. Hierdie voorstelling word onderlê deur die opvatting dat dit nie Adam nie, maar eerder Eva was wat die sonde die wêreld ingebring het. Die vroulike uitbeelding van die dood wissel van aggressief en magtig tot onskadelik, teer en vreedzaam.

Gedurende die Renaissance en Barokperiode word die dood ’n “alledaagse figuur” wat besonder konkreet as violspeler, jagter, vegter, tromspeler, boodskapper, nar, ruiter, dobbelaar, akteur, stoeier of slagter uitgebeeld word (Guthke 1999: 86–92). ’n Opvallende eienskap van dié voorstelling van die dood, is dat dit veral met die Duiwel in verband gebring word. ’n Herlees van die skeppingsgeskiedenis het in dié tydperk tot die besef gelei dat dit nie Adam òf Eva was nie, maar die Slang (die Duiwel), wat die sonde die wêreld ingebring het. Die Duiwel is as die “vader” van die sonde en die oorsaak van die sondeval beskou. En net soos wat die Duiwel in die visuele kuns en volksverhale in manlike of vroulike gedaante verskyn het, is die dood tydens hierdie tydperk insgelyks ook as òf manlik òf vroulik uitgebeeld. Meer nog, die ambiseksualiteit van die Duiwel het aanleiding gegee tot ’n hermafroditiese uitbeelding van die dood: tegelyk manlik én vroulik. Guthke (1999: 127) beweer dat dié uitbeelding van die dood ’n belangrike voorloper is van die erotiese aard wat die dood in daaropvolgende periodes sou kry.

Tydens die Romantiek was dit nie die wraaksugtige, afgryslike Bybelse dood nie, maar die dood van die antieke mitologie; Thanatos – die vriendelike jong man met sy omgekeerde, smeulende fakkel – wat die verbeelding aangegryp en die uitbeelding van die dood beïnvloed het. Hierdie ingesteldheid het dit vir skrywers en kunstenaars moontlik gemaak om die dood te “tem” en as ’n buurman/-vrou, vriend, maker of kameraad uit te beeld. Die sogenaamde “Freund Hein/Hain”-persona is waarskynlik een van die gewildste voorstellings van die dood gedurende dié periode. So ook die uitbeelding van die dood as bruidegom en bruid/verleidster/prostituut (wat duidelik ’n voortsetting was van die erotiese beskouing ten opsigte van die dood).

Wat die negentiende eeu betref, is die dood veral as ’n gevaarlike, dog onweersstaanbare, seksuele verleidster of verleier by die maskerbal van die lewe uitgebeeld. In die vroeë en middel-negentiende eeu word die dood steeds as alomteenwoordig beskou – die dood is oral en enige tyd toeslaan – in sowel manlike en vroulike gedaante. Gedurende die tweede helfte van die negentiende eeu word die dood egter binne die Estetika, Simbolisme en Dekadensie, oorwegend as vroulik voorgestel, veral as twee vroulike figure wat nie altyd ewe maklik van mekaar te onderskei is nie, naamlik die “engel van die dood” (*Angel of Death*) en die dodelike verleidster (*femme fatale*). Dié erotisering van die dood en die versmelting van liefde en dood is ’n voortsetting van bepaalde uitbeeldings van die dood tydens vorige tydperke.

In die romans van Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach word die uitbeelding van die dood veral beïnvloed deur voorstellings wat tydens die romantiek en die *fin de siècle* daarvan gemaak is.

Personifikasies van die dood in Viljoen/Winterbach se romans

Daar is veral twee belangrike wyses waarop die dood in Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach se romans vergestalt word, naamlik as ’n alomteenwoordige, maar tegelyk afwesige manlike figuur soos Jama in *Karolina Ferreira*, Jan de Dood in *Buller se plan* en Theo Verwey in *Die boek van toeval en toeverlaat* en die *femme fatale* en doodsengel, onderskeidelik verteenwoordig deur ’n verleidelike vrou met rooi hare en bleek vel en, òf ’n uitgeteerde vrou in swart òf swart vrou, soos in *Landskap met vroue en slang*, *Buller se plan* en *Niggie*.

Ofskoon die dood by wyse van hierdie personifikasies ’n bepaalde persoonlike “gestalte” verkry, is die gevolg daarvan egter nie dat die dood in die Viljoen/Winterbach-oeuvre meer kenbaar of voorstelbaar gemaak word nie. Trouens, dié vergestaltungs onderstreep telkens eerder die onvaspenbare aard en onkenbaarheid van die dood. Die funksie wat dié personifikasies, myns insiens, in die Viljoen/Winterbach-oeuvre verrig, is om as sogenaamde *memento mori* – ikonografiese herinneringe aan die sterflikheid – te funksioneer. Wat die visuele kunste betref, word *memento mori* veral in begrafniskuns en -argitektuur aangetref, terwyl dit in die letterkunde veral in elegieë of tekste met ’n elegiese inslag voorkom. Die uitdrukking *memento mori* is

afgelei van die Latyns wat “onthou dat jy moet sterf” of “onthou jou dood” beteken en verwys na ’n voorwerp, dikwels ’n skedel – maar in hierdie geval ’n persoon of persoonifikasie – wat as herinnering dien dat alle aardlinge sterflik is (Rooney 2001: 902).

