



T&N

TYDSKRIF VIR NEDERLANDS EN AFRIKAANS
25STE JAARGANG NR. 2 2018



Redaksioneel
Ronel Foster en Marius Swart

Legkaarte
Marius Crous

De tweede schrijver van de Zuid-Afrikaanse literatuur?
Eep Francken en Olf Praamstra

1

6

8

Foto's van Transvaal in een Duits fotoalbum uit 1894-1895
Siegfried Huigen

23

Leessporen van Ernst van Heerden in dichtbundels van Elisabeth Eybers, Antjie Krog en Daniel Hugo: Aanzetten voor een privé-lezerspoëtica
Yves T'Sjoen

47

'Kreatiewe poëtiese verbeelding' in Adam Small se *Maria, Moeder van God*
Hein Willemse

62

Quisnam sum? Om te wees en te hoort: vrae na identiteit in die hedendaagse Afrikaanse prosa
Hennie van Coller

86

Van 'moet-wees' tot 'so-heid': Die antropiese beginsel en Ingrid Winterbach se roman *Die boek van toeval en toeverlaat*
Henning Pieterse

120

Tussen hakies: Die rol van parentese in Ingrid Winterbach se roman *Die troebel tyd* (2018)
Thys Human

138

Marilyn Monroe: 'n Kreatiewe naskrif (oftewel: om met stilte te rinkink)
Joan Hambidge

161

T.N&A

TYDSKRIF VIR NEDERLANDS EN AFRIKAANS

Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans is 'n geakkrediteerde tydskrif en word uitgegee deur die Suider-Afrikaanse Vereniging vir Nederlandstiek. T.N&A wil die studie van die Nederlandse taal-, letterkunde en kultuur bevorder, ook in sy verhouding tot die Afrikaanse taal- en letterkunde. Daarbenewens wil die tydskrif die Afrikaanse taal- en letterkunde in Nederlandstalige gebiede bevorder. Die tydskrif verskyn twee keer per jaar.

Alhoewel die redaksie kopieregwessies kontroleer, lê die verantwoordelikheid en aanspreeklikheid in hierdie verband by die outeur(s).

Redaksie: Dr. M. Bonthuys

Gasredakteurs: Ronel Foster en Marius Swart

Uitleg: Christa van Zyl

Redigering: Willem de Vries en Gertie Veldman

Gedruk en gebind deur: V&R Drukkery, Pretoria, Tel: +27 (0)12 333 2462

Redaksie-sekretariaat: Departement Afrikaans/Nederlands, Universiteit van Wes-Kaapland, Privaatsak X17, Bellville, 7535. Tel.: 0219592213. E-pos: mbonthuys@uwc.ac.za.

Inskrywings en betalings:

Die ledegeld bedra:

- R150 per jaar vir binnelandse lede; en R200 per jaar vir buitelandse lede

Betaal u ledegeld **elektronies** in die bank of oor die internet in,

- naamlik op die volgende rekening:

Banknaam: ABSA

Bankrekeningnommer: 1190 154 676

Taknaam: Ben Swartstraat, Wonderboom-Suid

Takkode: 632005 (nie nodig vir elektroniese betalings nie)

Verwysingsnommer: U van en voorletters (baie belangrik)

- E-pos die bewys van u betaling saam met die vorm van lidmaatskap aan die SAVN se penningmeester, prof. Adri Breed by Adri.Breed@nwu.ac.za of kobie.dekamper@gmail.com.

Redaksieraad:

W.A.M. Carstens (Noordwes-Universiteit)

Y. T'Sjoen (Universiteit Gent)

J. Dewulf (University of California)

H.P. van Coller (Universiteit van die Oranje-Vrystaat,

M.E. Meijer Drees (Rijksuniversiteit Groningen)

Noordwes-Universiteit)

H.J.G. du Plooy (Noordwes-Universiteit)

J. van der Elst (Noordwes-Universiteit)

H. Ester (Radboud Universiteit Nijmegen)

W. van Zyl (Universiteit van Wes-Kaapland)

E. Jansen (Universiteit van Johannesburg,

R. Gouws (Universiteit Stellenbosch)

Universiteit van Amsterdam)

T. Colleman (Universiteit Gent)

R.S. Kirsner (University of California)

D. van Olmen (Lancaster University)

J. Koch (Adam Mickiewicz Universiteit)

Redaksioneel

Ronel Foster en Marius Swart

Hierdie uitgawe van *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, sowel as die volgende een, word opgedra aan proff. Louise Viljoen en Marlene van Niekerk, wat albei aan die einde van 2019 as uitgelese professore van die Departement Afrikaans en Nederlands aan die Universiteit Stellenbosch (US) uittree. Hierdie twee akademici was in hul voorgraadse jare klasmaats; daarna sou hul loopbane ander trajekte volg, totdat hulle in 2000 kollegas sou word; albei het later die Kanselierstoekenning vir hulle besondere bydraes ontvang. Vakgenote in en buite Suid-Afrika het tot hierdie twee uitgawes van *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* bygedra om hulle te huldig.

Louise Viljoen (gebore Van Zyl) is in 1978 aangestel as lektor in die Departement Afrikaans en Nederlands aan die US – haar almal mater. Die volgende jaar behaal sy haar MA, en in 1988 haar DLitt met 'n proefskrif oor Breyten Breytenbach se gevangelisbundel ('yk'). In 1999 word sy bevorder tot professor en in 2014 tot uitgelese professor. Sy tree by verskeie universiteite in Suid-Afrika en die Lae Lande as gasdosent op. Vanaf September tot Desember 2019 is sy hoogleraar in die leerstoel Zuid-Afrika: Talen, literaturen, cultuur en maatschappij aan die Universiteit Gent in België. By haar tuisuniversiteit dien sy meermale as departementele voorsitter. Van 1996 tot 2013 dien sy in die Letterkundekommissie van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns (as voorsitter van 2007-2013), en hiernaas ook in verskeie ander nasionale en internasionale komitees en rade.

Louise is die akademiese outeur wat wêreldwyd die meeste aangehaal word oor die Afrikaanse letterkunde. Haar navorsingsoevre bestryk al drie tradisionele terreine van die literatuurstudie, naamlik literêre kritiek, literatuurgeskiedenis en literêre teorie; dit omvat onderwerpe soos byvoorbeeld postkolonialisme, geslagtelikheid, identiteit, kosmopolitanisme en transnasionalisme. Sy het sowat 60 artikels in vaktydskrifte gepubliseer; 30 hoofstukke in boeke; en 250 resensies in koerante, tydskrifte en op literêre webwerwe. Verder lewer sy meer as 50 referate by nasionale en internasjonale kongresse, en tree sy by tientalle ander geleenthede op. Sy is die skrywer van *Ons ongehoorde soort. Beskouings oor die werk van Antjie Krog* (2009), 'n kort biografie getitel *Ingrid Jonker* (Afrikaans in 2012 en Engels in 2013) en *Die mond vol vuur. Beskouings oor die werk van Breyten Breytenbach* (2014). Saam met Ronel Foster was sy samesteller van die bundel *Poskaarte. Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960* (1998) en saam met Hennie van Coller en Helize van Vuuren van *Afrikaans poems with English translations*

(2018); sy het ook 'n keuse gemaak van gedigte uit die werk van Barend Toerien met die titel *Om te onthou* (2006).

Meer as 30 studente het hul MA-tesisse onder Louise se leiding voltooi, en 13 hul doktorale proefskerifte. Uit hierdie nagraadse studies het meer as 40 vakartikels voortgespruit – almal onder die studente se eie name.

In haar roemryke loopbaan van 41 jaar ontvang Louise verskillende beurse, pryse en toekennings, onder meer 'n navorsingstoekenning van die Nasionale Navorsingstigting (2000), die Rektorstoekenning vir Voortreflike Navorsing (2004), die HB en MJ Thom-beurs (2010 en 2017), die Gustav Preller-prys vir Literatuurwetenskap en Literêre Kritiek van die SA Akademie vir Wetenskap en Kuns (2016), en die ATKV-Suid-Afrikaanse Akademieprys vir die beste wetenskaplike artikel in Afrikaans (in 2012 en 2019).

Marlene van Niekerk het in 1978 haar MA in Filosofie aan die US behaal en het ook in dié jaar die Kanseliersmedalje vir haar uitnemende akademiese prestasie oor die voorafgaande vyf jaar ontvang. Sy sit haar studies in die buitenland voort en handel in 1985 'n Drs. in Filosofie aan die Universiteit van Amsterdam af met 'n tesis waaraan 'n punt van 95% toegeken word. Hierna doseer sy aan die Universiteit van Zululand, UNISA en die Universiteit van Witwatersrand.

Marlene sluit in 2000 by die Departement Afrikaans en Nederlands aan die US as medeprofessor aan, word in 2007 tot professor bevorder en in 2017 tot uitgelese professor. Sy is ook inwonende skrywer van die Fakulteit Lettere en Sosiale Wetenskappe en koördineerde van die MA-graadkursus in Kreatiewe Skryfkunde. Uit hierdie program is reeds 16 tesisse gelewer, onder studieleiding van haar en haar kollega Willem Anker, wat haar eerste student aan die US was. Verskeie studente uit die MA-graadkursus het gevestigde skrywers geword en talle literêre prys (waaronder meer as een Hertzogprys) verower, hetsoy vir die manuskrip wat in die program voltooi is of vir daaropvolgende werk. In hierdie verband kan gedink word aan skrywers soos byvoorbeeld Anker, Deon Meyer, Tertius Kapp, Loftus Marais, Fanie (S.J.) Naudé, James Whyle, Bibi Slippers, Alettie van den Heever en wyle Harry Kalmer. Benewens studente wat die formele skryfkundeprogram voltooi, tree Marlene op as mentor vir verskeie ander studente en skrywers, waaronder nog etlike pryswenners tel, en as studieleier vir studente in Afrikaans en Nederlands, literêre vertaling en lewensbeskrywing.

Sy is 'n gewaardeerde en betrokke lid van haar tuisdepartement. Hierbenewens vul sy die Afrika-leerstoel aan die Universiteit van Utrecht by twee geleenthede en ontvang sy in 2009 'n eredoktorsgraad van die Universiteit van Tilburg. Haar verdere bedrywighede sluit talle openbare gesprekke, lesings en onderhoude, asook deelnames aan slyskole, paneelbesprekings en kollokwia in.

As skrywer onderskei Marlene haar met die publikasie van die digbundels *Sprokkelster*, *Groenstaar* en *Kaar*, die kortverhaalbundel *Die vrou wat haar verkyker vergeet het*, die romans *Triomf* en *Agaat*, *Memorandum. 'n Verhaal met skilderye saam met die skilder Adriaan van Zyl*, *Die Sneeuvelser*, 'n roman in vier dele, asook twee bundels ekfrastiese gedigte in Afrikaans en Nederlands, *Gesant van die mispels en In die stille agterkamer*. Sy word benoem vir die Man Booker International-prys, wen twee keer die Hertzogprys, een vir prosa en een vir poësie, en meer as 20 ander plaaslike en internasionale toekennings en pryse. Haar werk word in Engels, Nederlands, Frans, Duits, Sweeds, Noors en Italiaans vertaal en akademies nagevors in 6 doktorale proefskrifte, meer as 25 meestersgraadtesisse en meer as 60 akademiese artikels.

Die 'koue statistiek' van hierdie twee opsommings laat nie reg geskied aan die enorme impak van Louise en Marlene op die Afrikaanse letterkunde en literêre sisteem nie. Hulle invloed is langwerkend; hul roem strek wyd; hul intellektuele vermoëns is verstommend; hul persoonlikhede begeesterend.

Die akademiese artikels in hierdie uitgawe word geraam deur twee kreatiewe bydraes, albei opgedra aan Louise: Marius Crouse se drama-essay handel oor die pak van legkaarte (à la Breytenbach se "Isis" uit sy bundel ('yk')), terwyl Joan Hambidge se kreatiewe essay oor haar Marilyn Monroe-gedigte afgesluit word met 'n jukstaponerende gedig oor Velázquez se *Portret van die Infanta Margarita Theresa in 'n blou rok*.

Die akademiese bydraes is min of meer chronologies gerangskik. Die eerste drie artikels is dié van kollegas uit die Lae Lande. Eep Francken en Olf Praamstra betoog dat literêre historici nog té weinig aandag bestee het aan die dagregister van Zacharias Wagenaer, die opvolger van Jan van Riebeeck. Hul artikel fokus op die lewe en werk van Wagenaer, 'n gebore Duitser. Tydens sy bewind as kommandeur van die Kaap (1662-1664) is 'n waterskema aan die voet van Tafelberg gebou en is daar met bouwerk aan die Kasteel de Goede Hoop begin. By die steenlegging het 'n anonieme persoon 'n gedig geskryf, wat Wagenaer in sy dagregister oorgeskryf het.

Siegfried Huigen bespreek foto's van die destydse Transvaal in 'n anonieme Duitse fotoalbum uit die laat 19de eeu wat in die etnografiese museum in Wrocław, Pole, bewaar word. Eerstens probeer hy om die ontstaansdatum van die album en die identiteit van die samesteller daarvan na te spoor, en daarna bespreek hy die byskrifte by die foto's (spesifiek foto's van die bewoners van die gebied) in die konteks van die dominante Duitse koloniale en etnografiese diskourse oor die Transvaal. In feitlik al die byskrifte word 'n domestikering van die Transvaalse werklikheid sigbaar.

Yves T'Sjoen ondersoek die potloodaantekeninge of marginalia in digbundels

uit Ernst van Heerden se poësieversameling wat in die Poëziecentrum in Gent bewaar word, spesifiek in bundels van Elisabeth Eybers, Antjie Krog en Daniel Hugo. In die teksgenetika word marginalia as deel van die eksogenetiese (ekstratekstuele) materiaal beskou wat lig kan werp op die sienswyses van 'n outeur – ook die outeur as leser van ander digters se werk. Die marginalia as regstreekse, spontane en ongefilterde lesersreaksies kan as impetus vir verdere navorsing dien om Van Heerden se skrywerspoëтика te konstrueer.

Hieraan volg die bydraes van vier Afrikaanse vakgenote: een oor 'n drama en drie oor romans. Hein Willemse verken die rol van die kreatiewe poëtiese verbeelding in Adam Small se *Maria, Moeder van God* (2015), 'n drama wat verskil van die ortodokse Passiespele deurdat dit op die moederfiguur fokus, en nie op die lewe en lyding van Christus nie. Willemse wys op die band tussen die menslike natuur, rasionaliteit, vertwyfeling en geloof en betoog dat die vertwyfeling nie noodwendig tot afvalligheid lei nie, maar dat dit na aanleiding van die opvattingen van Kierkegaard eerder geloofsbevestigend is.

Hennie van Coller voer in sy artikel aan dat identiteitskwessies sentraal staan in etlike seminale romans wat tussen 2016 en 2018 gepubliseer is. Die geskiedenis, of eietydse belewing, word in hierdie romans aan vrae oor identiteit gekoppel. Die geskiedenis word nie meer gerepresenteer op oorwegend negatiewe (parodiërende) of positiewe (nostalgiese) wyse nie, maar die eie posisie ten opsigte daarvan word gepeil. Die ontledende, introspektiewe aard van verskeie van die romans is só opvallend dat die vertellers- of selfs outeurstem 'hoorbaar' raak en die vertelproses vooropstaan. Dit het tot gevolg dat hierdie werke veral 'n bekentenisagtige aard het en dat om te vertel 'n dwingende noodsak is.

Hieraan volg twee bydraes oor romans van Ingrid Winterbach. In sy analise van Winterbach se roman *Die boek van toeval en toeverlaat* (2006) benut Henning Pieterse die antropiese beginsel as leesstrategie: die filosofiese oorweging dat waarnemings van die heelal versoenbaar behoort te wees met die bewuste en intelligente ('sapient') lewe wat dit waarneem. Pieterse pas die antropiese beginsel toe op Helena Verbloem se wetenskaplik-kosmologiese reis, insigte en karakterontwikkeling. Haar uiteindelike, tydelike aanvaarding van dinge soos wat hulle is, word ten slotte met die Sanskrit-konsep 'tathātā', die 'so-heid' van dinge, in verband gebring.

Thys Human ondersoek die rol van parenteses tussen hakies in Winterbach se mees onlangse roman, *Die troebel tyd* (2018). Hierdie parenteses het ten doel om die vertelafstand tussen outeur, verteller en karakter af te wissel; die illusie van vertellersalwetendheid en gesag te ondermy; meerstemmigheid tot stand te bring; konseptuele spanning te skep; die verbygaan of stolling van tyd te dramatiseer; en selfs om die gedagte aan 'ander wêrelde' metafories te suggereer. Verder verleen die parenteses 'n bepaalde grondbeginsel aan die teks. Dit is visueel opvallend en daardeur is die

inligting tussen hakies soms belangriker as dié van die grammatis volledige dele waardeur dit omring word.

Met hierdie uitgawe van *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, sowel as die volgende een, wil ons Louise Viljoen en Marlene van Niekerk huldig: twee kollegas wat elk 'n unieke rol gespeel het in die Departement Afrikaans en Nederlands, en in die Afrikaanse letterkunde. Ons wens hulle alles van die beste toe vir die toekoms.

As gasredakteurs spreek ons graag ons dank uit teenoor die redakteur, Marni Bonthuys, vir haar leiding en raad; die keurders, vir hulle gewaardeerde werk; die teksversorgers, Willem de Vries (Afrikaans) en Gertie Veldman (Nederlands), vir hul deeglike redigering; en die uitlegkunstenaar, Christa van Zyl, vir die omslagontwerp en tipografie.

*Universiteit Stellenbosch
Desember 2019*

Legkaarte

Marius Crouse

Vir Louise Viljoen

(Werkers in oorpakke dra 'n tafeltjie en stoel by die verhoog op. Een keer 'n kartonboks om en los 'n hoop legkaartstukke op die tafeltjie. Vrou op en gaan sit by tafeltjie en begin om legkaart te pak. Terwyl sy pak, praat sy met die gehoor.)