Die wyse waarop die dood gepersonifieer word, hou verband met die karakters se ingesteldheid teenoor die dood. In *Karolina Ferreira* word Karolina byvoorbeeld deur die dood (van haar vader, Tonnie de Melck, Frans Roeg) gekwel en verwar. Jama op die Tibettaanse tanka teen Jess se kamermuur, maak ’n soortgelyk ontsenuende indruk op haar. Johnny Deventer, Ester Zorgenfliess, Ben Maritz, Reitz Steyn en Helena Verbloem se dubbelsinnige gevoelens jeens die dood in *Landskap met vroue en slang*, *Buller se plan*, *Niggie* en *Die boek van toeval en toeverlaat* onderskeidelik, word weer-speël deur die ambivalente uitbeeldings van die dood in dié romans.

Jama

In *Karolina Ferreira* word die dood as manlik gepersonifieer. Uit die verhaalgebeure blyk dit duidelik dat Karolina “nie met die dood versoen kan raak nie” (*Karolina*, 9) en gevolglik sukkel om “die lewe te laat gaan” (*Karolina*, 40). Sy word tot so ’n mate deur die dood van haar vader, en later ook dié van Tonnie de Melck en Frans Roeg, gekwel dat sy haar gedagtes bedags én snags “aan dood en sterflikheid wy” (*Karolina*, 31). Tydens een van hul gereelde wandelings deur die dorp Voorspoed merk Jess die volgende teenoor Karolina op:

Die dood moet jy voortdurend in gedagte hou, sê hy. In die oggend, in die middag, in die aand. As jy wakker word in die oggend en jy mediteer nie oor die dood nie, is die oggend verlore. Die middag en die aand is op dieselfde manier verlore as jy nie eers oor die dood mediteer nie [...] Die dood moet nie as ’n verrassing kom nie. Jy moet nie spyt hê in die aangesig van die dood nie (*Karolina*, 82).

In die lig van dié uitlating, is dit besonder veelseggend dat Karolina by meer as een geleentheid deur ’n visuele afbeelding van die dood in ’n energiek manlike gedaante – ’n *memento mori* dus – gekonfronteer word. Wanneer Karolina in Jess se arms lê, sien sy telkens die afbeelding van ’n Tibettaanse tanka teen sy kamermuur: “Jess het vir haar verduidelik wat hierop uitgebeeld word. Dit is Jama, die dood, onsigbaar teen die swart agtergrond van niebestaan, slegs herkenbaar aan sy ornamente en attribute: bewegende energieë op die swart veld” (*Karolina*, 97–8; eie kursivering). “Sy draai haar kop na links en kyk na die afbeelding teen die muur van die heer Jama, die dood, teen die swart agtergrond van niebestaan. Hy is herkenbaar slegs aan die vorms van sy ornamente en eienskappe, wat die energieë simboliseer waarvolgens ons – en alle dinge – oënskynlik verskyn en verdwyn, sonder begin of einde” (*Karolina*, 171; eie kursivering).

Op ironiese wyse word juis die “niebestaan” (met ander woorde dit wat nié voorgestel of uitgebeeld kan word nie) van die dood deur bogenoemde persoonifikasie onder die leser se aandag gebring. Die Boeddhistiese opvatting dat almal een of ander tyd

gaan sterf, dat die tyd en omstandighede van die dood onbekend is, maar dat die dood ten spyte daarvan altyd verwag moet word, blyk duidelik hieruit. In plaas daarvan dat sake in terme van teenstellende kategorieë beskou word, erken die Boeddhisme die bipolariteit van alle dinge. Volgens dié polariteit word die noodsaaklikheid van béide pole – wat in ’n toestand van spanning, en nié konflik nie, met mekaar verkeer – ge-impliseer. Daar kan dus slegs ’n idee van “lewe” gevorm word met verwysing na die “dood”. Die antitese van alle dinge is dus altyd reeds in sigself aanwesig: in elke oomblik van die “lewe” is die dood teenwoordig, en omgekeerd. Soos Jess dit teenoor Karolina verwoord: “Die idee is dat hoe meer jy jou in die feit van die dood verdiep, hoe meer verdiep jou besef van wat die lewe is. Jy raak meer bewus van die efemeriese aard van die menslike bestaan” (*Karolina*, 106).

Karolina se verhouding met Jess, wat “hom openliker as ander mense met verganklikheid bemoei” en “die realiteit van die dood nie ontken nie” (*Karolina*, 71), hul gesprekke oor die Boeddhisme en veral haar gereelde bestudering van die afbeelding van Jama op Jess se kamermuur, dien as herinnering daaraan dat die menslike bestaan vervlietend, efemeries, is en dat die dood in elke oomblik van die lewe “aanwesig” is.

Jan de Dood

Op die treffende swart buiteblad van *Buller se plan* verskyn ’n anamorfiese afbeelding van ’n skedel – ’n detail uit Hans Holbein die Jongere se skildery “Die ambassadeurs” (1533). Op die voorgrond van Holbein se andersins lewensgetroue skildery kan ’n swewende en verwronge skedel uitgemaak word. Daar bestaan volgens John Berger (1972: 91) verskillende teorieë oor hoe Holbein dié voorwerp geskilder het en die redes waarom die ambassadeurs dit op die skildery wou laat verskyn. Maar almal stem saam dat dit as ’n *memento mori* funksioneer: ’n inspeling op die Middeleeuse idee dat ’n skedel as blywende herinnering van die dood optree. Berger (1972: 91) is van mening dat dit juis die kontras tussen die verwronge skedel en die werklikheidsgetroue uitbeelding van alle ander objekte in die skildery is wat tot die metafisiese betekenis daarvan bydra:

What is significant for our argument is that the skull is painted in a (literally) quite different optic from everything else in the picture. If the skull had been painted like the rest, its metaphysical implication would have disappeared; it would have become an object like everything else, a mere part of a mere skeleton of a man who happened to be dead.