Hier in die Agterbaai, omring deur see en graanland, met hande (rats soos rotjies oor die vloer) rekonstrueer ek stuk-stuk die gesig en die gefrummelde groen trui van Lama Dasji-Dorzho Itigilov; soutverwaaiide ingekrimpte. Sukkel met die uitgeholde wange, die ingeduikte bors, die ingesuie oë. Toekdam. Oop linkerhand. Dalk eers die hoeke, die pampoen (vleeskleurig) en die perd (tande en al) en die papegaai (rooi soos kerrievis) op die agtergrond; die boom voor die maan wat grom (soos vuur in die keel) in die prent. Ou Soutlotus, jy gaan nie nog 'n winter kan sit met die voëls skytend om jou kop nie. Geen beenjies in die bome vir jou om af te kluiwe. 'n Legkaart, só definieer hulle dit, is 'n prent bestaande uit stukkies van verskillende vorms en groottes wat in mekaar gepas moet word om die geheel te voltooi. Ons gaan draai by ons taalvoorsate: 'Legkaart', 1886, 'n samestelling van 'leggen' en 'kaart', só genoem omdat die stukkies teen mekaar gelê moet word om die prent wat op 'n kaart van karton of dun hout geplak is te voltooi. My eerste legkaarte was van mandalas en alchemistiese proefbuisse; die gesig van Isis en die vervloekte krap. Op die maat van Sjiwa se sjiwasdans die vaarte en die vrese van die Germaanse gode in 'n legkaart van 5 000 stukke nagespeur – dude, ek was bitter goed. Had 'n derde oog begin groei vir die uitsnuffel van hoeke, intrikate kleurpatrone, mandalas. Ongehoorde stemme van die spoke in karton kon ek hoor. Was soos Keats by die Griekse ashouer: Praat met my uit die legkaart, verrimpeldes. Fluister vir my deur die ongevulde gate die verhale van oumas en dogters en lyfprekers. 'n Legkaart lieg nooit oor sy indekse, sy simbole of sy betekenaars nie. Is die huis op die boks se deksel regtig of nie regtig nie? Die uitgepakte huis op die tafel? Wat 'n mooi een was dit nie van die verdrinkte meisie nie; arms nerfaf; seebamboes om die keel gestrik, haar mond 'n bloeiende seerplek. Ná jare van omkeer, uitsock en inpas, wat maak mens met al die bokse gepakte en ongepakte legkaarte? Of keer jy alles uit op een groot hoop? Skep na goeddunke 'n collage van onverwante stukke? Waarna luister jy so met die gepakkery? (Op die agtergrond speel 'Perpetuum Mobile' van Penguin Cafe Orchestra.) Die lewe van die legkaartpakker is 'n alleensit in 'n muurlose sel. Jou lewe draai om konkawe en konvekse halfsirkels; in jou drome sien jy die boks

se deksel. Wat sou wees op 'n al-wit legkaart se deksel? Die legkaart van 'n swart gat; duisende stukkies versnelde ruimtetyd? Maar die drif bly. Die 40 000 stuks aanpak – die Ravensburger. Kyk, ek is nie allergies vir popkultuur nie, maar daardie Disneyfiguurtjies staan my nie aan nie. Sal voel soos 'n verstote oujongmeisie by 'n kinderpartytjie. Ek is mal oor die legkaarte van jong lewensgenietelinge. Die punks met die lugdrukbole en die donkerkamers met veelkleurige loergate. Voel of ek so deurkyk in 'n ander dimensie; 'n straat met goëlaars en vroue wat skulpe en Scrabble-blokkies uitpak op sypaadjes. Maar dis haas tyd vir afstap. Voor ek hier kromtrek oor die tafel, soos Louise Bourgeois se *Maman*. (*Vrou staan op. Gooi van die legkaartstukke in die gehoor.*) Gegroet, John Spilsbury. Nag here; nag dames. Veel vreugde toegewens met die naasmekaarlê van stukke.

(*Knik vir die gehoor en stap af. Werkers in oorpakke kom op die verhoog en dra alles af. Een kom terug en skakel die lig af. Op die agtergrond weer die musiek van Penguin Cafe Orchestra.*)

*Departement Taal en Literatuur: Afrikaans en Nederlands,
Nelson Mandela Universiteit*

De tweede schrijver van de Zuid-Afrikaanse literatuur?

Eep Francken en Olf Praamstra

The second writer of South Africa?

With the change of the Netherlands into a multicultural society and the rise of migrant literature, interest in colonial and postcolonial literature is growing. Colonial Dutch literature originated in the seventeenth and eighteenth centuries in the wake of the expansion of the VOC and WIC. Of this exotic literature, the Indies, Surinamese and Antillean have attracted the most attention so far. But South African Dutch literature, which can also be traced back to the VOC and is rooted in the same period, has so far been underexposed. Many literary histories of South African literature start with the Dagregister by Jan van Riebeeck – who is thus classified as the first writer of South Africa – but the Dagregister of his successor, Zacharias Wagenaer, has so far been almost exclusively studied by historians. This article focuses on Wagenaer's life and work. He may lack the enthusiasm of his predecessor, but like Van Riebeeck, he is a born writer whose work is still worth reading, for historians and non-historians alike.

1. Nederland

In Nederland blijven vraagstukken rond de multi-culturalisering de gemoederen bezighouden. Natuurlijk discussiëren wij ook over maatregelen tegen de opwarming van de aarde, de eenwording van de rest van Europa, de Brexit of de Nexit, maar strubbelingen over immigranten in Nederland en vooral hun toelating lopen steeds hoger op. Anti-immigratiepartijen zien het aantal stemmen groeien, maar er is evenzeer sprake van een protestgolf tegen de achterstelling van immigranten en hun nakomelingen. De Nederlandse samenleving wordt dan bestempeld als racistisch. De oorzaak zoekt men in het koloniale verleden, in de zeventiende eeuw, de tijd van de grote handelscompagnieën VOC en WIC, die niet meer de “gouden” maar de “grauwe” eeuw zou heten.

Actiegroepen trekken ten strijde tegen Zwarte Piet, de knecht van Sinterklaas. Vroeger vereerde historische helden worden aangeklaagd wegens slavenhandel en volkerenmoord. Standbeelden wankelen. Een felle taalkritiek bepleit vervanging van zogenaamd discriminerende woorden als “blanken”, “slaven” en “zwarten” door: “witten”, “tot slaaf gemaakten” en “mensen van kleur”. Een aanduiding als “allochtoon” is taboe. Nu heet zo iemand een Turkse, Syrische, Eritrese (enzovoorts) Nederlander of een Nederlander van overeenkomstige afkomst.

De betrekkingen tussen bevolkingsgroepen worden weerspiegeld in de Nederlandse literatuur. Er zijn flink wat schrijvers doorgebroken die zelf

nieuwkomers, kinderen of kleinkinderen van immigranten zijn of om andere redenen dichtbij de “Nieuwe Nederlanders” staan. Behalve de Iraanse Nederlander Kader Abdolah zijn het vooral schrijvers van Marokkaanse en Turkse afkomst, inmiddels een hele reeks. “Migrantenliteratuur” wordt sinds een jaar of twintig als een nieuw genre beschouwd. (Zie Topolska, 2004: 349; Merolla en Ponzanesi, 2005; Minnaard, 2008: 13-50; Praamstra, 2011: 31-41.)

Mede door de nadrukkelijke verwijzing naar het verleden groeit ook de aandacht voor een andere kant van onze letteren: die van de koloniale en/of postkoloniale literatuur. Ook daar draait het immers om relaties tussen bevolkingsgroepen. (Zie Moore-Gilbert, 1997; Bochmer, 2005; McLeod, 2010; D’haen, 2002; Cumps en Snoek, 2009; Bochmer en De Mul, 2012.)

2. (Post)koloniale literatuur

Koloniale en postkoloniale literatuur zijn voortgekomen uit het kolonialisme. Een samenleving verkeert in een koloniale situatie als er sprake is van een ongelijke machtsverdeling waarbij relatief veel macht berust bij een bevolkingsgroep die later dan andere tot die samenleving is toegetreden (alle macht aan de “laterkomers”) en/of van die samenleving slechts tijdelijk deel uitmaakt (alle macht aan “passanten”).

Deze literatuur kent typerende onderwerpen. Wij denken aan spanningen tussen de “te machtige” bevolkingsgroep en de groep of groepen die slechter bedoeld zijn. Leden van de ene groep zijn bang voor de andere. De onmachtigen voelen zich vernederd, maar de heersende groep is ook niet zeker van zijn zaak. Overal heerst een zekere ontheemding. In de koloniale situatie voelt niemand zich echt thuis.

In koloniale literatuur geeft de schrijver uitdrukking aan een vaste overtuiging van superioriteit van de ene groep boven de andere. In de Europese koloniale literatuur gaat het dan om de veronderstelde grotere kwaliteit van de westerse cultuur, in vergelijking met die van de gekoloniseerde gebieden. De westerling brengt “de ander” zijn geavanceerdere wetenschap, zijn betere techniek, zijn betere god ook. Het westen brengt kortom beschaving en heeft ook de plicht dit te doen, ten voordele van gekoloniseerden. Hun scholing en vorming bezorgt het kolonialisme immers meteen een ethische rechtvaardiging.

Maar over of vanuit een koloniale situatie kun je ook schrijven met voorbijgaan aan dit idee van superioriteit. Of er pertinent tegenin. Schrijvers schreven en schrijven ook *anti*-koloniale literatuur. Schriftgeleerden spreken over “post(-)koloniaal”, al stamt deze literatuur voor een belangrijk deel van lang

vóór de neergang van het West-Europese kolonialisme in de twintigste eeuw. “Postkoloniaal” heet intussen ook een benadering van de literatuur die koloniaal denken en schrijven opspoort en aan de kaak stelt. Tegen het eind van de vorige eeuw leverde die benaderingswijze prikkelende studies op, maar intussen lijkt de jacht zijn hoogtepunt voorbij en neigt men naar een soepeler, beweglijker kritiek. Een moeizame aanduiding als “postpostkolonialisme” verwijst naar een literatuurstudie die oude zwart-wittegenstellingen te boven wil komen. (Zie Renders, 2007: 376; Van Reybrouck, 2011: 211-213; D’haen, 2012.)

3. Nederlandse koloniale literatuur

Ook de Nederlandse koloniale literatuur wortelt in de zeventiende en achttiende eeuw. Van deze exotische Nederlandse literatuur heeft de Nederlands-Indische tot nu toe verreweg de meeste aandacht gekregen. *Max Havelaar*, *De stille kracht*, *Het land van herkomst* en *De tienduizend dingen* horen tot de hoogtepunten van de Nederlandse letterkunde. Voor de Indische letteren beschikken we dan ook over twee grote handboeken: van de Indische Nederlander Rob Nieuwenhuys en van de Nederlandse Amerikaan E.M. Beekman. (Zie Nieuwenhuys, 1978; Beekman, 1996; Beekman, 1998.)

Maar naast de (Oost-)Indische staan natuurlijk de literatuuren van de vroegere West-Indische koloniën: Suriname en de voormalige Nederlandse Antillen. Deze takken van de koloniale en postkoloniale literatuur kunnen niet bogen op klassieke helden als Multatuli of Couperus, maar wel ging sinds de jaren zeventig de roem van Antilliaanse auteurs als Tip Marugg en Frank Martinus Arion die van hun Indische generatiegenoten overtreffen. Ook de Antillen en Suriname hebben hun handboeken: voor de Antillen van Wim Rutgers, voor Suriname van Michiel van Kempen (Rutgers, 1996; Van Kempen, 2003). Surinaamse en Antilliaanse literatuur treft de lezer aan in elke voorjaars-, najaars-, zomer- of Sinterklaasaanbieding.

Al deze literatuur, te onderscheiden in drie gebiedsdelen, is dan ook ruim bekend bij de lezers. Maar naast de Indische, Surinaamse en Antilliaanse staan minder bekende literatuuren, vrijwel allemaal ook terug te voeren op VOC of WIC. De Zuid-Afrikaanse Nederlandse literatuur is verreweg de grootste.

Bij de VOC- en WIC-literatuur moet men niet alleen denken aan literatuur in de beperkte zin van het woord. Onder de wereldreizigers van die tijd waren wel dichters, maar een voluit artistieke, zogeheten autonome literatuur was er nog niet. Wel kan men in de onafzienbare reeks overgeleverde schriftenwerk vinden dat, zonder literaire pretentie, toch een persoonlijk karakter draagt en de lezer daardoor treft.

Voor Zuid-Afrika is het *Daghregister* van de eerste commandeur van de Kaapkolonie verreweg het bekendste voorbeeld (Van Riebeeck, 1952-'57). Het is veelbesproken, ook in *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* (Francken, 2013 bijvoorbeeld) en veel overzichtswerken van de Zuid-Afrikaanse literatuur beginnen er mee (Dekker, 1935; Kannemeyer, 1984; Koch, 2015), zodat men Van Riebeeck tot eerste schrijver van Zuid-Afrika kan kronen. Eerder dan Leendert Janszen of Matthijs Poot, de opvarenden van de Nieuwe Haerlem die in hun “Remonstrantie” van 1649 een vestiging aan de Kaap hadden bepleit. In verband met de semi-literaire faam van Jan van Riebeeck wees Karel Schoeman ons op diens opvolger, Wagenaer (Schoeman, 2006: 155-175 en 2011: 7-37). Is hij de tweede schrijver? Net als bij Van Riebeeck is ook Wagenaers *Dagregister*, voor een groot deel door hemzelf opgesteld (Böeseken in Wagenaer, 1973: XXXI), in Zuid-Afrika keurig uitgegeven. Natuurlijk weten historici wie hij was. Maar zijn persoon en werk verdienen nadere introductie.

4. Leven van Wagenaer

De begintijd van de Zuid-Afrikaanse Nederlandse literatuur kent verslaggevers met een andere moedertaal. De geboren Duitser Zacharias Wagenaer (Wagner, Wagener, Waegenaeer, Wagenaar), geboren in 1614 in Dresden en overleden in Amsterdam in 1668, was een man van ervaring in dienst van zowel de West- als de Oost-Indische Compagnie en commandeur aan de Kaap, en hij had zich onze taal uitstekend eigengemaakt.

Zijn vader Zacharias Wagner sr. was kunstschilder maar vervulde in Dresden ook belangrijke bestuursfuncties. Op zijn negentiende trok Wagner jr. naar Amsterdam, waar hij een klein jaar kwam te werken bij de beroemde kaartenmaker Willem Jansz. Blaeu. Op diens advies meldde hij zich voor Brazilië, waar hij een functie kreeg aan het hof van gouverneur-generaal Johan Maurits van Nassau, “Maurits de Braziliaan”. Hij vergezelde deze graaf bij een militaire actie te water en op bestuursreizen over land. Johan Maurits omringde zich met kunstenaars en geleerden en het paste in deze sfeer dat Wagenaer zich zette tot fraaie tekeningen van de nieuwe planten en dieren die hij in Brazilië zag, en van vertegenwoordigers van verschillende bevolkingsgroepen. Hij voorzag de tekeningen van korte toelichtingen en verzamelde ze tot een *Thierbuch*, dat eeuwen later zou worden gedrukt (Wagener, 1964 en Wagener, 1997). Niet fraai maar wel indringend is de meelevende beschrijving die Wagenaer geeft van een slavenmarkt en van het leven van de slaven op de suikerplantages.

In 1641 verliet hij de WIC om in 1643, in dienst van de VOC, in Batavia te arriveren. In 1648 trouwde hij met Marie Aux Brebis, veertien jaar ouder

dan hij, drievoudig weduwe en moeder van onder meer een dochter uit haar eerste huwelijk. Zij was rijk en had goede relaties. In de jaren 1651-'60 maakte Wagenaer een indrukwekkende carrière als gezant en koopman van de VOC, onder meer in Tonquin (Vietnam) en China, maar vooral in Japan. Hij was "opperhoofd" van de VOC op Decima en maakte vandaaruit twee keer de hofreis naar Edo (Tokio) om beladen met geschenken eer te betonen aan de keizer. Als opperhoofd moest hij op zijn knieën en met gebogen hoofd de kamer binnengaan waar de shogun zat, achter een scherm. Zijn geschenken, waaronder een kasuaris, vielen maar matig in de smaak. De stemming was niet slecht maar de Nederlanders waren in Japanse ogen nu eenmaal rare lui. Japanners verdrongen zich rond het Nederlandse gezelschap, volgens Wagenaer om een van twee gekke schepsels te zien: de kasuaris of het opperhoofd zelf. Tijdens zijn eerste bezoek was hij getuige van een reusachtige brand met verschrikkelijke gevolgen; Wagenaer geeft een aangrijpende beschrijving van de slachtoffers (Slot, 1987).

Begin jaren zestig gold Wagenaer, inmiddels boven de vijfenveertig, in Indië als bejaard. Zijn gezondheid was ook werkelijk verzwakt. Met het oog op het betere klimaat werd hij eind 1661 op zijn verzoek benoemd tot Van Riebeecks opvolger aan de Kaap. Op 6 mei 1662 droeg deze het bewind aan hem over. Hij zou het uitoefenen tot 27 september 1666 en schreef in die tijd het dagregister. Maar voor Wagenaer persoonlijk waren de goede jaren voorbij. Eerst werd hij zelf ernstig ziek. Hij herstelde, maar toen zijn vrouw was gestorven keerde hij met zijn stiefdochter, intussen ook al weduwe, terug naar Batavia. Bij die gelegenheid gaf hij een slaaf die tien jaar voor hem had gewerkt, met vrouw en kinderen de vrijheid.

Eind 1667 voer hij als vice-admiraal van de retourvloot terug naar Nederland, waar hij op 1 oktober 1668 in Amsterdam overleed. Wagenaer is in de Oude Kerk begraven. Zijn testament wijst uit dat hij rijk was. Van die rijkdom had hij f 500,- bestemd voor de armen in de Kaapkolonie. Joan Bleau, zoon en opvolger van zijn vroegere baas, was een van de executeurs. In een grafdicht herdacht de toneelman Lodewijk Meijer, een vriend van Spinoza, Wagenaer als trouw dienaar van de VOC: "Wiens deught ontleende gheenen ghlans / van vriendenghonst, óft stammenwaerde / Maer schitterde met eighen licht." (Meijer z.j.). De overledene liet een autobiografische schets na, in het Duits, maar hiervan hebben we slechts een afschrift met zoveel fouten dat het een slechte vertaling uit het Nederlands zou kunnen zijn. (Zie Michel, 1987; Wagener, 1964 en Wagener, 1997.) Het origineel is niet teruggevonden. Behalve het dagregister, waarvan het Wagenaer-gedeelte in 1973 onder redactie van de Zuid-Afrikaanse historica en archivaris A.J. Böeseken volledig is uitgegeven, zijn van Wagenaers hand nog heel wat andere ambtelijke stukken bewaard, waarvan een klein deel ook is gedrukt.