Die motto van die roman – ’n aanhaling uit die werk van die mistikus William Blake se geïllustreerde “poësieprente” (*poem pictures*) “The Gates of Paradise” (1793) – sluit by die voorblad aan:

The Catterpillar on the Leaf
Reminds thee of thy Mother’s Grief

Blake se etse beeld die menslike lewensiklus van embrio tot graf uit. Volgens sy kosmologie kan die “catterpillar” as die “pillager”, die “Grim Reaper” (dus as personifikasie van die dood en *memento mori*), gelees word.

Dit is egter nie net die voorblad en die motto wat as herinnering van die dood en sterflikheid in die roman dien nie. ’n Groot deel van die spanning in *Buller se plan* word meegebring deur elke aand se gewag op die musikant Jan de Dood. Benewens lid van ’n berugte musiekgroep en karakter wat nooit sy verskyning maak nie, is Jan de Dood duidelik ’n beliggaming van die dood en op simboliese vlak ’n *memento mori* – ’n voortdurende herinnering aan die onafwendbaarheid van die dood in dié roman.

Volgens Lenelle Foster (2005: 76–7) is Jan de Dood se afwesigheid in *Buller se plan* belangrik, aangesien sy verwagte teenwoordigheid in die Steynhuis interaksie tussen verskillende karakters moontlik maak en sodoende ’n groot impak op die gebeure in die roman het. Jan de Dood se “immerteenwoordige” afwesigheid skep binne Steynshoop ’n nuwe sosiale orde. Die nuwe sosiale dinamika wat sodoende (tydelik) tot stand kom, verander die verhoudings tussen karakters: die skilder, Ross, se minnaar, Sid, word byvoorbeeld buite die Steynhuis doodgeskiet; Daan Theron roep uiteindelik, in sy soeke na die fortuinvertellende *talking head*, Bennie se hulp in en dit verander vermoedelik die magsverhouding tussen hulle, aangesien Daan daarna by Bennie in die skuld is. Op metaforiese vlak dui dit aan dat die lewe juis in die aangesig van die dood betekenis kry.

Jan de Dood is ’n bekende kunstenaar en talle romankarakters sien gretig daarna uit om hom te sien optree. Wanneer daar snags in die Steynhuis gekuier en gedans word, is die afwagting na ’n vertoning deur Jan de Dood en sy Bende byna voelbaar: “Hulle het almal gekom om na Jan de Dood te luister” (*Buller*, 26). Tog word die hoop om Jan de Dood en sy Bende in die Steynhuis te sien optree, telkens beskaam. Ofskoon dit een van die redes is waarom Ester langer op die dorp aanbly, moet sy haar ook mettertyd daarby berus dat sy waarskynlik vir Jan de Dood gaan misloop: “Soos die aand vorder, wil dit inderdaad voorkom asof Jan de Dood ook nie vanaand sy verskyning sal maak nie” (*Buller*, 62) en “Nooit word daar weer ’n woord gerep oor Jan de Dood nie. So neem almal skynbaar genoë daarmee dat hulle hom misgeloop het. Tree hy op, so tree hy op. En tree hy nie nou op nie, dan doen hy dit ’n volgende keer” (*Buller*, 121).

Die feit dat Jan de Dood se teenwoordigheid telkens geantisipeer word, maar hy nooit sy opwagting maak nie, het sterk allegoriese toespelings: almal wag op die dood, die dood kom onvermydelik, net die uur daarvan is onseker – ’n gedagte wat veral in die tweede helfte van die negentiende eeu (die sogenaamde Dekadensie) hoogty gevier het. Terselfdertyd herinner dié uitbeelding ook aan die personifikasie van die dood gedurende die Renaissance- en Baroktydperk: die dood is ’n alledaagse figuur, wat op ’n besonder konkrete wyse (hier as musikant) uitgebeeld word en ook

'n erotiese dimensie verkry. Dit herinner veral sterk aan die "Freund Hein/Hain"-persona (hier 'n Jan Alleman-figuur) wat veral gedurende die Romantiek met die dood geassosieer is. Uit 'n gesprek tussen Ester en Hosea Herr, blyk dit dat dit baie moeilik is om Jan de Dood – as musikant, maar ook as personifikasie van die dood – te kategoriseer:

Hosea sê, Jan de Dood is 'n kunstenaar in die tradisie van Frank Zappa – soos Zappa goed geskool in 'n klassieke tradisie. Hy is eklekties. [...] Ester wil weet waar hy vandaan kom. Hosea sê: Boksburg, Benoni, Germiston, Springs, Randfontein, wie weet? [...] Hy bring dit alles bymekaar, sê hy, Zappa en die Oosrand. Hy maak sy eie buitengewone sintese van plekke en inhoude (Buller, 65).

In "Die grenservaring is belangrik: trieksters in vier romans van Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach" sonder Foster (2005: 76, 72) veral Jan de Dood se "gender-ambivalensie" en sy onvoorspelbaarheid uit. Dit is byvoorbeeld moeilik om 'n samehangende beeld van hom te vorm, sy bewegings is raaiselagtig, niemand weet waar hy vandaan kom of waar hy volgende gaan optree nie en vanweë sy uiteenlopende verhoogpersonae, weet niemand hoe hy tydens dié optrede gaan lyk nie (Buller, 77, 76, 65). Die onvaspenbaarheid van Jan de Dood kan dus as metafories van die onkenbaarheid van die dood in die algemeen, maar ook meer spesifiek binne die Viljoen/Winterbach-oeuvre, beskou word. Nêrens blyk dié ontwykende aard van Jan de Dood duideliker as in die video-opname wat Bennie Potgieter vir Ester wys oor een van Jan de Dood se opvoerings nie. Ironies genoeg besef Ester eers wanneer sy Jan in "Iewende lywe" aanskou, hoe moeilik dit is om 'n samehangende beeld van hom te vorm:

[D]ie snit oor Jan de Dood is baie kort; die kwaliteit is nie goed nie. [...] op 'n smal verhoog voor 'n volle orkes sien Ester twee mense dans, 'n man in 'n aandpak en 'n blondine – 'n manlike blondine met 'n swart korset aan, wit kouse en 'n shaggy blonde pruik. Die twee dansers voer geen gewone dans uit nie, hulle voer bewegings uit wat bykans fisiek onmoontlik is, sien Ester – 'n gestileerde akrobatiek. Dis Jan de Dood, sê Bennie, asof Ester dit nie reeds agtergekom het nie. Jan de Dood dans met die man in die aandpak op die verhoog voor die orkes en hy dans met buitengewone energie. Elke deel van sy liggaam praat 'n ánder danstaal, dit is moeilik om sy teenstrydige bewegings te lees. Terwyl hy hierdie raaiselagtig komplekse en frenetiese akrobatese dans met sy partner in die aandpak uitvoer, sing Jan de Dood sodat sy koue, hartstogtelike stem soos 'n ironiese, goue wolk bo die verhoog hang – 'n kontratenoor wat sekuur in 'n religieuse vakuüm ínsing. [...] So sit sy en Bennie in die voorkamer van sy ouerhuis en speel die klein snit 'n paar keer oor, en Ester besef sy sal nooit 'n punt bereik wat sy voel nou het sy dit genoeg gesien, nou het sy 'n samehangende beeld van die kort vertoning gevorm nie. Die aard daarvan is dat dit ontwykend is (Buller, 76–7; eie kursivering).

Dié gestileerde akrobatiek wat Jan de Dood uitvoer, herinner onwillekeurig aan die sogenaamde *Danse Macabre* – ’n belangrike *memento mori* ook bekend as *Dance of Death of Dodedans* – wat na ’n allegoriese uitbeelding in die Middeleeuse skilderkuns, letterkunde en musiek verwys waarin die dood, gepersonifieer as geraamte, mense die graf in lei. Niemand – ongeag posisie of status – is bestand teen die dood nie. Dit is net die tydstip waarop die dood ’n verskyning sal maak wat onduidelik bly. Ten spyte daarvan dat Ester intens bewus is van haar eie sterflikheid, die dood deurgaans verwag en antisipeer, loop sy die dood in gepersonifieerde gedaante telkens mis: sy daag by die verkeerde kerk vir Selene Abrahamson se begrafnis op en sien nooit vir Jan de Dood in die Steynhuis optree nie.

Theo Verwey

Uit die eerste hoofstuk van *Die boek van toeval en toeverlaat* blyk dit dat Helena Verbloem vanuit ’n agternaperspektief vertel, en dat haar vertelling tot ’n beslissende mate deur die dood van haar kollega, Theo Verwey, ingegeen en gerig word. Theo se “teenwoordigheid” in die roman kom dus op ’n bepaalde “afwesigheid” neer, aangesien die leser deurgaans daarvan bewus is dat Theo met die aanvang van Helena se narratief reeds dood is. Theo kan dus as ’n beliggaming van die dood in die roman beskou word. Deurdat hy en Helena in dié tonele wat sy retrospektief belig, telkens oor die dood gesels en soveel van hulle werkstyd aan die sogenaamde “doodsverbindings” in Afrikaans wy, funksioneer hy in ’n sekere opsig ook as *memento mori* – ’n herinnering aan die onontkombaarheid van die dood.

Theo Verwey funksioneer egter ook as simbool van die onvaspenbaarheid – die onkenbaarheid – van die dood. Ten spyte daarvan dat hulle so nou saamwerk, is Helena selde in staat om Theo se gedagtes, emosies en voorkeure te peil. Hy bly tot ’n groot mate “onleesbaar”, juis omdat hy tydens hul gesprekke so weinig oor homself sê: “Ek sien sy aarseling. Ek sien hoe hy nie woorde vind nie. Of hom bedink. ’n Natuurlike terughoudendheid? Gewis. Sy mond gewoon uit ordentlikheid gesnoer? Dit ook. ’n Behoedsaamheid? ’n Onsekerheid? Maar tegelyk ook meer as al hierdie dinge. [...] ’n Man wat alle woorde tot sy beskikking het, en hulle so min vir sy eie doeleindes kan inspan” (*Buller*, 93).