5. Dagregister en brieven

Wagenaer laat zich kennen als een zakelijke chroniqueur. Als ervaren bestuurder aan het eind van zijn loopbaan had hij geen bijzondere behoefte om zichzelf op de borst te kloppen, al beklemtoont ook hij graag en vaak de belangen van de VOC. Behalve over het weer rapporteert hij gedetailleerd over scheepsbewegingen, huwelijken, geboortes en overlijdens, ook van slaven (meestal zonder naam) en af en toe zelfs van paarden, en over de ruilhandel met de Khoikhoi. Bij herhaling noteerde Wagenaer dat op een bepaalde dag niets was gebeurd wat de moeite van het vermelden waard was, een conclusie die Van Riebeeck bijna nooit heeft getrokken. Heel kleurrijk is Wagenaers verslag niet, maar zijn formulering kent humor. Lees bijvoorbeeld zijn droogkomische verslag van een moeizaam verlopende ontscheping, onder zijn leiding, van het paard “de Generael” en enkele van diens soortgenoten, anno 1664, waarbij de Generael als eerste land bereikte, eerder dan al zijn bazen (Wagenaer, 1973: 119-120). Zijn taalgebruik is soms beeldend en altijd precies. Schoeman prijst ook zijn “beeldende en afwisselende beskrywings” van de aankomst van schepen en geeft hem zelfs voor de inkleding van zijn weerberichten een nadrukkelijk schouderklopje (Schoeman, 2011: 16-17). Voor een voormalige gezant naar het Japanse hof, waar alles draaide om de diplomatie, spreekt Wagenaer af en toe verrassend ronduit. Men heeft hem wel sarcasme verweten maar dat is overdreven, al was politieke correctheid niet zijn fort.

6. Ontwikkeling

Wagenaer is een bouwer, onder wiens leiding de kolonie een nieuw ziekenhuis en een nieuwe kerk rijk werd, die overigens door de week een andere bestemming kende. Zijn eerste verzoek aan de Heren Zeventien betrof overigens glazen ramen voor het huis van de commandeur. Eenloods die aanvankelijk als timmerwerkplaats in gebruik was, kreeg de nieuwe bestemming van “passer” (passar, markt), waar de “domme boeren” (Wagenaer, 1973: 352) de gelegenheid kregen om hun vis, vlees en groenten op een nette manier aan de man te brengen; dat wil zeggen tegen een vaste prijs en onder toezicht. Het chronische tekort aan goed water bestreed hij door de bouw van een reservoir met bijbehorend leidingsysteem; een eigenhandige tekening ervan is te zien in het Nationaal Archief in Den Haag. Ook het onderwijs had zijn aandacht. Behalve de Nederlandse kinderen van de Vrijburgers waren onder de leerlingen op de school ook “eenige zwarte off slavenkinderen, benevens een jongh Hottentoosje of twee” (Wagenaer, 1973: 339), van wie er enkele voldoende Nederlands hadden geleerd

om het Onze Vader te kunnen opzeggen. Toch moeten we ons hier ook niet teveel van voorstellen, want Wagenaer was gedwongen om de meester, een ziekentrooster (een ongediplomeerde hulpdominee), wegens dronkenschap en wangedrag uit de kolonie te verwijderen en hem te vervangen door een soldaat.

Verreweg de meeste inspanning vergde het nieuwe fort, tegenwoordig vaak ten onrechte aangeduid als het Kasteel van Van Riebeeck. In de tijd van Wagenaer besloten de Heren Zeventien onder de dreiging van de Tweede Engelse oorlog Van Riebeeks oude fort – dat Wagenaer nog maar pas verbeterd had – af te breken en een sterker te bouwen. Onder Wagenaer werd de eerste steen gelegd, aanleiding voor het ontluiken van de Kaapse poëzie, want speciaal voor die gelegenheid werd er een gedicht geschreven. Met alle graven en delven doken er van onder de Kaapse aarde ook “poëten” op, zei Wagenaer, en schreef deze eersteling over in zijn *Dagregister* (Wagenaer, 1973: 238):

Den eersten steen van 't nieuwe Casteel
Goede Hoop heefft Wagenaer gelegt met
Hoop van Goede Hope.

Ampliatie.
Soo worden voort en voort de rijcken uijtgespreijt
Soo worden al de swart en geluwen gepreijt
Soo doet men uijtter aerd een steene wal oprechten
daer 't donderend metael seer weijnigh can op hechten.
Voor Hottentoos waren 't eerteijts aerde wallen
Nu comt men hier met steen voor anderen oock brallen
dus maeckt men dan een schricq soo wel d'Europiaen
als voor den Aes' Amer. en wilden Africaen.
Dus wort beroemt gemaeckt 't geheijlicht Christendom
Die setels stellen in het woeste heijdendom.
Wij loven 't groot bestier en seggen met malkander
Augustus heerschappij noch winnet Alexander
Noch Cesars groot beleijt zijn noyt daermee gewaerd
Met leggen van een steen op 't eijnde van de Aard.

Via Conradie bereikte het poëem de status van openingsgedicht in Komrij's bloemlezing (Conradie, 1934: 18-19; Komrij, 1999: 13). Wagenaer is trouwens ook de eerste heraut van de taalkunde aan de Kaap: hij zond het Hottentots "compendium" van G.F. Wreedé naar de Heren Zeventien met de aanbeveling om het te laten drukken. De Zeventien beloofden dit, hoewel zij het voor de Compagnie

“dienstiger” vonden “dat d’inwoonders aldaer onse dan wy hare tale leren” (Conradie, 1934: 77-78). Maar die belofte zijn zij niet nagekomen, want Wreedes werk wordt pas aangetroffen bij Godée Molsbergen (Wreede, 1916). Wreede was ook een bonus van honderd rijksdaalders toegezegd en een bevordering – de bevordering heeft hij gekregen.

7. Ontwikkeling

Om alle activiteiten, zowel van de Compagnie als van de Vrijburgers, in gang te houden, moest de commandeur af en toe streng zijn. Voor de aanleg van een waterbekken zette hij niet alleen “al de thuijniersknechts en slaven” aan het werk maar liet hij ook “alle de soldaten” opdraven, “arbeitslieden, sloepsgasten, bosschieten [kanonniers] tot schribianen, jongens en meiden inclusis” (Wagenaer, 1973:86). Soldaten die niet wilden meegraven voor het fort omdat ze immers hadden getekend als soldaat en niet als grondwerker (Wagenaer, 1973: 233), legde hij aan de ketting. Wie wel meewerkte kreeg een toeslag op zijn soldij (Wagenaer, 1973: 237). De anderen moesten vervolgens zonder betaling nog een maand lang aarde kruien.

Ook het verzuim van de zondagse kerkdienst rekende Wagenaer zijn mannen zwaar aan. Wie zich “sonder consent na buyten op het lant off in het bos” begaf om de dag des Heren met “allderleij ongebondentheijt” door te brengen, verspeelde een brandewijnrantsoen en kon bij herhaling rekenen op een “doncker gevankenis sonder eeten off drincken”. Als de kerkklok voor de derde maal luidde, had ieder zich “in de zael” te bevinden “tot ‘et gehoor van Godes Woort” (Wagenaer, 1973: 183-184). De bereidheid zal niet gegroeid zijn, omdat de kolonie het bij herhaling zonder dominee moest stellen, hoewel Wagenaer de Heren Zeventien bijna smeekte om “een bequaem en stichtelijck leeraer”. Want die vond hij voor zijn “noch soo rouwe en halff wilde menschen” hard nodig (Wagenaer, 1973: 353).

Onder die mensen rekende hij ook de Vrijburgers, veelal voormalige werknemers van de VOC die voor zichzelf waren begonnen en daarom voor het bestuur lastig in de hand te houden waren. Zodra er Vrijburgers waren, verzetten zij zich tegen de beperkingen die de commandeur hun namens de VOC in hun handel met elkaar, met schepelingen en vooral met de Khoikhoi oplegde. Nederlanders zijn immers altijd voorstander van vrije handel, vooral wanneer die het eigen belang niet schaadt. De belangen van de burgers en de Compagnie waren tegenstrijdig, daar kon ook Wagenaer niets aan veranderen.

Geregeld misdroegen de burgers zich. Wagenaer verbande een vrouw zes weken naar het Dasseneiland wegens roddelen over een andere vrouw. Toen een

burger een Khoi te lijf ging met een degen, werd hij voor het gerecht gedaagd, waarbij opvalt dat Wagenaer spreekt over *onze* “Caapse Hottentoosen.” (Wagenaer, 1973: 86). De meeste burgers waren volgens Wagenaer “vroegh bedorven luije en verlopene gasten” (Wagenaer, 1973: 288) die niet voor hun (blanke) knechten zorgden en zich ook niet bekommerden om hun dieren. Moesten zij hun schuld aan de Compagnie volgens afspraak aflossen in natura, namelijk in graan, dan verstopten zij hun oogst zo goed dat de commandeur dat koren haast niet kon vinden. De ergste lapzwansen had Wagenaer graag uit de kolonie verbannen en vervangen door “bequamer en arbeitsamer lieden uijt ‘et vaderlant” (Wagenaer, 1973: 316), want de mooie landerijen die hun gratis waren toegewezen, lieten zij soms jarenlang braak liggen. Van de Vrijburgers had hij na verloop van tijd zijn buik meer dan vol, maar toch bepleitte hij bij de Heren Zeventien mede in hun belang dat er meer slaven zouden komen, omdat het loon van Europese knechten ook voor de hardwerkende burgers niet was op te brengen.

Nog “rauwer” dan de Vrijburgers konden die Europese knechten uit de hoek komen. Ze liepen weg, leefden buiten de kolonie, stalen bij de boerderijen hun kostje bij elkaar en dreigden verder te verwilderden. Maar meestal keerden zij na een tijdje ootmoedig terug teneinde de commandeur om vergiffenis te vragen.

Meer nog dan de VOC’ers aan de Kaap moesten de kapiteins zich aan de regels houden. Wagenaer trad streng op tegen schippers die goederen van buitgemaakte schepen ten eigen bate achterover drukten en in hun zucht naar geld en kostbaarheden zelfs overgingen tot het martelen van verslagen Engelsen. Minder verachtelijk maar eveneens ondermaats was de handelwijze van een kapitein die zijn schip opzettelijk langzaam liet varen om gelijk op te zeilen met een bevriende collega op een trager schip. Zo ging een maand vaartijd verloren, uiteraard “tot grooten ondienst” van de Compagnie, die immers opdraaide voor de kosten (Wagenaer, 1973: 373). Weer andere kapiteins bleven langer dan nodig aan de Kaap liggen, onder aanvoering van drogredenen maar in feite voor de gezelligheid. Wagenaer trok ten strijde tegen alle verkwisting – niet voor niets hadden de Japanners hem de “Donnermann” gedoopt (Pfaff, 2001: 124).

Voor straffen schrok Wagenaer niet terug, maar hij was een man met een hart. Fijnzinnig is zijn besluit om ter ere van de overleden timmerman Hendrick Bruijdegom een nieuw vaartuig dat deze had helpen bouwen, de Bruijdegom te dopen. Een berouwvolle moordenaar uit Utrecht bespaarde hij op diens verzoek – ondersteund door de dominee en veel anderen en mede “om sijnen ouders als sijn huijsvrouwen wille” – een onthoofding met de bijl, hoewel de man die straf verdien had. In plaats daarvan kreeg hij een vonnis dat als lichter gold, namelijk de executie door een vuurpeloton (Wagenaer, 1973: 267). Ook had de commandeur oog voor het lot van de Engelse gevangenen. Omdat “wij die arme bloets seer

sober becleet sien gaen en des nachts groote koude lijden” kreeg ieder “twee groove hembden en een stuck halff bedorven pijlaken tot decksels.” (Wagenaer 1973: 222). Bij kou maakt hij zich ook zorgen over de arbeiders, herders en slaven. Meer nog raakte hem de aankomst van een schip dat zwaar getroffen was door scheurbuik. Ruim tachtig opvarenden moesten naar het ziekenhuis, “waer van de meeste part als egels in malcanderen gecrompen lagen”, niet konden staan en daarom “op handen en voeten langhs het hooft quamen nae binnen kruijpen, hakende en snakkende na een blaetje groente of een lepeltje vol melcx, gelijck de visch na het water doet” (Wagenaer 1973: 368). Door een goede behandeling kwam meer dan de helft er bovenop, schreef Wagenaer – maar dus ook bijna de helft niet. Bovendien waren er onderweg ook al veel gestorven. Over zijn eigen gezondheidsprobleem, een pijnlijke jicht die hem wekenlang aan huis bond en de uitoefening van zijn functie bijna onmogelijk maakte, horen we intussen weinig.

8. Ontwikkeling

De man die als dertiger geschreven had over de levenswijze van de oorspronkelijke inwoners van Brazilië, de mestiezen, slaven en mulatten, en die de beste jaren van zijn leven in aanraking verkeerd had met de oude beschavingen van het Verre Oosten, koesterde in zijn laatste levensjaren voor de Khoikhoi van Zuid-Afrika niet meer dezelfde belangstelling. Wel kan men bij hem nog terecht voor interessante bijzonderheden, vooral in de “Memorie” voor zijn opvolger (Wagenaer, 1973: 413-414 en Wagenaer, 1966), maar een uitdrukking als “onze”, verwijzend naar de Khoikhoi, blijft toch een uitzondering. Wagenaer stond tegenover de Khoikhoi van de Kaap met enig mededogen, maar daarmee is alles wel gezegd. Hoewel hij zich in gunstige zin onderscheidt van de meeste tijdgenoten, portretteerde Wagenaer de Khoikhoi toch vooral als diefachtige cultuurloze lieden die hij nu eenmaal nodig had vanwege hun runderen, maar die overigens voornamelijk last gaven.

In november 1662 trok hij persoonlijk met ruiters, voetvolk en enkele Khoikhoi het binnenland in, voor een bezoek aan de nederzettingen van bevriende Khoi-stammen, om vee te kopen. Maar er rustte geen zegen op deze reis. Hij was nog maar net op weg of zijn paard weigerde dienst bij het oversteken van een rivier zodat de commandeur een nat pak haalde. De wegen waren slecht, mens en dier dronken “vuijl stinckent water” (Wagenaer, 1973: 34) en zoals altijd waren er wel schapen te krijgen, maar bijna geen runderen. Wagenaer ergerde zich aan de “onbeschofte stoute gasten” (Wagenaer, 1973: 34) onder de Khoikhoi die zich ook door hun eigen

stamhoofden niet lieten gezeggen en noemde ook hen: “domme menschen”. Hij had last van het “gebedel van groot en cleijn om taback als[mede] stercke dranck” dat maar niet ophield, en dat terwijl hij zelf al tabak en brood had uitgereikt als relatieschenk (Wagenaer, 1973: 35).

Wagenaer had het sinds dit slechte begin wel gezien met dergelijke tournees. Als hij werd uitgenodigd door een Khoihoofd, en dat gebeurde bij herhaling, accepteerde hij de uitnodiging wel maar stuurde vervolgens een plaatsvervanger. Toen een oude hoofdman zijn invitatie kracht bijzette door voor de bagage van de Nederlanders alvast vijf draagossen te sturen, prees Wagenaer de “onverwachte cortoisie van soo een ongeacht naect mensch” (Wagenaer, 1973: 315), maar het bracht hem er niet toe om zelf te gaan. Blijkbaar voelde hij zich op zee in Khoi-gezelschap beter op zijn gemak, want herhaaldelijk voer hij met groepjes Khoikhoi naar Robbeneiland om de werkzaamheden daar te bevorderen. Ook voor de bekende tolk Krotoa (Jansen, 2003a en 2003b), als “Eva” het vroegere kindermeisje van de familie Van Riebeeck, had Wagenaer weinig respect. Hij noemt haar: “dit stoute vel” en “die lichtvaerdige prije” (hoer, Wagenaer, 1973: 104-105). Aan de andere kant was hij ook weer niet te beroerd om in zijn eigen huis ter gelegenheid van haar huwelijk met de chirurgijn Pieter van Meerhoff een feestje te organiseren. Over haar mannelijke collega, de Khoi Doman, die in het nieuwe Zuid-Afrika inmiddels de status van verzetsheld heeft gekregen, dacht Wagenaer nog veel slechter. Op Domans sterfdag beschrijft het *Dagregister* hem als een man “over wiens doot sigh niemand van ons sal te beklagen hebben” met daar bovenop de uitleg: “dewijle hij in veele dingen een schadelijke en malitieus mensch voor de Compe. geweest is” (Wagenaer, 1973: 111).

Toch slaagde Wagenaer er in om volgens de strenge instructies van hogerhand weliswaar niet uitgesproken vriendschappelijke maar toch redelijke betrekkingen met de Khoikhoi te onderhouden. Er bestonden spanningen tussen de verschillende groepen maar Wagenaer voerde geen oorlog. Wel waren er ongelukkige incidenten met individuele Khoikhoi. Van tijd tot tijd was er sprake van diefstal, waarvan de Khoikhoi trouwens zelf ook af en toe slachtoffer waren. Op 31 maart 1665 gooide een Khoi een boerenknecht met een steen een gat in het hoofd, met de dood tot gevolg. Een paar weken later tekende Wagenaer voor de Heren Zeventien een zwart beeld van de Khoikhoi die in steeds groteren getale rond de huizen en in het fort rondhingen. Er waren er die wel eens een klusje wilden opknappen voor een stuk brood, maar de meesten leefden van bedelarij en diefstal. Weliswaar had een bestolen arme Vrijburger, die behalve spijs en drank ook f214,- “aen gelt” was kwijtgeraakt, van goedwillende Khoikhoi de helft van dat geld teruggekregen (Wagenaer, 1973: 186), maar toch was het tijd om in te grijpen. De commandeur besloot de

eerste die gepakt werd “aen een pael te binden en hem de vuijle smeerighe rugh met goede roeden te laten schueren” en hoewel “smerig” hier “vettig” betekent, is het duidelijk dat hij het ook met “zijn” Khoikhoi even helemaal gehad had. Misschien schrok hij er zelf van, want de Heren Zeventien kregen meteen de verzekering van een *selectieve* aanpak. Slechts “onnutte canalie” zou hij straffen; mogelijke leveranciers van vee en “alle de geene die ons voordeeligh” waren, bleef hij vriendelijk onthalen, zodat de waardevolle goede relaties geen gevaar liepen (Wagenaer, 1973: 345).