Die rooikopvrou en die vrou in swart: *femme fatale* en doodsengel

Wanneer die leser in *Landskap met vroue en slang* lees dat Dyf Deventer ’n rooikopvrou met ’n bleekwit vel oplaai, dat sy hom neem na ’n paradyslike park in die middel van die stad, en dat hy kort na dié ontmoeting aan ’n hartaanval beswyk, word die aandag op ’n tweede belangrike personifikasie van die dood in Winterbach se oeuvre geplaas, naamlik as doodsengel en dodelike verleidster (*femme fatale*). Hierdie personifikasie herinner baie sterk aan die uitbeelding van die dood gedurende die tweede

helfte van die negentiende eeu tot en met die *fin de siècle*, toe die vroulike uitbeelding van die dood só prominent was dat dit die definiërende aspek van die artistieke voorstelling van sterflikheid geword het. In *The Second Sex* (1949) voer Simone de Beauvoir verskeie redes aan waarom die vroulike uitbeelding van die dood juis tydens dié periode in die kuns en letterkunde hoogty gevier het. Sy baseer haar argument veral op die (vermeende) primordiale vrees van mans rakende die hegte band tussen vroue en die biologiese; tussen vroue en die “natuur”. Dit is, volgens haar, juis dié vrees wat dreig om die dekadente en estete van die *fin de siècle* te oorweldig: “The manifest subjection of women to the biological processes reminds man of his own creatureliness, of his own biological origin and therefore his own, no less biological death” (De Beauvoir 1989: 190).

Die biologiese ontwikkeling van die vrou – geboorte, menstruasie, baring en menopouse – loop volgens De Beauvoir uiteindelik op ’n biologiese en fisieke einde uit. Aangesien dié prosesse meedoënloos siklies is, is die spontaniteit van organiese begin en groei eweseer afgestem op ’n ewe organiese agteruitgang en fisieke einde. Die gevolg hiervan is dat die beeld van die vrou en moeder – die vanselfsprekende simbool van lewe en eros – terselfdertyd ’n invloedryke personifikasie van die dood word. Sy wat lewe gee, gee dus ook die dood.

Die gedagte dat die dood die vorm van ’n erotiese verleidster aanneem, het reeds in enkele van die sogenaamde *Dodedanse* in die laat Middeleeue voorgekom. Dié voorstelling van die dood het weer ’n sporadiese verskyning in die Renaissance en in enkele van die *Dodedanse* in die vroeë en middel negentiende eeu gemaak. Wat die letterkunde betref, is die Dood in die derde afdeling van S. T. Coleridge se “The Rime of the Ancient Mariner” (1798) byvoorbeeld gewikkel in ’n dobbelspel met ’n vrou wat veel meer ooreenkomste met die dood vertoon as hyself. Interessant genoeg stem dié uitbeelding van die dood opvallend ooreen met dié van die titelkarakter en rooikopvrou met die verehoedjie in *Niggie* (in Quiller-Couch 1919: 68):

Her lips are red, her looks are free,
 Her locks are yellow as gold:
 Her skin is as white as leprosy.
 And she is far liker Death than he...

Die laat negentiende en vroeg twintigste eeuse personifikasies van die dood as dodelike verleidster en doodsengel, word in die romans van Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach deur twee duidelik onderskeibare vrouekarakters, wat dikwels saam voorkom of mekaar wedersyds impliseer, voorgestel: ’n rooikopvrou met bleek vel én ’n uitgeteerde vrou in swart of ’n sensuele (en alles behalwe uitgeteerde) swart vrou. Dié uitbeelding van die dood neem mettertyd ’n bepaalde patroon aan: die rooikopvrou hou telkens die belofte van vleeslike samesyn en seksuele vervulling (dus lewe) in. Dié belofte loop egter onvermydelik op ontugtering uit wanneer die rooikopvrou

onverwags plekke met 'n vrou in swart of swart vrou ruil en die dromer hom dan in die arms van dié vrou (die dood) bevind. Interessant genoeg is die dromer se reaksie op dié gedaanteverwisseling nie eenduidig negatief nie, maar óf ambivalent óf in sommige gevalle selfs positief: hy verlang na en verwelkom die dood. Deurdat die rooikopvrou in *Landskap met vroue en slang* en *Buller se plan* op pertinente, en in *Niggie* op implisiete wyse met die noodlot in verband gebring word, word die gedagte van die onafwendbaarheid van die dood onderstreep.

Landskap met vroue en slang

In *Landskap met vroue en slang* beskryf 'n neweverhaal die kort en redelik tragiese lewensgeskiedenis van Johnny Deventer. Johnny is 'n alkoholis van Pietermaritzburg wat in Durban by Molly en Dyf "uitvars". Tog weerhou sy drankprobleem hom nie daarvan om smiddae 'n dop by die Valhalla Hotel onder in Umbilo te gaan steek of saam met sy neef Dyf "drie brandies" in die Vic Bar in Point Road te gaan drink of om met "'n pakkie chips en 'n halfjack" voor Die Ark te sit nie. Dit is juis voor Die Ark wat hy deur 'n jong vrou gevra word om haar 'n *lift* tot by die park net onderkant die "Greyville racecourse" te gee. Die vrou se naam is Moira, wat noodlotsmag beteken:

Sy het lang, los, rooi hare en dit lyk amper of haar voete nie aan die grond raak nie. [...] Jonk. Skaars ouer as twintig. Hoëhakskoene en kaal bene (hy verkies eintlik pantyhose aan 'n vrou), en 'n korterige rok. Nie onaansienlik nie. Net te maer. En baie wit. Hy het lanklaas so 'n wit vel aan 'n wit mens gesien. En dit lyk net so koud ook (*Landskap*, 59).

Haar verskyning langs Dyf se bakkie volg interessant genoeg kort na 'n droom waarin Johnny by 'n swart vrou gelê het: "Die vorige nag, onthou hy, het hy gedroom hy lê by 'n swart vrou. Hy lê nie net by haar nie. Hy lê in haar. [...] En dit was baie lekker. Die vrou se lyf was styf en blink opgevryf soos swart hout. Dit was amper hard as hy daaraan vat. Hulle het iewers in die skaduwee saamgelê" (*Landskap*, 58).

Hierdie droom, wat as 'n aanmaning van en verlange na die dood beskou kan word (en opvallende ooreenkomste met Ben se droom in *Niggie* vertoon), loop uiteindelik uit op 'n "afspraak" met 'n vrou wat tegelykertyd as 'n verleidster én doodsendel funksioneer. Sy het 'n besonder kort rokkie aan en soek 'n saamrygeleentheid, maar neem dan vir Johnny na 'n paradyslike park, waar sy hom vra of daar dinge in sy lewe is waaroor hy ongelukkig voel en of hy 'n goeie lewe gehad het. Indien die ontmoeting tussen Johnny en die vrou saamgelees word met die man en vrou wat Lena in 'n baie soortgelyke park opmerk, kan die afleiding gemaak word dat ook dié vrou vir Johnny uit 'n boek – waarskynlik die Bybel – voorlees. Anders as Eva, een van die belangrikste vroulike personifikasies van die dood, neem dié vrou vir Johnny terug na die (verlore) paradys. Johnny ervaar tydens die ontmoeting allerlei vreemde en onaangename liggaamlike sensasies. Hy kan nie sin maak van sy ontmoeting met

die vrou nie; hul ontmoeting verwar en ontsenu hom eerder. Uiteindelik vlug hy van haar met die verskoning dat hy toilet toe moet gaan. Hy klim in sy bakkie en ry na die Valhalla Hotel waar hy aan 'n hartaanval beswyk. Die naam van die hotel waar Johnny uiteindelik sterf, suggereer dat die dood hier nie as iets bedreigends geïnterpreteer moet word nie, maar eerder as 'n tipe uitkoms of ontvlugting beskou moet word. In die dood lê Johnny boonop ook nog nader aan Molly as wat hy ooit in die lewe sou kon (Molly was nog altyd heimlik verlief op Johnny).

Niggie

In *Niggie* (2002) is dit weer eens 'n verleidelike rooikopvrou en vrou-in-swart/swart vrou wat as belangrikste personifikasies van die dood optree. Terwyl die rooikopvrou, Moira, in *Landskap met vroue en slang* as verleidelike doodsengel uitgebeeld word wat Johnny in sy sterwensomblikke probeer bystaan en vertroos, word die rooikopvrou met die verhoedjie in *Niggie* pertinent as triekster beskryf. Die gevolg hiervan is dat sy 'n baie meer ambivalente en veelkantige geaardheid openbaar. Aan die een kant kan sy op metaforiese vlak aan die dood gelykgestel word, aan die ander kant hou sy egter ook met gedagtes soos kreatiwiteit en transformasie (dus die skepping van nuwe lewe) verband. In Reitz se geval, staan die rooikopvrou in die teken van die dood. Die vere op haar hoedjie hou vir hom, anders as die bedroefde boer, geen element van hoop in nie, maar herinner hom eerder aan die dood (en behoort dus – in sy geval – as 'n tipe *memento mori* gesien te word).

Reitz, wat sy vrou kort voor die oorlog verloor het, droom een aand in die bergkamp dat 'n vrou met rooi hare en 'n verleidelike manier haar sagte liggaam wellustig teen hom aandruk. Toe hy haar egter “wil omhels, is sy ineens 'n ánder vrou – in swart geklee, afskuwelik vermaer. Teen haar vervalde bors druk sy iets vas, iets soos 'n kind, maar klein en plat soos 'n pakkie speelkaarte of 'n verslete boekie” (*Niggie*, 110; eie kursivering). Aangesien dié vrou in Reitz se droom ooreenkomste vertoon met die ontslape Bettie Loots én sy eie gestorwe vrou (wat hulle dooie kind dalk hier vas-hou?), is sy duidelik 'n verteenwoordiging van die dood. In die droom word Reitz dus as 't ware met die dood verenig ('n versugting wat hy in sy wakker ure egter nie kan verwesenlik nie, ten spyte van die mengsel wat hy by Oompie ontvang). Hierdie droom dien ook as vooruitwysing na die verhaalintrige nadat Ben en Reitz verwond word en deur Niggie, Tante en Anna op 'n plaas in die Vrystaat verpleeg word. Soos wat Reitz in sy droom aangetrokke voel tot 'n rooikopvrou, maar dan in die arms van die uitgeteerde Bettie Loots teregkom, word Reitz aanvanklik deur die rooikop-Niggie bekoor, maar raak uiteindelik op Anna, wat “skraler” is en “hoofsaaklik swart” dra (*Niggie*, 187), verlief. Anna hou, net soos die maer vrou in sy droom, vir Reitz die “belofte van vleeslike samesyn” (*Niggie*, 121) in; tog loop dié seksuele toenadering, wat “'n aanduiding van potensiele kreatiwiteit” is, uiteindelik nie op “die skepping van nuwe lewe uit nie” (Foster 2005: 19), maar staan dit eerder in die teken van verlies

en die dood. Wanneer Anna se man, Johannes, na die vredesluiting sy opwagting op die plaas maak, weet Reitz dat dit met hom en Anna afgelope is. Hy neem gevolglik van Anna afskeid en verlaat die plaas met 'n gebroke hart.