9. Tenslotte

Wagenaer is geen bekende historische figuur. Hij miste nu eenmaal de bevlogenheid van zijn voorganger. Hij was mede tot herstel van gezondheid naar de Kaap gekomen, maar verkreeg die niet en verloor zelfs zijn echtgenote. Desondanks stelde hij er een eer in om het vele werk dat op zijn pad kwam, naar behoren te doen.

Wagenaers naleven is beperkt. In de jaren zeventig van de twintigste eeuw stuitte men bij de constructie van het winkelcentrum Goue Akker in Kaapstad op wat men beschouwde als overblijfselen van Wagenaers watervoorziening. De identificatie is bestreden, maar in de kelderverdieping kan men ze achter glas bewonderen. In 1987 was Wagenaer te Nagasaki de hoofdpersoon van een tentoonstelling over de zeventiende-eeuwse verrichtingen van de VOC in Japan (Zandvliet, 1987).

Wat hij geschreven heeft, staat in het teken van zijn ambtsuitoefening. De verhoudingen van zijn tijd aanvaardde hij zonder ze nadrukkelijk te bejubelen – het toenmalige systeem van de compagnieën sprak voor hem min of meer vanzelf. Wat de verhouding tot “de ander” aangaat, had hij wel belangstelling voor vreemde culturen maar in het geval van de Zuid-Afrikaanse Khoikhoi minder dan elders. Voor de Khoikhoi kon Wagenaer wel een zekere sympathie opbrengen maar hij keek ook op ze neer. Hij schreef stukken waarin zijn opvattingen, gedachten en gevoelens veelal eerder doorschemeren dan expliciet worden gemaakt. Maar zijn pen was een vriend van hem, vooral als hij boos was. Zijn woorden reiken tot ons hier en nu – niet voortdurend maar wij lezen hem graag. Waarom zouden wij Wagenaer de plaats van tweede schrijver van de Zuid-Afrikaanse literatuur willen misgunnen?

Bibliografie

- Beekman, E.M.** 1996. *Troubled pleasures, Dutch colonial literature from the East Indies, 1600-1950*. Oxford: Clarendon Press.
- Beekman, E.M.** 1998. *Paradijzen van weleer*. Vertaling Maarten van de Marel en René Wezel. Amsterdam: Prometheus.
- Boehmer, Elleke.** 2005. *Colonial & postcolonial literature. Migrant metaphors*. 2nd edition. Oxford-New York: Oxford U.P.
- Boehmer, Elleke en De Mul, Sarah** (eds.). 2012. *The postcolonial Low Countries. Literature, colonialism and multiculturalism*. Lanham etc.: Lexington Books.
- Conradie, Elizabeth.** 1934. *Hollandse skrywers uit Suid-Afrika. 'n Kultuur-historiese studie. Deel 1 (1652-1875)*. Pretoria-Kaapstad: J.H. de Bussy en H.A.U.M. v/h J. Dusseau & Co.
- Cumps, Dorian en Snoek, Kees** (red.). 2009. Littérature et culture (post) coloniales des Pays-Bas et de Flandre. *Études Germaniques* 64 (1): 5-169.
- Dekker, G.** 1935. *Afrikaanse literatuurgeschiedenis*. Kaapstad enz.: Nasionale Pers.
- D'haen, Theo** (red.). 2002. *Europa buitenlands. Koloniale en postkoloniale literatuuren in Europese talen*. Amsterdam: Bert Bakker. Deel 1. www.DBNL.nl.
- D'haen, Theo.** 2012. The 'ends' of postcolonialism. In: Boehmer en De Mul 2012: 59-72.
- Francken, Eep.** 2013. Ronelda, Piet en Jan. (Post)koloniale stemmen over de eerste commandeur van Kaap de Goede Hoop. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* 20 (2):6-22.
- Jansen, Ena.** 2003a. 'Eva, wat sê hulle?' Konstruksies van Krotoa in Suid-Afrikaanse tekste. Rede uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van bijzonder hoogleraar in de Zuid-Afrikaanse letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam op 11 april. Amsterdam: Vossiuspers. <http://dare.uva.nl/document/1101>.
- Jansen, Ena.** 2003b. Het voortbestaan van de zeventiende-eeuwse Khoi-vrouw Krotoa in de Zuid-Afrikaanse historiografie en letterkunde. *Indische letteren* 18 (2): 69-82. www.DBNL.nl.
- Kannemeyer, J.C.** 1984. *Geschiedenis van die Afrikaanse literatuur I*. Tweede, hersiene en bygewerkte uitgawe. Pretoria-Kaapstad: Academica.
- Koch, Jerzy.** 2015. *A history of South African literature: Afrikaans literature. Part one: from the 17th to the 19th century*. Vert. Dominika Ferens. Pretoria: Van Schaik.
- Komrij, Gerrit.** 1999. *De Afrikaanse poëzie in duizend en enige gedichten*. Amsterdam: Bert Bakker.
- McLeod, John.** 2010. *Beginning postcolonialism*. 2nd edition. Manchester-New York: Manchester U.P.
- Merolla, Daniela en Ponzanesi, Sandra.** 2005. 'Introduction'. In: Sandra

- Ponzanesi and Daniela Merolla [eds.]. *Migrant cartographies, new cultural and literary spaces in post-colonial Europe*. Lanham, MD [etc.]: Lexington Books, 1-52.
- Meijer, Lodewijk.** z.j. "Ter uitvaart vanden Achthaaren, vroomen en manhaften Heere Zacharias Waghenaar, in zijn leeuen, ten dienste der E. Alghemeene Oostindische Maatschappije, zijnde gheweest, Afghezant na Kanton, na den Keizer van Japan, en na den grooten Mataram, daarna Opperhoofdt in Japan, Bevelhebber aan 't Hoofdt van ghoede Hoop in Africa, en in den jaare 1668 onderadmiraal op de keerende scheepen uit Indien". In: "Verzameling van minnedichten, lof-, eer-, lijk- en grafgedichten, deels gedrukt, deels eigenhandig geschreven, 1651-1671" [=1673]. Hs. 1043 Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden.
- Michel, W.** 1987. Zacharias Wagner und Japan (I). Ein Auszug aus dem Journal des 'Donnermanns'. In: *Dokufutsu Bungaku Kenkyū* 37, 53-102. De "Selbstbiographie".
- Minnaard, Liesbeth.** 2008. *New Germans, new Dutch, literary interventions*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Moore-Gilbert, Bart.** 1997. *Postcolonial theory. Contexts, practices, politics*. London-New York: Verso.
- Nieuwenhuys, Rob.** 1978. *Oost-Indische Spiegel, wat Nederlandse schrijvers en dichters over Indonesië hebben geschreven, vanaf de eerste jaren der compagnie tot op heden*, 3e bijgewerkte en herziene druk. Amsterdam: Querido.
- Pfaff, Sybille.** 2001. *Zacharias Wagener (1614-1668)*. Haßfurt: s.n.. Diss. Otto-Friedrich-Universität Bamberg.
- Praamstra, Olf.** 2011. Verzoening en vervreemding. Representaties van 'Oost' en 'West' bij migrantenauteurs. In: Achmad Sunjayadi e.a. (red.). *Empat puluh tahun studi Belanda di Indonesia. Veertig jaar studie Nederlands in Indonesië*. Depok: Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya Universitas Indonesia: 31-41.
- Renders, Luc.** 2007. In Flanders' fields: postcolonialism, multiculturalism and the limits of tolerance. In: Margriet Bruyn-Lacy e.a. (red.). *From De Halve Maen to KLM. 400 years of Dutch-American exchange*. Münster: Nodus: 365-378. Studies in Dutch language and culture 2.
- Rutgers, Wim.** 1996. *Beneden en boven de wind, literatuur van de Nederlandse Antillen en Aruba*. Amsterdam: Bezige Bij.
- Schoeman, Karel.** 2006. *Kinders van die kompanjie*. Pretoria: Protea.
- Schoeman, Karel.** 2011. *Burgers & amptenare. Die vroeë ontwikkeling van die kolonie aan die Kaap, 1662-1679*. Pretoria: Protea.
- Slot, Ben.** 1987. Zacharias Wagenaer: Journeys to court. In: Francine van Anrooy e.a.: *The Dutch East India Company in the 17th century. Life and work of Zacharias Wagenaer (1614-1668)*. [Nagasaki]: Holland Village Museum, 35-40. Tentoonstellingscatalogus met vert. in het Japans.

- Topolska, Ursula.** 2004. Terminologische uitsluiting? Beschouwing over de terminologische benadering van het werk van Nederlandse schrijvers met een andere culturele achtergrond. In: Arie J. Gelderblom e.a. (red.). *Neerlandistiek de grenzen voorbij*. Woubrugge: Internationale Vereniging voor Neerlandistiek: 349-363. Handelingen 15de Colloquium Neerlandicum. www.DBNL.nl.
- Van Kempen, Michiel.** 2003. *Een geschiedenis van de Surinaamse literatuur*, Breda: De Geus. 2 delen.
- Van Reybrouck, David.** 2011. Dierbare Douwes Dekker. *Ons Erfdeel* 54 (3): 206-215.
- Van Riebeeck, Jan Anthonisz.** 1952-'57. *Daghregister gehouden by den opperoopman Jan Anthonisz van Riebeeck*. Red. D.B. Bosman en H.B. Thom. Kaapstad: Balkema. 3 delen. www.DBNL.nl.
- Wagenaer, Zacharias.** 1966. Memorie door order van onse Ede. Heeren Principalen de Bewindhebberen der Generale Nederlantsche Oostindische Compe., overgegeven en nagelaten bij den Commandeur Zacharias Wagenaer, staende op zijn vertreck van Cabo de Boa Esperance na Batavia, aen zijn toegesonden verlosser den E. Cornelis Qualbergen, behelsende een onderrecht in verscheijde zaken, desselfs over te nemen Commando betreffende. In: A.J. Böesken (ed.): *Memoriën en instructiën 1657-1699. Afgeskryf, toegelig en persklaar gemaak*. Kaapstad: Die Staatsdrukker, 69-89. Suid-Afrikaanse Argiefstukke. Belangrike Kaapse dokumente, deel 1.
- Wagenaer, Zacharias.** 1973. *Dagregister en brieven 1662-1666*. Red. A.J. Böesken. Pretoria: Die Staatsdrukker. Met fragmenten uit zijn Japanse dagregister alsmede adviezen van een achttal beambten van de VOC over het Kasteel.
- Wagner, Zacharias.** 1964. *ZOOBIBLION, livro de animais do Brasil*, ed. Edgard de Cerqueira Falcão, vert. Olivélio Pinto, Alfredo de Carvalho e.a. S.l. s.n. Brasiliensa documenta 4. Duitse en Portugese uitgave van "Thierbuch" en "Selbstbiographie".
- Wagner, Zacharias.** 1997. *The "Thierbuch" and "Autobiography"*, red. Cristina Ferrão en José Paulo Monteiro Soares, vert. Álvaro Alfredo Bragança Júnior en David H. Teece. Rio de Janeiro: Index. Dutch Brazil, deel 2.
- Wrede, G.F.** 1916. Hottentotse woordenlijst. In: E.C. Godée Molsbergen (red.): *Reizen in Zuid-Afrika in de Hollandse tijd*. Deel 1. 's-Gravenhage: Martinus Nijhoff, 215-224.
- Zandvliet, Kees.** 1987. Zacharias Wagenaer 1614-1668. A life in the service of the Dutch East India Company and the Dutch West India Company. In: Francine van Anrooy e.a.: *The Dutch East India Company in the 17th century. Life and work of Zacharias Wagenaer (1614-1668)*. [Nagasaki]: Holland Village Museum, 20-29. Tentoonstellingscatalogus met vert. in het Japans.

Foto's van Transvaal in een Duits fotoalbum uit 1894–1895

Siegfried Huigen

Es vergingen Minuten, sagte Austerlitz, in denen auch ich die zu Tal fahrende Schneewolke zu sehen glaubte und bis ich Véra weitersprechen hörte von dem Unergründlichen, das solchen aus der Vergessenheit aufgetauchten Photographien zu eigen sei.

W.G. Sebald

Photographs of Transvaal in a German photo album from 1894–1895

This article discusses an anonymous, late nineteenth-century German photo album with pictures of Transvaal. In the first part of the essay the “biography” of the album is traced to establish the time the album was compiled and the identity of the compiler. In the second part the photographs in the album are “read” within the context of German colonial and ethnographic discourses, with special attention to photographs showing inhabitants of Transvaal. In conclusion, it is argued that the album as a whole is aimed at domesticating Transvaal by adjusting the meanings of photographs to prevailing German expectations.

1. Inleiding

In de collectie van het Etnografisch Museum in Wrocław (Muzeum Etnograficzne we Wrocławiu) in Polen bevindt zich een album met foto's van het Transvaal uit de late jaren 1880 en de vroege jaren 1890. Het album is door het Museum niet helemaal nauwkeurig gecatalogiseerd als Album Fotografii z Afryki Południowej [Fotografisch album uit Zuid-Afrika], omdat daarmee een ruimer gebied wordt aangeduid dan waarop de foto's betrekking hebben. Op grond van de bijschriften is duidelijk dat het album door een onbekend Duitstalig persoon is samengesteld, terwijl de voorstellingen van landschappen en personen op de foto's beperkt blijven tot de Zuid-Afrikaansche Republiek (ZAR). Het album werd in 1992 door een onbekende aan het Wrocławse museum geschenken. Binnen de collectie van het museum is het een wat ongewoon object. Anders dan de naam doet vermoeden, is een Pools etnografisch museum namelijk niet gespecialiseerd in niet-Westelijke culturen, maar gericht op de volkscultuur van de streek (vgl. Błachowski, 1986; Jasiewicz, 2006, 2010; Wesołowska, 1977),¹ in dit geval Neder-Silezië, een gebied dat tot in 1945 tot Duitsland behoorde en na de Duitse nederlaag door Polen geannexeerd werd, samen met andere oostelijke Duitse provincies.

Binnen de museumcollectie heeft het fotoalbum een wat ongemakkelijke plaats, wat ook bleek uit de onhandige manier waarop de foto's uit het album in 2012 tentoongesteld werden. Dat gebeurde samen met foto's en andere documenten van de Poolse reiziger Kazimierz Nowak (1897–1937) die in de jaren 1930 door Afrika fietste en ook Zuid-Afrika bezocht heeft, aangevuld met foto's van een groep bewonderaars die Nowaks sporen in 2009–2011 hebben gevuld. Om de authenticiteit van de tentoongestelde objecten te verhogen was er in de tentoonstellingsruimte een Silezische boerenkar opgesteld die waarschijnlijk een ossenwagen moet suggereren. De foto's uit het album werden ter gelegenheid van de tentoonstelling bovendien geadverteerd als afbeeldingen van “heldhaftige Boeren”, hoewel Boeren alleen op een paar foto's afgebeeld zijn (zie voor een beschrijving van de tentoonstelling: Anononiem, z.j.: *Wystawa*).

In dit artikel wil ik allereerst de materiële geschiedenis van het album proberen te traceren, de biografie ervan zogezegd (vgl. Kopytoff, 1986), waarbij het vooral zal gaan om de vraag wie de samensteller van het album is geweest en wanneer het album is samengesteld. In deze biografie zijn de Poolse, Duitse en Zuid-Afrikaanse geschiedenis met elkaar vervlochten. Daarna zal ik proberen te reconstrueren welk beeld de samensteller van de ZAR heeft willen geven. Met name de bijschriften van de foto's zullen bepalend zijn voor de betekenisgeving, omdat ze in de woorden van Elizabeth Edwards (2001: 14) de “semiotische energie” controleren en zodoende de betekenisgeving inperken.² De bijschriften kunnen worden opgevat als *petits récits* die op hun beurt gevoed werden door de grotere discourses die ten tijde van de samenstelling van het album circuleerden (vgl. Edwards, 2001: 3).

2. De “biografie” van het album

Het album heeft een oblong-formaat en bevat 102 bladzijden met op enkele bladzijden meer dan een foto (in totaal 119 foto's). De meeste foto's in het album zijn gesigneerd door vier verschillende beroepsfotografen uit Pretoria en Johannesburg en zijn in veel gevallen door deze fotografen genummerd.³ Vaak hebben de fotografen de foto's voorzien van Engelstalige bijschriften die op de glasnagatieven geëtst waren en als wit schrift op de afdruk verschijnen.

De samensteller van het album is niet bekend, maar uit de handgeschreven Duitse bijschriften is af te leiden dat hij of zij Duitstalig was (wat natuurlijk niet automatisch impliceert dat de samensteller ook een Duits staatsburger was) en vriendschappelijke contacten moet hebben onderhouden met ene J. Klimke uit Pretoria, die op de eerste foto in het album is afgebeeld. Omdat de foto's merendeels zijn gemaakt door in Pretoria en Johannesburg gevestigde beroepsfotografen, zijn ze naar alle waarschijnlijkheid in Transvaal aangeschaft

en door de onbekende samensteller naar Europa meegenomen. Op het moment dat Breslau (zoals Wrocław voor de Poolse annexatie bekend stond) in 1945 Pools werd, bevond het album zich in de stad en kreeg het een Poolse eigenaar, maar het is niet zeker of de laatste Duitse eigenaar ook de samensteller van het album is geweest, omdat de foto's in 1894 of 1895 zijn aangekocht, zoals ik nog zal aantonen. Vijftig jaar later kon het album inmiddels al in het bezit zijn geweest van de nakomelingen van de oorspronkelijke samensteller en deze onbekende samensteller hoeft op het moment van zijn terugkeer naar Europa ook (nog) niet in Breslau gewoond te hebben.

In de biografie van het album is de overgang van Duits naar Pools bezit een cruciaal moment geweest. Voor zover er na maandenlange, heftige gevechten met honderdduizenden doden, vernielingen en plunderingen door Sovjetsoldaten nog iets van de stad over was, werden alle Duitse eigendommen na de Poolse annexatie van Silezië door de Poolse staat geconfisqueerd en de overgebleven inwoners verdreven. Tegen de overheidsvoorschriften in, eigenden individuele Poolse burgers zich echter veel van deze eigendommen toe (Kończał, 2017). Maar ook daarna ging nog veel verloren, omdat een fotoalbum als een object van weinig materiële waarde gemakkelijk in de kachel had kunnen belanden. In elk geval kon na de oorlog, na annexatie, verdrijving, confiscatie en plundering, niemand meer vertellen wie de oorspronkelijke samensteller van het album was geweest. Toen het album in 1992 aan het museum werd geschenken was de herkomst van het album niet langer traceerbaar. In Oost-Europa is deze situatie niet uitzonderlijk. Tientallen miljoenen mensen werden vanaf het midden van de jaren 1930 tot de late jaren 1940 verdreven, uitgehongerd, vermoord of zijn gevlogen voor oprukkende legers (vgl. Snyder, 2011), waardoor de collectieve herinnering van de nieuwe bewoners van een gebied vaak gekenmerkt is door discontinuïteit. De huidige inwoners van Wrocław weten daardoor weinig of niets van degenen die tot 1945–1947 in de stad en zelfs in hun huizen gewoond hebben. De geschiedenis begon voor hen in 1945 opnieuw en de lokale voorgeschiedenis was niet alleen grotendeels uitgewist, maar werd ook aan de ideologische behoeften van het heden aangepast en herschreven (Thum, 2011). Het enige wat nog van de oorspronkelijke bewoners rest, die tussen 1945 en 1947 volledig uit de stad werden verdreven, zijn hun materiële sporen, die sinds 1945 de benaming “poniemiecki” (letterlijk postduits, voormalig Duits) dragen, een term die men bijvoorbeeld nog geregeld tegenkomt in advertenties voor onroerend goed en die verder geen herinneringen meer oproept aan de oorspronkelijke toe-eigening van de betreffende goederen (Kończał, 2017: 254; Waligórska, 2019: 50–52).⁴ De eigenschap van “poniemiecki” deelt het album overigens met de andere objecten in het Museum die van voor 1945 dateren.

Ik wil nu eerst proberen om het moment dat het album is samengesteld vast te stellen. Drie foto's zijn voorzien van de datum 1894 en de foto van de Ou Raadsaal (bijschrift van de fotograaf: "Government Buildings") is door de fotograaf zelfs voorzien van een exacte datum: "10/7/94". Omdat dit de jongst dateerbare foto is, moet het album dus na 10 juli 1894 zijn samengesteld.

Het is ook mogelijk om te bepalen vóór welke datum de foto's verzameld zijn. Op een van de eerste bladzijden van het album heeft de samensteller portretfoto's van "Die Mitglieder der Regierung der Süd Afrik. Republik" geplakt met naast "Der Staatspraesident" (Paul Kruger), ook een foto van de "Vice Praesident", die geïdentificeerd kan worden als de op 4 april 1896 overleden Nicolaas Jacobus Smit. De foto's in het album zijn dus aangeschaft voordat Smit in april 1896 overleed. Wellicht laat zich het album nog iets vroeger dateren, omdat er geen foto's zijn opgenomen die verband houden met de Jameson Raid van 29 december 1895 – 2 januari 1896. De Jameson Raid ontketende een internationaal schandaal en veel publiciteit. Het voorval was onder meer aanleiding voor de "Krügerdepesche", een telegram dat de Duitse keizer aan president Kruger had gestuurd om hem geluk te wensen met het verijdelen van de staatsgreep. Dit telegram barde internationaal bijna evenveel opzien als de Jameson Raid, omdat men in Londen meende dat Duitsland zich wilde doen gelden in een gebied dat de Britten als hun invloedssfeer beschouwden. Het telegram wordt wel gezien als een van de vele grotere en kleine incidenten tussen Groot-Brittannië en Duitsland die geleid hebben tot de Eerste Wereldoorlog (Clark, 2012: 157–158). Vanwege de grote publiciteit en de Duitse verontwaardiging naar aanleiding van de Jameson Raid, zou men verwachten dat een Duits album foto's ervan zou bevatten, als het album tussen januari en april 1896 was samengesteld. We kunnen daarom met enige voorzichtigheid het moment waarop het album is samengesteld iets preciezer bepalen tot de periode tussen juli 1894 (de datering op een van de foto's) en eind december 1895 (de Jameson Raid).

In een volgende stap wil ik proberen de identiteit van de samensteller te bepalen. Hiervoor zijn de foto's die met de eerder genoemde J. Klimke te maken hebben van belang. Allereerst is er een portretfoto van Klimke helemaal aan het begin van het album opgenomen die mogelijk door hemzelf gesigneerd en gedateerd is ("J. Klimke / 1894"; het handschrift verschilt van de andere Duitse bijschriften).⁵ Vervolgens is een ander portret van Klimke met het bijschrift "Der Chef-Ingenieur des Bergbau-Departements" (de hoofdingenieur van het departement Mijnbouw) opgenomen, samen met acht andere portretten van de "Chefs von den verschiedenen Departements". Bovendien is er een foto van "Villa Struber. / J. Klimke's Wohnung", Klimke's woonhuis in Pretoria. De foto is vanaf de straat gemaakt. Op de veranda van het huis staat een blanke vrouw en

achter het tuinhek een zwarte man in Europese werkkleeding; Klimke ontbreekt op de foto. Klimke's woning is ook nog eens met pijltjes aangegeven op twee panoramische foto's van Pretoria die vanaf gebouwen op het Kerkplein zijn gemaakt en ten slotte is er zelfs een foto van "Hund Caesar. Der treue Begleiter von J. Klimke auf seinen Reisen" (Hond Caesar. De trouwe begeleider van J. Klimke op zijn reizen). Alles bij elkaar zijn er maar liefst zes foto's in het album die met Klimke verband houden. Door de prominente plaats die de portretfoto van Klimke helemaal voor in het album heeft gekregen, mag men aannemen dat de samensteller veel belang aan hem hechtte (vgl. Dahlgren, 2010: 178) en dat hij hem ook thuis bezocht heeft, aangezien hij Klimke's huis op panorama-foto's kon identificeren die vanuit een andere hoek zijn genomen dan de foto met de vrouw op de veranda. De foto van "Hund Caesar" duidt zelfs op vertrouwelijkheid.

Josef (Joseph) Klimke was niet alleen een persoonlijke connectie van de samensteller van het album maar in 1894–1895 ook een belangrijke figuur in de ZAR. Hij was in 1849 als boerenzoon in Opper-Silezië in het destijdse Koninkrijk Pruisen geboren. Nadat hij een aantal jaren in de Silezische kolenmijnen had gewerkt, bezocht hij twee jaar lang de Bergbauschule (mijnbouwschool) in Breslau. Hierna ging het snel bergop met zijn carrière. Nadat hij tussen 1880 en 1887 werkzaam was geweest bij mijnen in Venezuela, onder andere bij de Amerikaanse El Callao-goudmijn, waarvan veel hoofdzakelijk Amerikaanse mijningenieurs later in Transvaal gingen werken, trok Klimke in 1889 naar Zuid-Afrika, waar hij zich aanvankelijk als mijnbouwconsultant in Johannesburg vestigde. In 1891 werd hij op 42-jarige leeftijd benoemd tot Staatsmijningenieur van de ZAR (Anoniem, z.j.: Klimke, Mr. Josef). In deze positie was hij de belangrijkste bureaucraat in het op dat moment belangrijkste goud producerende land ter wereld.

Twee omstandigheden uit zijn loopbaan als staatsmijningenieur hebben aandacht gekregen in de historiografie. Het eerste gegeven is dat hij de zogenaamde "job colour bar" heeft geïntroduceerd, die bedoeld was om het grote aantal ongelukken met springstoffen te verminderen, waarbij het zwarte mijnwerkers verboden werd om springstoffen te hanteren. Volgens Katz (1999) was de maatregel gebaseerd op een mengsel van goed bedoeld paternalisme en racisme, in de zin dat hij zwarte mijnwerkers tegen zichzelf wilde beschermen, omdat hij ze emotioneel en intellectueel niet in staat achtte om zorgvuldig met springstoffen om te gaan. Het oogmerk van de maatregel was niet om blanke mijnwerkers te bevoordelen, hoewel dat natuurlijk wel het gevolg was. Het decreet was ook niet populair bij de mijnbazen omdat het betekende dat ze in plaats van goedkoop zwart personeel meer hoger betaalde blanke mijnwerkers in dienst moesten nemen. Anderzijds heeft Klimke ervoor gezorgd dat de aanvankelijk door hem ingevoerde verordening dat "Cape boys" (Kaapse 'kleurlingen') geen

mijnliften mochten bedienen in 1897 werd ingetrokken. Ze bleken het werk bij nader inzien toch beter te doen dan blanke mijnwerkers. De tweede daad van Klimke was dat hij na het uitbreken van de Boerenoorlog verhinderd heeft dat de mijnschachten door de Boeren werden opgeblazen, wat natuurlijk uiterst hinderlijk zou zijn geweest voor de voortzetting van de goudproductie onder het nieuwe Britse bewind. Voor deze weigering is hij door de regering van de Zuid-Afrikaansche Republiek min of meer ontslagen. Na zijn ontslag zijn er nog maar weinig sporen van Klimke. Uit een bericht in de *New York Times* blijkt dat hij in 1901 in Londen met een rijke Amerikaanse vrouw, de dochter van een congreslid, in het huwelijk was getreden (Anoniem, 1901: What is doing in society). Hij lijkt echter wel naar Transvaal te zijn teruggekeerd, want in 1904 liet hij zich tot Brits onderdaan in Transvaal naturaliseren (Anoniem, z.j.: Klimke, Mr. Josef).

Ik had gehoopt via Klimke de identiteit van de samensteller van het album te kunnen achterhalen en heb daarbij gezocht naar een Duitstalige mijnbouwexpert met een connectie met Breslau. Iemand die aan dit profiel voldeed was de directeur van de Bergbauhauptamt in Breslau (een regionale, toezichthoudende regeringsinstantie voor de mijnbouw), Karl Schmeisser (1855–1924). Klimke en Schmeisser hebben elkaar in 1893 in Pretoria ontmoet, toen Schmeisser gegevens verzamelde voor een rapport over de mijnbouw in de ZAR dat hij in opdracht van de Pruisische minister van handel (Pruisen als deelstaat van het Duitse Keizerrijk) moest samenstellen over de vooruitzichten van de Transvaalse goudmijnen. In het “Vorwort” van dit rapport, dat in 1894 werd gepubliceerd, bedankt Schmeisser Klimke voor zijn steun bij het verzamelen van gegevens.⁶ Schmeisser was van juli tot november 1893 in Transvaal en is het land per ossenwagen doorgetrokken waarbij hij ook de moeilijk toegankelijke gebieden in het noorden heeft bezocht. Hij bezocht onder meer het Zwitserse zendingsstation Elim (Schmeisser, 1898: 33). Van Elim zijn ook enkele foto's in het album opgenomen. De publicatie van Schmeissers rapport had grote invloed op Duitse beleggingen in het Transvaalse mijndistrict, omdat Schmeisser had kunnen vaststellen dat de *goldrush* van de Witwatersrand geen eendagsvlieg was. Het gevolg hiervan was dat aan de vooravond van de Boerenoorlog al ongeveer 20% van de mijnen in Duitse handen was (Rosenbach, 1993: 39). Duits kapitaal heeft ook de aanleg van een spoorlijn naar Delagoabaai mogelijk gemaakt die door de Nederlandsche Zuid-Afrikaansche Spoorwegmaatschappij (NZASM) werd geëxploiteerd (Van Helten, 1978).

Het rapport had ook een gunstige invloed op Schmeissers loopbaan. Na de verschijning ervan werd Schmeisser in Duitsland gezien als expert voor Zuid-Afrikaanse aangelegenheden en goudmijnbouw.⁷ In 1901 werd hij door de Rijkskanselier benoemd tot lid van de Kolonialrat, een prestigieus adviescollege voor koloniale politiek en nam hij zitting in de Pruisische Landtag (het parlement

van de deelstaat Pruisen), als vertegenwoordiger van de liberaal-conservatieve partij, de enige partij die zich consequent heeft ingezet voor een dynamische koloniale politiek. Omdat Schmeissers expertise na zijn Transvaalse reis zo hoog werd aangeslagen, heeft het waarschijnlijk ook een rol gespeeld bij zijn benoeming in 1905 tot directeur van het Oberbergamt in Breslau (Anoniem, 1924: Karl Schmeisser), een functie die hij tot 1922 bekleed heeft.⁸ Schmeisser zou dus de perfecte kandidaat geweest kunnen zijn als samensteller van het album, alleen komen de data van zijn bezoek aan Transvaal niet overeen met de vermoedelijke periode waarin het album is samengesteld. Schmeisser heeft Transvaal namelijk al in november 1893 verlaten (Schmeisser, 1894: Vorwort), terwijl het album na juli 1894 moet zijn samengesteld. Niettemin wil ik Schmeisser als samensteller van het album ook niet helemaal uitsluiten. Het is opmerkelijk dat hij bijvoorbeeld in het moeilijk toegankelijke Noord-Transvaal is geweest (Schmeisser, 1898: 33), terwijl er een stel foto's van juist dat gebied in het album is opgenomen. Het zou kunnen zijn dat iemand anders de foto's uit Transvaal later naar hem heeft opgestuurd. Anderzijds zou men van een mijnbouwkundige als Schmeisser kunnen verwachten dat er in het album wel wat meer aandacht werd gegeven aan de mijnbouw.

Voorlopig is het dus niet gelukt de samensteller met zekerheid te identificeren. Dat is in het vervolg van dit onderzoek een handicap. Bij het “lezen” van de foto's, zullen we daarom moeten uitgaan van een abstracte, geconstrueerde identiteit van de samensteller die op waarschijnlijkheden berust. Mijn eerste aanname is dan dat de samensteller een man was, omdat het bezoek aan relatief recent gekoloniseerde gebieden zoals Transvaal voor Europese vrouwelijke bezoekers uit de middenklasse nogal bezwaarlijk was (vgl. Adler, 1996; Theron, 2006) en omdat het voor de hand ligt dat het contact met Staatsmijnenieur Klimke (zoals bij Schmeisser) een professionele achtergrond moet hebben gehad, terwijl vrouwen op dat moment van technische, economische en politieke functies waren uitgesloten. Hoewel Duits ook buiten de grenzen van het Duitse Keizerrijk gesproken werd, lijkt het me verder aannemelijk dat de samensteller een Duitser was, aangezien het album zich in 1945 op Duits grondgebied bevond. Deze aanname heeft voor het vervolg van het betoog overigens grotere consequenties dan de aanname dat de samensteller vermoedelijk een man was.

Dit tamelijk abstracte profiel laat zich echter wel inkleuren, als we met Foucault, Laclau en Mouffe aannemen dat menselijke identiteiten (en daarmee handelingen) discursief geconstrueerd zijn (Jørgensen en Phillips, 2002: 1–59). Met een discursief bepaalde handeling hebben we trouwens al kennis gemaakt: de foto's van de belangrijkste persoon in het album (in dit geval Klimke) werden conform de conventies van negentiende-eeuwse fotoalbums voor in het album geplakt

(Dahlgren, 2010: 178). De ordening van de foto's en de bipschriften kunnen verder indicaties bieden voor de intenties die de samensteller heeft gehad toen hij de foto's in het album plakte.

3. Het album “gelezen”

Opvallend aan het album is dat het een onpersoonlijke indruk maakt. De meerderheid van de foto's is gemaakt door beroepsfotografen, vooral door de van oorsprong Zwitserse fotograaf Henri Ferdinand Gros (1842–1913) uit Pretoria en de in Johannesburg gevestigde Kapenaar James Frederick Goch (1854–1933).⁹ De samensteller heeft foto's van Goch opgenomen om een beeld te geven van Johannesburg en omgeving. De meeste foto's van Gros hebben betrekking op Noord-Transvaal en zijn afkomstig uit zijn reeks “Pictorial Description of the Transvaal”, iets wat op elke foto staat aangegeven. Voor zijn “Pictorial Description” was Gros in 1888–1889 per ossenwagen Transvaal rondgetrokken (Hardijzer, z.j.: Gros).¹⁰

De foto's hebben meestal twee bipschriften. Op de foto staat vaak een wit, Engelstalig opschrift dat in het glasnegatief geëtst was en identiek op elke afdruk verschijnt. Hier onder zal een voorbeeld worden gegeven van een foto waarvan minstens drie afdrukken zijn bewaard. De samensteller heeft in de meeste gevallen nog een handgeschreven Duitstalig bipschrift toegevoegd. Aangezien Engels aan het einde van de negentiende eeuw nog niet algemeen onderwezen werd in Duitsland (Latijn, Oudgrieks en Frans waren belangrijker; vgl. Klippel, 1994), mogen we aannemen dat de Engelse bipschriften voor de meeste Duitse lezers niet goed begrijpelijk waren en mogelijk ongelezen bleven.