Soos die uitgeteerde vrou in Reitz se droom, wat bepaalde ooreenkomste met sy gestorwe eggenote en die ontslape Bettie Loots vertoon, funksioneer Niggie ook (ten opsigte van Reitz) as 'n simbool van verlies: haar uiteindelijke verhouding met Ben dien op tartende wyse as herinnering aan dit wat hy kon hê, maar na afloop van die oorlog finaal kwyt is:

Nie een vrou nie, maar twee het hy verloor. Sy vrou is dood en het teruggegly in die newelryk waaruit hy haar te voorskyn geroep het. Maar met Anna is dit anders. Anna leef. Anna is daar. Dit is hulle net nie beskore om mekaar te mag liefhê nie. Hy het nooit kon dink dat sy lewe so nutteloos daar sou uitsien en so van vooruitsig gestroop nie (*Niggie*, 250).

In Ben se geval, verrig die rooikopvrou (en by name Niggie) 'n effens ander funksie: sy word teken van genesing, heling en lewe.

Wanneer hulle een oggend besig is met veldwerk by die rivier, vertel Ben vir Reitz van 'n droom wat hy die vorige nag gehad het:

“Ek het gedroom,” sê Ben, vooroor gebuig oor die plantjie, “van 'n vrou met so 'n soort verehoedjie op.” [...] “Ek het die idee gehad,” sê Ben, “dat sy 'n boodskapper was.” [...] “'n Gewone vrou,” sê Ben, “maar toe ek haar omhels, toe is haar lyf ineens swart. Glinsterend swart. Swart soos swarthout.” [...] “Ek skaam my so half,” sê Ben, doelbewus neutraal, “om te moet vertel wat verder gebeur het. Want toe ek by daardie vrou se lyf ingaan, was dit heerlik.” Reitz dink onwillekeurig aan sy droom van Bettie Loots. “Maar dis nie al nie,” sê Ben, wat nog steeds sonder om op te kyk met die plantjie besig bly. “Want die swart liggaam van daardie vrou was heerlik, maar dit was soos die liggaam van die dood. Dit was soos om by die dood in te gaan.” [...] “Dit was 'n versoeking, ou Reitz, soos ek nie vantevore beleef het nie.” [...] “Dit was soos 'n versoeking om my aan die dood oor te gee. Dit was asof die dood 'n uitweg was en 'n verlossing.” “O, Here,” sê Reitz sag. [...] Na 'n ruk vra hy, skugter: “Die verehoedjie van die vrou in die droom, was dit sulke vere wat glans in die son – soos op die vlerke van 'n voël? So iets soos wat die boer die keer in sy droom beskryf het?” Vir die eerste keer kyk Ben op. Hy kyk met verbasing na Reitz. “Ja,” sê hy, “ja, dit was!” (*Niggie*, 157–8).

Uit Ben se droom blyk dit dat hy 'n (byna erotiese) drang het om met die dood verenig te word; om hom aan die dood oor te gee. Benewens doodsdwang (*thanatos*), kan hierdie droom ook gelees word as 'n versugting om die dood – die algeheel onkenbare ander – te (ver)kén (hier ook in 'n Bybelse sin van die werkwoord bedoel). In Ben se geval vind dit by wyse van geslagsgemeenskap met 'n *swart vrou* as geslagtelike én

politieke ander plaas. Hierdie “eenwording” met die dood is egter slegs in drome moontlik. Wanneer Ben tydens die hinderlaag ernstig verwond en deur Niggie op Anna-hulle se plaas verpleeg word, flanker hy as ’t ware met die dood. Maar hy word uit die arms van die dood “gered” deur Niggie wat met onverdrote ywer langs sy bed waak. Na die oorlog trou hy met Niggie (aangesien sy ’n goeie ma vir sy enigste oorlewende dogter sal wees) en daar word selfs vir hulle ’n kind gebore.

Dit is interessant (en ironies) dat Reitz wat hom so verbete teen die dood probeer verset – hy wil weer met sy gestorwe vrou in aanraking kom (haar as ’t ware weer tot lewe wek); hy kan die doodsmymeringe van Japie Stilgemoed en Kosie Rijpma nie verduur nie; hy probeer Ben soos Lasarus uit die graf van sy stilte teruglok – telkens weer met die dood gekonfronteer word: hy verloor sy vrou, vir Anna en vir Ben. Ben, daarenteen, wat hom met die dood versoen en later selfs ’n doodsdrang – ’n doodsverlange – ontwikkel, word deur Niggie verhinder om hom aan die dood oor te gee. Sy verpleeg hom totdat hy weer sy kragte herwin en in staat is om met die lewe voort te gaan. Ben se huwelik met Niggie lei boonop letterlik tot die skep van nuwe lewe, wanneer daar vir hom en Niggie ’n kind gebore word. Die dood het dus, volgens dié roman, ’n triekstergaardheid: in sekere gevalle verydel die dood karakters se planne en dwarsboom dit alle beloftes van vervulling en verwesenliking; in ander gevalle fokus die dood karakters se aandag op kreatiewe moontlikhede en verander dit die *status quo*.