Door de dubbele bipschriften hebben we te maken met twee momenten van betekenisgeving: eerst door de fotograaf, die de op de foto weergegeven situatie ook met eigen ogen heeft gezien en de voorstelling op de foto summier in zijn bipschrift heeft toegelicht, en vervolgens door de samensteller die veel situaties die op de foto's zijn afgebeeld waarschijnlijk niet zelf gezien heeft. De samensteller zal wel door de straten van Pretoria en Johannesburg hebben gewandeld, maar het was niet gemakkelijk de veraf gelegen gebieden in het noorden van Transvaal te bezoeken die op foto's van Gros in het album zijn afgebeeld. Plaatsen zoals Spelonken, bij de grens van Zuid-Rhodesië, waarvan meerdere foto's in het album zijn opgenomen, waren niet alleen ver weg van Pretoria, maar ook lastig toegankelijk vanwege de daar heersende malaria. Niettemin is Schmeisser op zijn rondreis wel in deze regio geweest (Schmeisser, 1898: 33).

Het was overigens bij negentiende-eeuwse fotoalbums niet ongebruikelijk dat ze gevuld werden met aangekochte foto's. De fototechniek was nog niet zodanig

ontwikkeld dat amateurs zelf gemakkelijk foto's konden maken. Dat de foto's zonder veel aandacht voor de makers ervan in een album werden geplakt, kan gezien worden als een daad van toe-eigening. De samensteller werd zodoende de "curator" van het door hem/haar in het album weergegeven wereldbeeld (Mullins, 2013: chapter 1; Heidegger, 1977 [1938]), in dit geval een beeld van het Transvaal van kort voor de Boerenoorlog.

Hoe de samensteller met de foto's zijn eigen beeld van Transvaal vorm gaf, wordt bijvoorbeeld zichtbaar in de discrepanties tussen de Engelstalige opschriften van de fotografen en de Duitse bijschriften van de samensteller. Wanneer Goch bijvoorbeeld een stadsfoto van Johannesburg voorziet van een straatnaam, dan is het bijschrift van de samensteller altijd minder specifiek. "Commissioner Street" in Johannesburg (Goch) wordt dan "eine Hauptstrasse in Johannesburg" (een hoofdstraat in Johannesburg – samensteller). Kennelijk ging het de samensteller bij de foto's meer om een algemene indruk van Johannesburg dan om een specifieke lokalisering. Zoals we nog zullen zien, kunnen de bijschriften soms nog sterker uiteenlopen.

Het album bevat vijf groepen foto's van verschillende omvang die in het algemeen in deze volgorde zijn opgenomen:

1. Foto's van Klimke en zijn huis
2. Foto's van de bestuurders van de ZAR en van de "Boeren"
3. Stadsgezichten van Pretoria en Johannesburg
4. Landschappen (vooral uit de omgeving van Pretoria en Johannesburg)
5. Foto's van Afrikanen, waaronder foto's die zijn genomen bij zendingsstations

De omvangrijkste categorieën worden gevormd door stadsgezichten en landschappen (bij elkaar ongeveer 60% van het totale aantal foto's in het album). Op veel van de landschapsfoto's is stromend water te zien: watervallen, rivieren en de gevolgen van overstromingen. Op ongeveer 25% van de foto's zijn inheemse mensen afgebeeld. De meeste hiervan zijn door Gros gemaakt in het uiterste noorden van Transvaal (vooral bij Spelonken) en stellen Magwamba's voor die tot de Tsongagroep behoren (vgl. Junod, 1912: 18, 80). Volgens de etnografische beschrijving die de Zwitserse zendeling en etnograaf Junod van hen een aantal jaren later heeft opgesteld (*The Life of a South African Tribe*, 1912–1913), vormden deze Tsonga's in het noorden van Transvaal een geïsoleerde groep (Junod, 1912: 18). Een foto van Gros van een groep Magwamba's die in het album is opgenomen is ook in Junods boek afgedrukt en zal hier onder nog ter sprake komen.

Negentiende-eeuwse fotoalbums hadden een narratieve opzet. De foto's

worden in een bepaalde volgorde in een album opgenomen om een verhaal te vertellen of een betoog te leveren. Het verhaal dat de foto's moesten vertellen, functioneerde echter alleen in zijn volle omvang wanneer de samensteller voor zijn (beperkte) gehoor er een mondelinge toelichting bij kon geven. De moderne “lezer” van een album moet daarentegen genoegen nemen met de indicaties die de rangschikking van de foto's en die de bijschriften bieden om de intentie die aan een album ten grondslag lag bij benadering te kunnen reconstrueren (Walser en Neumann, 2013; Edwards, 2001: 14; Holland, 2015: 138).

De keuze van de foto's voor het album doet vermoeden dat de samensteller een chorografisch beeld van Transvaal heeft willen geven, in de zin van een voorstelling van de meest kenmerkende eigenschappen van het landschap, de bevolking, de nederzettingen en het bestuur van het land. De onderwerpen van de foto's in het album komen bijvoorbeeld overeen met die van de illustraties in een beschrijving van Transvaal van August Seidel, *Transvaal, die südafrikanische Republik: historisch, geographisch, politisch, wirtschaftlich dargestellt* (1898). Door vergelijking met Seidel valt ook op wat aan de collectie in het album ontbreekt. Seidel gaf bijvoorbeeld in een apart hoofdstukje (met passende illustraties) aandacht aan de mijnbouw. In het album zijn daarentegen maar twee foto's van economische activiteiten opgenomen. Een foto van Gros toont zoutwinning in de Zoutpansberg (een activiteit van marginaal economisch belang) en een andere foto, eveneens van Gros, van een groepje blanke mannen die met gereedschappen op hun schouder een hutje verlaten. Gros gaf zijn (waarschijnlijk geënsceneerde) foto het bijschrift “Prospector's Quarters, Woodbush, Zoutpansberg” en de samensteller maakte hiervan “Goldsucher” (goudzoekers), wat niet alleen minder nauwkeurig is, maar ook iets sensationeler klinkt.

De voorstelling in het album is niet alleen selectief (weinig aandacht voor economische activiteiten), maar plaatst daarnaast ook duidelijke accenten. Er zijn bijvoorbeeld relatief veel foto's van stromend water, wat natuurlijk goede vooruitzichten bood voor landbouw. Anderzijds is er ook een “Moment-Photographie von ankommenden Heuschrecken-Schwärmen” (een moment-opname van aankomende sprinkhanenzwermen) die mogelijk dateert uit 1891 toen zuidelijk Afrika getroffen werd door een sprinkhanenplaga (vgl. Distant, 1892: 73). Het land was dus niet gevrijwaard van natuurrampen, lijkt deze foto te impliceeren.

De volgorde van de verschillende thematische clusters suggereert een concentrische opbouw waarbij er een centrale, ge-europeaniseerde ruimte is en een hoofdzakelijk door zwarte mensen bewoonde periferie. De kern hiervan wordt gevormd door Klimke en zijn huis. Na de foto's van Klimke volgen die van de politieke en bestuurlijke ambtsdragers (waaronder nogmaals Klimke). De foto's

van de politieke ambtsdragers worden voorafgegaan en gevolgd door foto's van de Boeren, als de bevolkingsgroep op wie het politieke bestel gebouwd was: "Der Typus eines wohlhabenden Boér (Bur oder Bauer) in Süd Afrika" (Het type van een welvarende Boer in Zuid-Afrika – voor) en "Die Boären (Bauern) beim Abendmahl in der reformierten Kirche" (De Boeren bij het avondmaal in de calvinistische kerk – na). Daarna volgen dorps- of stadsgezichten van Pretoria (onder meer regeringsgebouwen), waarna Johannesburg getoond wordt. De foto's van Transvaalse landschappen die hierop volgen, zijn het talrijkst. Deze zijn geplaatst tussen de stadsgezichten van Pretoria en Johannesburg en de groep foto's van zwarte mensen aan het einde van het album. Van de landschappen naar de gebieden waar zwarte mensen wonen, is de overgang vloeiend, omdat de inheemse bewoners vaak binnen een landschapssetting zijn gefotografeerd. De indruk wordt zo gewekt dat ze bijna uitsluitend in niet-geurbaniseerde gebieden wonen, terwijl met name Johannesburg destijds al een omvangrijke en zichtbare zwarte gemeenschap had (vgl. Van Onselen, 1982). Hoewel zwarte mensen hier en daar op foto's te zien zijn die in het stedelijke gebied zijn gemaakt (zo is er bijvoorbeeld een foto van een zwarte riksjarijder voor een woonhuis),¹¹ wekt de volgorde waarin de foto's in het album zijn opgenomen vooral de indruk dat zwarte mensen ver weg van het centrum van Transvaal wonen.

De Transvaalse samenleving voldoet volgens de selectie en presentatie van de foto's aan het ook voor de rest van koloniaal Afrika vertrouwde patroon van sociale stratificatie waarbij het bestuur door blanke politici en ambtenaren wordt uitgeoefend, terwijl de zwarte bevolking gesegregeerd woont en door eigen hoofden geregeerd wordt, wat gesuggereerd wordt door de verwijzing naar "Häuptlinge" (stamhoofden) in de bijschriften van verschillende foto's.

4. Etnografische foto's

In het vervolg wil ik proberen de etnografische foto's te lezen, zowel die van "Der Typus eines wohlhabenden Boér" als van zwarte mensen. Ik zal dat doen tegen de achtergrond van Duitse koloniale en etnografische discoursen ten tijde van de samenstelling van het album, omdat Transvaal en zijn bewoners hierin een plaats hadden (vgl. Edwards, 2001: 3).

In de jaren 1894–1895 was Duitsland schoorvoetend bezig een koloniaal imperium op te bouwen. In het koloniale machtsspel was het land om allerlei redenen, waaronder de late eenwording in 1871, een laatkomer, maar na 1885 groeide het Keizerrijk uit tot vierde koloniale mogendheid (na Groot-Brittannië, Frankrijk en Nederland) door het verwerven van gebieden in Afrika,

Azië, Oceanië en China. Een eenduidige koloniale politiek ontbrak echter en bovendien bleek het koloniale bezit buitengewoon onrendabel te zijn. De begroting van de overzeese gebiedsdelen moest steeds vanuit Duitsland worden aangevuld. In de door Duitsland beheerde gebieden woonden ook nauwelijks Duitse kolonisten. De enige uitzondering was Duits Zuidwest-Afrika waar in 1914, kort voordat het gebied door Zuid-Afrika bezet werd, ongeveer 10.000 kolonisten woonden. Na afloop van de Eerste Wereldoorlog werd het koloniale rijk ontmanteld en werden de gebieden verdeeld onder de overwinnaars (Speikamp, 2014).

Hoewel de koers van de Duitse koloniale politiek onvast was, werd ze vanuit Londen als een bedreiging gezien van de Britse invloedsfeer in zuidelijk Afrika. Men was in Londen vooral bezorgd over Duitse invloed in Transvaal. Weliswaar had Transvaal zich in 1881 aan het Britse gezag kunnen ontworstelen,¹² maar Groot-Brittannië bleef conform het Verdrag van Londen uit 1884, waarbij de nominale zelfstandigheid van Transvaal erkend werd, vasthouden aan de suzerainiteit over Transvaal bij contacten van het land met andere mogendheden en kon daarom geen toenadering tussen Pretoria en Berlijn dulden. Als preventieve maatregel werd Beetsjocanaland (Bechuanaland) in 1885 tot Brits protectoraat uitgeroepen, nadat de Duitsers Zuidwest-Afrika in 1884 als “Schutzgebiet” (protectoraat) hadden bezet, zodat er een buffer ontstond tussen Transvaal en het door de Duitsers beheerde gebied. Terwijl de officiële Duitse politiek tegenover Transvaal terughoudend bleef om de Britten niet al te zeer te ergeren (Duitsland stelde zich bijvoorbeeld neutraal op tijdens de Boerenoorlog), waren er in de Duitse media geregeld stemmen te vernemen die de “Stammesverwantschaft” (stamverwantschap – Rosenbach, 1993: 23) tussen Boeren en Duitsers benadrukkten en streefden naar grotere Duitse invloed in Transvaal.¹³

De periode 1894–1895 werd vooral gekenmerkt door spanningen rondom Delagoabaai. Omdat de Portugese regering zwaar in de schuld zat, werd het gebied rond Delagoabaai te koop aangeboden en deden financiers die met Cecil John Rhodes verbonden waren een bod. Als de verkoop was doorgegaan, zou Transvaal zijn afgesneden van de enige toegang tot zee die niet door de Britten werd beheerd. Om dit te verhinderen oefende Duitsland druk uit op de Portugese regering en stuurde het twee oorlogsschepen naar Delagoabaai. Er waren in 1895 en het volgende jaar nog meer incidenten met Delagoabaai als aanleiding, waaruit de Britten afleidden dat Transvaal probeerde om zich met Duitse steun van de Britse suzerainiteit te ontdoen. Paul Kruger stileerde de ZAR tijdens een door de Duitse consul in Pretoria aangeboden feest ter gelegenheid van de verjaardag van de Duitse keizer bijvoorbeeld als het kind

van Duitsland, terwijl Duitsland natuurlijk gaarne bereid was de ouderlijke rol op zich te nemen. Met de Jameson Raid rond de jaarwisseling van 1895/1896 en een telegram met gelukwensen van Keizer Wilhelm aan Paul Kruger bereikten de spanningen begin 1896 een voorlopig hoogtepunt (Seligmann, 1998: 60–112).

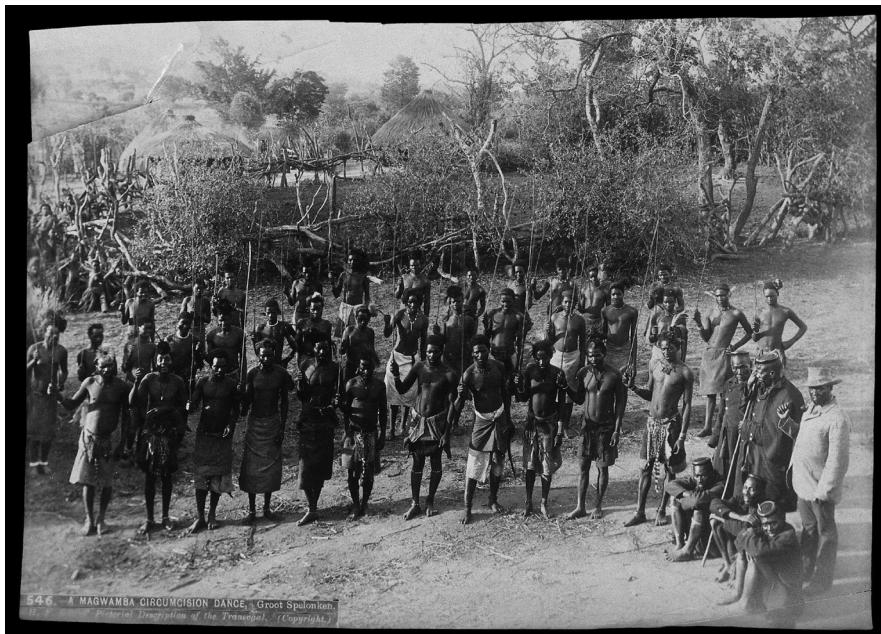
Dit streven naar grotere Duitse invloed in Transvaal werd door de Duitse koloniale agitatoren ingekleed in een vertoog over etnische affiniteit tussen Boeren en Duitsers. Dat kon op een wat impressionistische manier gedaan worden door de Boeren bijvoorbeeld als “Teutoons” te typeren, zoals de conservatieve ideoloog, politicus en historicus Heinrich von Treitschke al in 1884 had gedaan (Bender, 2009: 25–26), of meer linguïstisch gefundeerd. Populair in dit opzicht was de kwalificatie van de Transvaalse Boeren als “Niederdeutsch-Afrikaner”. Met Niederdeutsch/Nederduits werd en wordt het noordelijke deel van het Duitse taalgebied aangeduid, dat zich ten tijde van het Keizerrijk uitstrekte van de Nederlandse grens in het westen tot Königsberg (thans het Russische Kaliningrad) in het oosten. In de meer expansionistische versie van dit discours werd ook het Nederlands bij het Nederduitse taalgebied gerekend en aangezien men wist dat het “Kaaps-Hollands” (Afrikaans) zich uit het Nederlands had ontwikkeld, kon dit ook als “Niederdeutsch” betiteld worden. De term “Niederdeutsch” werd zo ingezet om de “Stammesverwantschaft” met de Boeren te stipuleren (Bender, 2009: 76–79). Op die manier construeerden de expansionistische ideologen een equivalentieketen waarbij Transvaal “eigenlijk” bij Duitsland hoorde en Duitsland verplicht was het land in bescherming te nemen. De breedbeens zittende oudere Boer met een hoed op zijn bebaarde hoofd op een studiofoto uit het album, met het bijschrift “Der Typus eines wohlhabenden Boer (Bur oder Bauer) in Süd Afrika”, kon daarom binnen het discours van “Stammesverwantschaft” als een stamverwante “Niederdeutsch-Afrikaner” begrepen worden.

De term “Typus” in dit bijschrift suggereert tegelijk ook een etnografische kwalificatie, want foto’s van maatschappelijke “types” waren in de tweede helft van de negentiende eeuw een belangrijk onderdeel van sociaalwetenschappelijk onderzoek geworden (Rosenblum, 1997: 357). De stamverwante Boer bekleedde in het negentiende-eeuwse Duitse etnografische discourses echter een andere plaats dan zijn donkergekleurde landgenoten achter in het album. De Duitse etnografie ontwikkelde zich in de negentiende eeuw namelijk in twee richtingen. Enerzijds ontstond de Völkerkunde (de Nederlandse en Afrikaanse benamingen volkenkunde en volkekunde zijn hiervan afgeleid) als studie van de niet-westerse mensen (Gingrich, 2010) en anderzijds de Volkskunde als etnografie van de eigen plattelandsbevolking (Weber-Kellermann, Bimmer en

Becker, 2003; dezelfde benaming is in het Afrikaans en Nederlands gangbaar). De Duitse volkskunde had in de negentiende eeuw een conservatief karakter. Volkskundigen bestudeerden de Duitse plattelandscultuur onder meer omdat ze ervan uitgingen dat men daar nog een traditionele, harmonische “Gemeinschaft” kon vinden die verloren was gegaan in de van tradities ontbloote “Gesellschaft” van de stadssamenleving (vgl. Tönnies, 1887). De cultuur van de Duitse boeren moest niet alleen gedocumenteerd worden, maar moest aan de stedelijke bourgeoisie ook ten voorbeeld worden gesteld, zodat ze de weg terug naar een Gemeinschaft zou kunnen vinden (Weber-Kellermann, Bimmer en Becker, 2003: 49–62; De Jong, z.j.: 16–31). Vanwege hun gehechtheid aan tradities vormden de Transvaalse Boeren vanuit een Duits volkskundig perspectief ook zo’n voorbeeldige “Gemeinschaft” (Kaarsholm, 1988: 44). Het bijschrift “Der Typus eines wohlhabenden Boér (Bur oder Bauer) in Süd Afrika” kan daarom ook een volkskundig perspectief suggereren, waarbij de toegeéigende “Niederdeutsch-Afrikaner” op basis van de equivalentieketen geplaatst zou kunnen worden naast andere regionale Nederduitse “typen”, van de Oost-Fries in het westen van het Keizerrijk tot de Memellander in het oosten.

Door landschapsfoto’s van het ge-urbaniseerde centrum gescheiden bevonden zich achterin het album 21 foto’s van zwarte inwoners van Transvaal, waarvan vier die bij de Zwitserse zendingsstations Elim en Valdezia in Noord-Transvaal waren genomen. Voor zover de gefotografeerde zwarte mensen op de foto’s door Gros etnisch geklassificeerd zijn, handelt het voornamelijk om Magwamba’s die tot de Tsongagroep behoorden (Junod, 1912: 18, 80).

Als we de bijschriften van Gros en de samensteller vergelijken, valt op dat de samensteller het ook hier niet nodig vond de plaats waar de opname gemaakt is en andere bijzonderheden die Gros in zijn korte bijschriften vermeldt, over te nemen. “Elim, Magwamba Swiss Mission” (Gros) wordt dan “Eine Missions-Station” in het bijschrift van de samensteller en “Magwamba Women Grinding Corn East of Spelonken” (Gros) wordt “Das Leben der Kaffer-Frauen” (Het leven van de Kaffervrouwen).¹⁴ In enkele gevallen wijkt het bijschrift van de samensteller geheel af van de uitleg van Gros. Bij een foto van een grote groep zwarte mannen die van een verhoging is genomen, met hutten in de achtergrond, was de uitleg van Gros “A Magwamba Circumcision Dance, Groot Spelonken”, terwijl de samensteller de foto als volgt toelicht: “Der Kriegssang der Kaffern vor ihren Häuptling” (De krijgszang van de Kaffers voor hun stamhoofd, Afb. 1). De discrepantie in dit laatste bijschrift kan licht werpen op het perspectief van de samensteller op de zwarte bevolking van Transvaal.



Afb. 1. Opschrift van de fotograaf: "A Magwamba circumcision dance, Groot Spelonken. H. F. Gros, Pictorial description of the Transvaal (Copyright)". Bijchrift van de samensteller: "Der Kriegssang der Kaffern vor ihren Häuptling". Fotoafdruk 17.2 x 24.1 cm, Wellcome Collection.

CC BY (deze fotoafdruk is identiek aan de foto in het album).

De betreffende foto is niet alleen bewaard in het album. Een afdruk bevindt zich in de Wellcome Collection in Londen en dezelfde foto is ook gebruikt als illustratie in Junods etnografie van de Tsonga's. Junods bijchrift komt min of meer overeen met dat van Gros, maar is etnografisch informatiever: "Dance of the shepherds and men of the Circumcision School (Spelonken 1886)" (Junod, 1912: 80). Junod wordt gezien als een kenner van de etnografie van de Tsonga's. Zijn beschrijving van het Tsonga-initiatieritueel, waar Junod overigens als buitenstaander niet zelf werd toegelaten, was bovendien gebaseerd op informanten uit Spelonken. We mogen daarom aannemen dat de gefotografeerde bijeenkomst inderdaad iets met besnijdenisrituelen te maken heeft gehad en geen "Kriegssang" voorstelt. Dat de samensteller er iets anders van maakte, was, meen ik, een product van het Duitse etnografische discours uit het fin-de-siècle.

De Volkenkunde was weliswaar de wetenschappelijke discipline die zich in Duitsland bezighield met niet-westerse culturen, maar daarnaast had het interesse voor exotische mensen ook een belangrijke plaats in de populaire

cultuur van het Keizerrijk. Exotische mensen werden geregeld ten toon gesteld bij wereldtentoonstellingen en nog veel vaker bij de Völkerschau.¹⁵ Dit waren commerciële spektakels die als een soort circusgezelschappen van stad naar stad reisden, zodat de lokale bevolking zich kon vergapen aan vreemde mensen. De uitvinder van dit rondreizende spektakel was de dierentuinexploitant Carl Hagenbeck (1844–1913) uit Hamburg. Voordat hij met zijn Völkerschau het land doortrok (en ook buurlanden zoals Nederland bezocht), was hij al de uitvinder geweest van de moderne dierentuin, waar dieren niet meer in hokken achter tralies zaten, maar achter zorgvuldig gecamoufleerde barrières, binnen een reconstructie van hun natuurlijke habitat rondliepen. Dit systeem paste Hagenbeck ook toe bij zijn Völkerschau. Vanaf de jaren 1870 tot ongeveer 1930, toen films met exotische tonelen de functie overnamen, was de Völkerschau van Hagenbeck en zijn concurrenten een amusementsfenomeen dat jaarlijks een miljoenenpubliek trok. Het hoogtepunt van populariteit lag in de jaren 1890, de tijd dat het album is samengesteld. Zoals in de moderne dierentuin werd aan de bezoekers de illusie gegeven dat ze de vreemdelingen in hun dagelijkse bezigheden konden observeren. Opmerkelijk is verder dat de Völkerschau veelal in dierentuinen werd gehouden. Zo waren er in Breslau tussen 1876 en 1930 23 Völkerschaus, die bijna allemaal in de Breslause dierentuin werden gehouden (Czarnecka, 2018). Er werd ook flink reclame gemaakt om een zo groot mogelijk publiek aan te trekken. Bij Hagenbecks eerste Völkerschau in 1876 in Breslau trokken zijn “Nubiërs” door de stad, opgetuigd met alle lokaal beschikbare tierelantijnen, voorafgegaan door een rijtuig waarin de directeur van de dierentuin zat, samen met Carl Hagenbeck en “die schöne Hadjidje”. De stoet bestond uit tien rijtuigen. “Neben jedem Kutscher thronte in finsterer Majestät ein sudanesischer Krieger mit ragender Lanze” (Naast elke koetsier troonde in duistere majestetiekheid een Soedanese krijger met een opgerichte lans; Hagenbeck, geciteerd in Dreesbach, 2005: 118). Het resultaat was dat er op de eerste dag al 30.000 bezoekers naar de voorstelling in de dierentuin kwamen kijken (Dreesbach, 2005: 117–118). De exotische mensen die in de Breslause Völkerschaus optradën waren uit Noord- en West-Afrika en Oceanië afkomstig; mensen uit zuidelijk Afrika ontbraken (Czarnecka, 2018). Elders in Duitsland traden ook Laplanders, inwoners van Siberië, India en Shri Lanka en Noord-Amerikaanse indianen op. Vooral de laatsten waren enorm populair. Exotische dieren maakten ook deel uit van het rondtrekkende gezelschappen. Vanwege het nauwe verband met de dierentuin wordt in de moderne studies over de Völkerschau wel over “Human Zoos” gesproken.¹⁶

Ik meen dat het bijschrift van de samensteller, “Der Kriegssang der Kaffern vor ihren Häuptling”, ingegeven is door de Völkerschau. Het bijschrift is niet alleen sensatiebelust en suggestief, maar het houdt ook verband met de krijgsdans als

vast nummer in een Völkerschau (vgl. Dreesbach, 2005: 165–168). Terwijl de Boer binnen het Duitse etnografische discours toegeëigend en geïdealiseerd werd, werd de zwarte inwoner van Transvaal in het bijschrift op een afstand geplaatst als gevvaarlijk en wild. Andere foto's wekken ook die indruk. Zo wordt de foto van de "Kriegssang" gevuld door een (geënsceneerde) foto zonder bijschrift van de fotograaf, waar zwarte mannen met stokken tegen elkaar slaan, zonder elkaar echter te raken. De samensteller heeft hieraan het bijschrift "Eine Prügelei der Schwarzen" (Een gevecht van de zwarten) gegeven. Op een volgende foto zonder bijschriften lijken twee mannen op de grond met elkaar te liggen vechten. Deze gewelddadige inheemse wereld had ook zijn eigen bestuur dat belichaamd werd door de "Häuptling", die blijkens de groepsfoto echter eerder als oorzaak van gewelddadigheid gezien kan worden dan een ordebrenger, aangezien de "Kriegssang" voor de "Häuptling" werd uitgevoerd.

Toch zijn er in deze sectie met foto's van de zwarte bevolking ook voorstellingen waarbij afbeelding en bijschrift een geruststellende boodschap overdragen. In de begin van de sectie is er een foto van "Der General-Kommandant der Republik" (Piet Joubert), die herinnert aan het militaire vermogen van de ZAR, gevuld door een foto met het bijschrift "Ein Dorf der Eingeborenen (Schwarzen) / Besuch eines Gouvernements Beamten beim Kaffer-Häuptling und seinem Gefolge" (Een dorp van de inboorlingen (zwarten) / bezoek van een regeringsambtenaar bij een Kafferstamhoofd en zijn gevolg). Inderdaad staat op deze foto een Europeaan op de voortgrond, maar Gros had deze foto een opschrift meegegeven waarbij aan de aanwezigheid van deze Europeaan geen aandacht werd gegeven ("Chief Makapan and Kraal, and the Nylstroom Valley"). Beide foto's geven te kennen dat het overheidsgezag van de ZAR paraat was om de inheemse bevolking indien nodig onder bedwang te houden. Tegen het eind van dezelfde sectie is er bovendien een viertal foto's van de zendingstations waarop zwarte mensen in Europese dracht zijn afgebeeld, iets wat rond 1900 volgens Europese percepties kon duiden op de overname van een Westerse levensstijl en het christendom (Levine, 2008). Deze inkadering van foto's van het leven der zwarten in hun oorspronkelijke toestand met afbeeldingen van staatsgezag en zending suggereert dat het probleem van het endemische geweld dat geassocieerd werd met het ancien régime van de "Häuptling" onder controle was. Inderdaad volgen na de foto's van de zendingstations twee foto's die duiden op een integratie van de zwarte bevolking in het blanke economische bestel: "Kaffer Frauen, welche die Stadt besuchen" (Kaffervrouwen die de stad bezoeken) en "Kaffer-Arbeiter auf den Gruben bei Johannesburg" (Kaffer-arbeiders op de groeve bij Johannesburg).

5. Besluit

Dit artikel heeft niet de pretentie de intenties van de samensteller gereconstrueerd te hebben. Het biedt alleen een mogelijke lectuur van het album, op basis van de datering van de samenstelling ervan in 1894–1895, die ik vrij zeker acht, en de aannname dat de samensteller een Duitser was. Bij de lectuur van de foto's ben ik ervan uitgegaan dat de samensteller de op dat moment dominante Duitse etnografische en koloniale discoursen over Transvaal en exotische mensen volgde. De aanleiding hiertoe werd vooral gevonden in de Duitse bijschriften bij de foto's. In deze bijschriften wordt bijna overal een domesticatie (vgl. Lefevere, 1992: 71–75; Venuti, 1995: 21–22) van de Transvaalse werkelijkheid zichtbaar. Vanuit een Duits perspectief redundante betekenissen, die de fotografen aan de foto's hadden gegeven, zoals straatnamen, werden vervangen door generische termen en de betekenis van de etnografische voorstellingen is aangepast aan de in Duitsland vigerende representaties van Transvaal en van vreemde mensen. Zoals domesticatie bij vertaling resulteert in een gemakkelijk consumeerbare tekst (“fluency” – Venuti, 1995), zo is dat ook het geval bij de foto's in het album, waarin de samensteller in de bijschriften vooral een bevestiging lijkt te hebben willen geven van wat men in Duitsland van het land en zijn inwoners al min of meer “wist”.

*Universiteit Stellenbosch en
Uniwersitet Wrocławski*

Bibliografie

- Album Fotografii z Afryki Południowej. Muzeum Etnograficzne we Wrocławiu.
Acc. nr. 95480.
- Adhikari, Mohamed.** 2002. Ambiguity, assimilationism and anglophilism in South Africa's Coloured community: The case of Piet Uithalder's satirical writings, 1909–1922. *South African Historical Journal* 47(1): 115–131.
- Adler, Michelle.** 1996. Two Victorian women travellers and “colonial spaces” in South Africa. Darian-Smith, Kate, Liz Gunner, and Sarah Nuttall (eds). *Text, theory, space: Land, literature and history in South Africa and Australia*. London/New York: Routledge.
- Andreassen, Rikke.** 2016. *Human exhibitions: Race, gender and sexuality in ethnic displays*. London/New York: Routledge.
- Anoniem.** 1901. What is doing in society. *New York Times*, 24 januari.

- Anoniem.** 1924. Karl Schmeisser. *Glückauf Berg- und Hüttenmännische Zeitschrift* 60(22): 402.
- Anoniem.** Z.j. Klimke, Mr. Josef (mining engineering). S2A3 Biographical database of Southern African science. https://www.s2a3.org.za/bio/Biograph_final.php?serial=15491 (geraadpleegd 1 mei 2019).
- Anoniem.** Z.j. Wystawa “Burowie w trzech odsłonach”. Radio Wrocław. <https://www.radiowroclaw.pl/articles/view/23132/Wystawa-Burowie-w-trzech-odslonach> (geraadpleegd, 13 juni 2019).
- Balme, Christopher.** 2007. New compatriots: Samoans on display in Wilhelminian Germany. *Journal of Pacific History* 42(3): 331–344.
- Bender, Steffen.** 2009. *Der Burenkrieg und die deutschsprachige Presse: Wahrnehmung und Deutung zwischen Bureneuphorie und Anglophobie 1899–1902*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- Błachowski, Aleksander.** 1986. Problematyka współczesnej sztuki ludowej w działalności muzeów polskich. *Muzealnictwo* 30: 44–56.
- Clark, Christopher.** 2012. *The sleepwalkers: How Europe went to war in 1914*. Harmondsworth: Penguin UK.
- Corbey, Raymond.** 1993. Ethnographic showcases, 1870–1930. *Cultural Anthropology* 8(3): 338–369.
- Czarnecka, Dominika.** 2018. *A w niedzielę szło się oglądać ludzi*. Pokazy etnograficzne we wrocławskim ogrodzie zoologicznym 1876–1930. *Etnografia Polska* 62(1–2): 183–198.
- Dahlgren, Anna.** 2010. Dated photographs: The personal photo album as visual and textual medium. *Photography and Culture* 3(2): 175–194.
- Distant, William Lucas.** 1892. *A naturalist in the Transvaal*. London: RH Porter.
- Dreesbach, Anne.** 2005. *Gezähmte Wilde: die Zurschaustellung "exotischer" Menschen in Deutschland 1870–1940*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Edwards, E.** 2001. *Raw histories: Photographs, anthropology and museums*. Oxford en New York: Berg.
- Gingrich, Andre.** 2010. The German-speaking countries. Ruptures, schools, and nontraditions: Reassessing the history of sociocultural anthropology in Germany. Barth, Fredrik, et al. (eds.). *One discipline, four ways: British, German, French, and American anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Graaff, Bart de.** 1993. *De mythe van de stamverwantschap: Nederland en de Afrikaners 1902–1930*. Amsterdam: Suid-Afrikaanse Instituut.
- Hardijzer, Carol.** Z.j. Henri Ferdinand Gros – Pretoria's first permanently based photographer, 1875 to 1890. The Heritage Portal. <http://www.theheritageportal.co.za/article/henri-ferdinand-gros-pretorias-first-permanently-based-photographer-1875-1890> (geraadpleegd 27 februari 2019).