Samevatting

Die dood word in die romans van Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach gepersonifiseer as ’n alomteenwoordige, maar ontwykende manlike figuur én as *femme fatale* en/of doodsendel, onderskeidelik verteenwoordig deur ’n verleidelike vrou met rooi hare en bleek vel en, òf ’n uitgeteerde vrou in swart òf ’n allesbehalwe uitgeteerde swart vrou. Hoewel die dood by wyse van dié personifikasies in die Viljoen/Winterbach-oeuvre ’n persoonlike “gestalte” verkry en op belangrike wyse as *memento mori* funksioneer, is die gevolg egter nie dat die dood ten volle kenbaar of voorstelbaar gemaak word nie. Vanweë hul ambivalente gaardheid – Jama is onsigbaar, maar moet altyd voor oë gehou word; Moira is ’n dodelike verleidster, maar ook doodbegeleier; Jan de dood se teenwoordigheid word geantisipeer, maar hy bly afwesig; die rooikopvrou is ’n geslepe triekster en Theo Verwey lei ’n dubbele lewe – beklemtoon dié vergestaltungs tot ’n groot mate eerder die ónkenbaarheid en ónvaspenseerbaarheid van die dood.

Na aanleiding van Jan de Dood se immer teenwoordige afwesigheid in *Buller se plan*, die rooikopvrou se trieksteraard in *Niggie* en Theo Verwey se “onleesbaarheid” in *Die boek van toeval en toeverlaat*, word ’n inherente paradoks uitgebeeld: aan die een kant is die dood iets wat altyd buite die “teks” (buite taal) val; iets wat gáns anders as die lewe, as die bekende, is en dus nie geken of ervaar kan word nie. Die dood kan

slegs in taal weergegee of vertaal word. Aan die ander kant verkry die dood, hoofsaaklik vanweë Ester se “skerp besef dat alle tyd geleende tyd is” (Boek, 105) en Helena se “verhoogde gevoel van sterflikheid” (Boek, 36), in só ’n mate ’n byna vleeslike “teenwoordigheid” dat dit mettertyd hul roetine en optrede begin bepaal: Ester bly immers spesiaal langer op die dorp Steynshoop aan om Jan de Dood te sien optree, terwyl Helena byna al haar werkstyd aan die optekening van die sogenaamde “doodsverbindings” en gesprekke oor die dood wy. Hierdie paradoks onderstreep die gedagte dat die dood sowel vreemd as (intiem) bekend is, “neither wholly strange nor purely one’s own” (Eagleton 2003: 211). Voorts wys dit ook daarop dat die dood ten spyte van alle pogings om dit in taal vas te pen – dit dus by wyse van persoonifikasie en beelding meer kenbaar en voorstelbaar te maak – uiteindelik onsuksesvol (of ten beste problematies) is. Na afloop van die video-insetsel wat sy oor Jan de Dood sien, besef Ester – net soos wat Karolina, Johnny, Ben, Reitz en Helena tot ’n soortgelyke gevolgtrekking kom – dat die dood onkenbaar en onvoorstelbaar is; dat ongeag hoeveel keer jy daarvoor nadink, jy uiteindelik “geen samehangende beeld” daarvan in taal kan vorm nie. Maar dat jy dié onvermoë, ironies genoeg, slegs in taal kan verwoord.

In die Viljoen-/Winterbachromans sedert *Karolina Ferreira* bestaan daar dus ’n voortgesette spanning tussen die pogings wat aangewend word om die dood meer ken- en voorstelbaar te maak, enersyds, en die insig of toegewing dat al hierdie pogings uiteindelik ontoereikend en beperk is, andersyds.

Bronnelys

- Berger, J. 1972. *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books.
- Burger, W. 2006a. Ek stamel, ek sterwe. *Beeld (By)* 9 Desember, 7.
- _____. 2006b. Deur ’n spieël in ’n raaisel: kennis van die self en die ander in *Agaat* deur Marlene van Niekerk. *Tydskrif vir Taalonderrig/Journal for Language Teaching* 40 (1): 178–93.
- Coleridge, S. T. 1798. The Rime of the Ancient Mariner. In A. T. Quiller-Couch (ed.). *The Oxford Book of English Verse, 1250-1900*. Oxford: Clarendon.
- De Beauvoir, S. 1989. *The Second Sex*. New York: Random House.
- Dollimore, J. 1998. *Death, Desire and Loss in Western Culture*. New York: Routledge.
- Eagleton, T. 1998. *Death, Desire and Loss in Western Culture* [Review]. *London Review of Books* April 16, 25.
- _____. 2003. *After Theory*. London: Penguin Books.
- Foster, L. 2005. Die grenservaring is belangrik. Trieksters in vier romans van Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach. *Stilet* 17 (2): 68–86.
- Guthke, K. S. 1999. *The Gender of Death. A Cultural History in Art and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rooney, K. (ed.). 2001. *Encarta Concise English Dictionary*. London: Bloomsbury.
- Viljoen, Lettie. [ps. Ingrid Winterbach]. 1984. *Klaaglied vir Koos*. Emmarentia: Taurus.
- _____. 1993. *Karolina Ferreira*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- _____. 1996. *Landskap met vroue en slang*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Winterbach, I. 1999. *Buller se plan*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- _____. 2002. *Niggie*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- _____. 2006. *Die boek van toeval en toeverlaat*. Kaapstad: Human & Rousseau.