- Hardijzer, Carol.** Z.j. Photographers active in Pretoria: First 60 years (1855–1915). The Heritage Portal <http://www.theheritageportal.co.za/article/photographers-active-preatoria-first-60-years-1855-1915> (geraadpleegd 27 februari 2019).
- Heidegger, Martin.** 1977 [1938]. Die Zeit des Weltbildes. *Gesamtausgabe*. 1. Abteilung: *Veröffentlichte Schriften 1914–1970. Band 5. Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Holland, Patricia.** 2015. “Sweet it is to scan....” Personal photographs and popular photography. Wells, Liz. (red.). *Photography: a critical introduction*. London/New York: Routledge.
- Honold, Alexander.** 2004. Der Exot und sein Publikum. Völkerschau in der Kolonialzeit. In: F. Becker (red.). *Rassenmischehen, Mischlinge, Rassentrennung: zur Politik der Rasse im deutschen Kolonialreich*. Stuttgart: Franz Steiner.
- Jasiewicz, Z.** 2010. Początki etnologii/antropologii kulturowej w Polsce. Poszukiwanie nazw dla zainteresowań badawczych i rodzącej się dyscypliny. A. Malewska-Szałygin i M. Radkowska-Walkowicz (red.), *Antropolog wobec współczesności. Tom w darze Profesor A. Zadrożyńskiej*. Warszawa: Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego. 31–51.
- Jasiewicz, Zbigniew.** 2006. Etnologia polska. Między etnografią a antropologią kulturową. *Nauka* 2: 65–80.
- Jong, Ad de.** z.j. *De dirigenten van de herinnering: Musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815–1940*. Nijmegen/Arnhem: SUN/Nederlands Openluchtmuseum.
- Jørgensen, Marianne W. en Phillips, Louise J.** 2002. *Discourse analysis as theory and method*. London etc.: Sage.
- Junod, Henri Alexandre.** 1912–1913. *The life of a South African tribe*. 2 delen. Neuchâtel: Attinger Frères.
- Kaarsholm, P.** 1988. The South African War and the response of the international socialist community to imperialism between 1896 and 1908. F.L.Holthoorn en M. van der Linden (reds.), *Internationalism in the Labor Movement 1930–1940*. Leiden/Boston: Brill.
- Katz, Elaine N.** 1999. Revisiting the origins of the industrial colour bar in the Witwatersrand gold mining industry, 1891–1899. *Journal of Southern African Studies* 25(1): 73–97.
- Klippe, Friederike.** 1994. *Englischlernen im 18. und 19. Jahrhundert. Die Geschichte der Lehrbücher und Unterrichtsmethoden*. Münster: Nodus.
- Kończał, Kornelia.** 2017. *Politics of plunder: Post-German property and the reconstruction of East Central Europe after the Second World War*. Florence: Dissertatie European University Institute.
- Kopytoff, Igor.** 1986. The cultural biography of things: Commoditization as

- process. Appadurai, Arjun (red.). *The social life of things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Krautwurst, Udo.** 2002. The joy of looking: Early German anthropology, photography and audience formation. *Visual Anthropology Review* 18(1-2): 55–79.
- Lefevere, André.** 1992. *Translation, rewriting and the manipulation of the literary fame*. London: Routledge.
- Levine, Philippa.** 2008. States of undress: Nakedness and the colonial imagination. *Victorian Studies* 50(2): 189–219.
- Mullins, Charlotte.** 2013. *The world on a plate: The impact of photography on travel imagery and its dissemination in Britain, 1839–1888*. Diss. University of Sussex. <http://sro.sussex.ac.uk/id/eprint/47201/> (geraadpleegd 14 augustus 2019).
- Posel, R.** 1996. Amahashi: Durban's rickshaw pullers. In: P. Maylam and I. Edwards (reds.). *The people's city: African life in twentieth century Durban*. Pietermaritzburg: University of Natal Press.
- Rosenbach, Harald.** 1993. *Das Deutsche Reich, Grossbritannien und der Transvaal (1896–1902): Anfänge deutsch-britischer Entfremdung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Rosenblum, Naomi.** 1997. *A world history of photography*, 3rd ed. New York: Abbeville.
- Sánchez-Gómez, Luis A.** 2013. Human zoos or ethnic shows? Essence and contingency in living ethnological exhibitions. *Culture & History Digital Journal* 2(2): 1–25. <http://cultureandhistory.revistas.csic.es/index.php/cultureandhistory/article/view/31/122> (geraadpleegd 13 juni 2019).
- Schmeisser, Karl.** 1894. *Ueber Vorkommen und Gewinnung der nutzbaren Mineralien in der Südafrikanischen Republik (Transvaal) unter besonderer Berücksichtigung des Goldbergbaues: Bericht über eine im Auftrage des Königlich preussischen Herrn Ministers für Handel und Gewerbe nach Südafrika unternommene Reise*. Berlin: Reimer.
- Schmeisser, Karl.** 1898. *Reisebeobachtungen in Südafrika: Vortrag gehalten am 13. Juli 1894 im Bezirksverein des Vereins deutscher Ingenieure*. Berlin: Norddt. Buchdr.
- Seidel, August.** 1898. *Transvaal, die südafrikanische Republik: historisch, geographisch, politisch, wirtschaftlich dargestellt*. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur.
- Seligmann, Matthew.** 1998. *Rivalry in Southern Africa 1893–99: The transformation of German colonial policy*. Houndsills: Macmillan.
- Snyder, Timothy.** 2011. *Bloodlands: Europe between Hitler and Stalin*. London: Vintage.
- Speitkamp, Winfried.** 2014. *Deutsche Kolonialgeschichte*. Stuttgart: Reclam Verlag.
- Theron, Bridget.** 2006. Victorian women, gender and identity in the South African War: An overview. *African Historical Review* 38(1): 3–24.

- Thode-Arora, Hilke.** 2013. Hagenbeck: Tierpark und Völkerschau. Zimmerer, Jürgen (red.). *Kein Platz an der Sonne. Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte*. Frankfurt am Main: Campus.
- Thum, Gregor.** 2011. *Uprooted: How Breslau became Wrocław during the century of expulsions*. Princeton: Princeton University Press.
- Tönnies, Ferdinand.** 1887. *Gemeinschaft und Gesellschaft*. Leipzig; Fues's Verlag.
- Van Helten, Jean J.** 1978. German capital, The Netherlands railway company and the political economy of the Transvaal 1886–1900. *The Journal of African History* 19(3): 369–390.
- Van Onselen, Charles.** 1982. *New Babylon, New Nineveh: Everyday life on the Witwatersrand, 1886–1914*. 2 delen. Johannesburg: Ravan Press.
- Venuti, Lawrence.** 1995. *The translator's invisibility: A history of translation*. London en New York: Routledge.
- Waligórska, Magdalena.** 2019. Stettin, Szczecin und der “dritte Raum”: Erinnerung im deutsch-polnisch-jüdischen Grenzland. *Totalitarismus und Demokratie* 16(1): 39–59.
- Walser, Rahel en Neumann-Braun, Klaus.** 2013. Freundschaftsnetzwerke und die Welt ihrer Fotoalben – gestern und heute. Trützsch, Sascha, Christine W. Wijnen en Christina Ortner (reds). *Medienwelten im Wandel*. Wiesbaden: Springer VS.
- Weber-Kellermann, Ingeborg; Bimmer, Andreas C. en Becker, Siegfried.** 2003. *Einführung in die Völkskunde/Europäische Ethnologie: Eine Wissenschaftsgeschichte*. Stuttgart: Metzler.
- Wesołowska, Henryka.** 1977. Działalność wrocławskiego ośrodka etnograficznego w okresie XXX-lecia. *Śląski Kwartalnik Historyczny Sobótka* 32(4): 479–494.
- Woordenboek der Nederlandsche taal (1882–2001).** <http://gtb.inl.nl/search/>. En: <http://gtb.inl.nl/iWDB/search?actie=article&wdb=WNT&id=M029468&lemmodern=kaffer&domein=0&conc=true> (geraadpleegd 15 augustus 2019).

Noten

1. Met dank aan Ewa Kruk voor de verwijzing naar deze publicaties.
2. Elizabeth Edwards (2001: 14) zegt hierover: “Integral to social biography is the way in which the meaning of photographs, generated by viewers, depends on the context of their viewing, and their dependence on written or spoken ‘text’ to control semiotic energy and anchor meaning in relation to embodied subjectivities of the viewer.”
3. James Frederick Goch (1854–1933), Henri Ferdinand Gros (1842–1915), Joseph Calder Munro (1865–1940) en B.W Caney (1848–1918) (vgl. Hardijzer, z.j.: Photographers).

4. Naast de kwalificatie “poniemiecki” voor voormalig Duits bezit, bestaat er in het Pools een gelijksoortige aanduiding voor voormalige Joodse bezittingen (“pozydowski” – postjoods) die in niet-Joodse Poolse handen zijn overgegaan (Waligórska, 2019: 50). Het verschil tussen beide is dat het eerste grotendeels als moreel onproblematisch wordt gezien, het tweede tegenwoordig veel minder. Ondanks de enorme betekenis van “poniemiecki”- en “pozydowski”-goederen voor de Poolse materiële cultuur en economie van na 1945 zijn beide fenomenen nauwelijks onderzocht. Kornelia Końcałs proefschrift uit 2017 is de eerste breed opgezette studie over dit onderwerp.
5. Het handschrift in het bletschrift op de portretfoto verschilt van de bletschriften op de andere foto’s. De “K” wordt bijvoorbeeld anders geschreven. Ik heb echter niet kunnen vaststellen of het handschrift op de portretfoto van Klimke is.
6. “Auf der ganzen Reise ist mir die bereitwilligste, dankenswertheste Unterstützung [...] der Beamten der südafrikanischen Republik Transvaal, insbesondere den Herren Staats-Minen-Ingenieur Klimke zu Pretoria [...] zu Theil geworden. Dadurch wurden die zuzustellenden Erhebungen wesentlich erleichtert” (Schmeisser, 1894: Vorwort).
7. Behalve het rapport over de mijnen in Transvaal heeft Schmeisser ook een verslag van zijn reis gepubliceerd die gebaseerd was op een lezing die hij over zijn reis heeft gehouden (*Reisebeobachtungen in Südafrika*, Siegen 1898). Na zijn Zuid-Afrikaanse reis werd hij bovendien door de Australische overheid verzocht een onderzoek uit te voeren naar de goudmijnen in Australië, waarover hij eveneens een rapport publiceerde.
8. Met dank aan dr. Christian Brachthäuser, stadsarchivaris in Siegen, voor het toesturen van een scan van Schmeissers *Reisebeobachtungen in Südafrika*.
9. Op het moment dat het album was samengesteld was Gros al naar Zwitserland teruggekeerd, nadat hij zijn negatieven had verkocht aan de Barnett Brothers in Johannesburg (Hardijzer z.j.: Gros).
10. Ook de meeste foto’s die niet zijn gesigneerd maken de indruk dat ze door beroepsfotografen gemaakt zijn (portretfoto’s, studio-opnames, foto’s met in het glasnegatief geëtste nummers, maar zonder andere opschriften). Alleen van een klein aantal foto’s is niet duidelijk of ze door iemand zijn gemaakt die geen beroepsfotograaf was.
11. De foto kan dienen alleen als additionele indicatie om het album te dateren. Riksja’s werden in Durban voor het eerst in 1893 geïntroduceerd (Posel, 1996) en in Johannesburg en Pretoria waarschijnlijk iets later. De foto geeft ook te kennen dat het vervoermiddel ongewoon was voor de samensteller en daarom de moeite waard om opgenomen te worden in het album.
12. Hieraan wordt herinnerd door een foto in het album van het monument bij Paardekraal die vermoedelijk genomen is tijdens de inwijding ervan in 1891.
13. Ook in Nederland leefde destijds een “mythe van de stamverwantschap” van de Nederlanders met de Boeren (zie onder meer De Graaff, 1993).
14. De in de bletschriften gebruikte etnoniemen, die door de Duitse samensteller uit het Nederlands of Afrikaans zijn overgenomen, hadden aan het einde van de negentiende eeuw nog niet noodzakelijk een pejoratieve betekenis. In het artikel over het woord “Kaffer” in het *Woordenboek der Nederlandsche*

taal uit 1906 wordt onder meer de volgende uitleg gegeven: “Een lid van zeker zwart ras in Zuid-Afrika, ten N. O. van de Kaapkolonie.”. Voor het Afrikaans gold destijds hetzelfde (vgl. Adhikari 2002).

15. Er bestaat een groot aantal, vooral Duitstalige publicaties over de Völkerschau. Hier is gebruik gemaakt van Andreassen (2016), Balme (2007), Corbey (1993), Czarnecka (2018), Dreessbach (2005), Honold (2004), Krautwurst (2002), Sánchez-Gómez (2013) en Thode-Arora (2013).
16. De thans gangbare gelijkstelling van de Völkerschau met de dierentuin die met de term “Human Zoo” geïmpliceerd wordt, is volgens Sánchez-Gómez (2013) reductionistisch, omdat hiermee voorbij gezien wordt aan de agency van de exotische mensen die uit eigen beweging aan de shows deelnamen. Volgens Thode-Arora (2013) werden in elk geval de werknemers van Hagenbeck goed verzorgd en ruim beloond, zodat niet van uitbuiting kan worden gesproken, iets wat ook in publicaties die de term “Human Zoo” hanteren wordt gesuggereerd.

Leessporen van Ernst van Heerden in dichtbundels van Elisabeth Eybers, Antjie Krog en Daniel Hugo: Aanzetten voor een privé-lezerspoëtica

Yves T'Sjoen

Reading traces of Ernst van Heerden in poetry volumes by Elisabeth Eybers, Antjie Krog and Daniel Hugo

Private libraries of literary writers and critics contain exogenetic material to document their poetics as readers, as traces of a spontaneous reading process. In books we can find traces of reading which provide insight into particular reading strategies and the way primary literature is experienced. Exogenetic elements consist for instance of paralipomena and marginalia. Marginalia are defined as direct and spontaneous reader reactions in a dialogic structure with the source text. Ernst van Heerden, authoritative critic and professor of Afrikaans and Dutch literature, owned an impressive collection of poetry volumes in Afrikaans. In these books, he wrote down in pencil unfiltered personal considerations. In the research of Van Heerden's literary critique less attention is paid to these reading notes. In poetic research of writers in Afrikaans the phenomenon of marginalia has not really been studied yet. For this article, documentary source texts, i.e. poetry volumes in Van Heerden's personal book collection, are studied from the viewpoint of the marginalia. I present an interpretation of the writer's direct und unfiltered reactions documenting his reading of poetry by Elisabeth Eybers, Antjie Krog and Daniel Hugo. The case studies can be the impetus to construct the writer's reading poetics.

1. Inleidend: Ernst van Heerden-collectie (Poëziecentrum Gent) en *marginalia*

De dichter en criticus Ernst van Heerden (1916-1997), met een academisch verleden in Amsterdam en na de Tweede Wereldoorlog aan de Universiteit Gent (waar hij in 1953 zijn proefschrift voltooide), wordt beschouwd als gezaghebbend actor van de Afrikaanse literatuur. Opmerkelijker dan dit biografisch feit is de literaire nalatenschap. Het is voldoende bekend dat op voorstel van de dichter Johann Lodewyk Marais en door bemiddeling van Lucas Malan Van Heerdens omvangrijke poëziebibliotheek onderdak kreeg in het Poëziecentrum in Gent. Naast dichtwerk van vele Afrikaans schrijvende auteurs bevat de collectie boekuitgaven met signaturen en opdrachten, een door Van Heerden samengesteld knipselboek met kranten- en weekbladrecensies over contemporaine Afrikaanse poëzie en een handvol studieboeken. Sinds de schenking aan het einde van het vorige millennium wordt de imposante verzameling, naar verluidt de omvangrijkste

Afrikaanse poëziecollectie buiten Zuid-Afrika, met de financiële steun van de PUK-Kanselierstrust van Noordwes-Universiteit (Potchefstroomkampus), de uitgeverij Protea Boekhuis en voortaan ook van ATKV nog steeds aangevuld en up-to-date gehouden.

De collectie Ernst van Heerden bevat een schatkamer van eerste drukken. Een vluchtlige kijk leidt de aandacht van de lezer naar *Alleenenspraak* (1935) van N.P. van Wyk Louw, *Belydenis in die skemering* (1936) van Elisabeth Eybers, *Sê sjibboleit* (1963) van Adam Small en *Vir die bysiende lesor* (1970) van Wilma Stockenström, en naar tal van boeken met schrijversopdrachten. De verzameling heeft niet alleen een bijzondere bibliofiele waarde. Er zijn ook de auteursexemplaren waarin de lezer Ernst van Heerden met potlood notities maakte en in de teksten korte markeringen aanbracht. Deze *marginalia* werpen een licht op de leesstrategieën, of beter de eerste lezersindrukken, van de literatuurbeschouwer en bieden de onderzoeker inzicht in een lezerspoëtica. Het kan voor het poëtica-onderzoek revelerend zijn Van Heerdens literair-kritische opstellen en academische publicaties, in zijn functie van hoogleraar aan de Universiteit van die Witwatersrand (Johannesburg), in het licht van de spontaan genoteerde annotaties te bestuderen. Tegelijk bieden de potloodaantekeningen een kijk op de poëticale visie op het moment dat de lezer kennismakte met de bundel én zijn eerste indrukken aan het papier toevertrouwde: in de privéruimte van het lezersvertrek en voor eigen particulier gebruik. De marginalia omvatten verstechnische opmerkingen, inhoudelijk commentaar, impressionistische aantekeningen (gaande van korte directe lezersreacties zoals “ja” tot “saai”), en sterk op versvorm en thematiek gerichte beschouwingen. Met een Griekse term kan worden gesproken over *paralipomena*, volgens het woordenboek *Van Dale* “algemene aanduiding voor toevoegsels aan (wijsgerige) geschriften”. Of in een bredere context: “alle materiaal van de hand van de auteur dat strikt genomen niet tot de versies van een werk behoort” (Van Hulle 2001: 9). De term marginalia is wellicht een betere aanduiding van deze leesnotities.

In de tekstgenetica worden de begrippen paralipomena en marginalia strikt onderscheiden. Paralipomena wordt omschreven als “[tekst]materiaal dat wel samenhangt met het te editeren werk, maar toch niet door tekstdentiteit en syntactische parallelie ermee te verbinden is” (Mathijssen 1995: 282). Als voorbeeld worden genoemd “kladpapieren [...] voor rijtjes rijmwoorden, schema's van personages, leidraden, hoofdstukindelingen etc”. In dit geval gaat het over geautoriseerde documentaire bronnen, dat wil zeggen aantekeningen van de auteur zelf. Gillis Dorleijn spreekt over paralipomena als “eenheden die in een zekere, hetzij texturele, hetzij productieele relatie staan tot de teksten die tot de ontwikkelingsgeschiedenis van een werk behoren” (Dorleijn 1984: 43-44). Wanneer ik spreek over lectuurnotities wordt veeleer het begrip marginalia gebruikt.

Boeken in de privébibliotheek van de schrijver bevatten soms losse aantekeningen (zoals potloodstrepen, notities, emendaties of toevoegingen) die een licht werpen op de (totstandkoming van een) auteurspoëtica. De marginalia, gerekend tot de exogenese of extratekstuele impressies, zijn “gewoonlijk [...] directe, impulsieve reacties [...] het is niet uitgesloten dat de schrijvende lezer of lezende schrijver het later (bijvoorbeeld bij een tweede lectuur) niet meer eens is met zijn eigen marginalia” (Van Hulle 2007b: 39). Dergelijke aantekeningen kunnen bijvoorbeeld aan de basis liggen van een recensie of een essay. Met het oog op een publieke beschouwende tekst worden de eerste leesimpressies of dus de marginalia al dan niet gefilterd en in een rationeel vertoog gepresenteerd. Als eventuele bouwstenen zijn ze belangwekkend te noemen, ook al heeft de schrijver er in een artikel afstand van genomen, heeft hij zijn eerste visie genuanceerd of verworpen.

De schrijver is de lezer van andermans werk. In de Nederlandse en Afrikaanse literatuurstudie is tot op heden weinig of geen aandacht gegaan naar private boekencollecties en de marginalia die daarin voorkomen. Zoals gezegd werpen dergelijke impulsieve potloodkrabbels een licht op de zienswijze van de auteur op het werk van andere schrijvers. Ze bieden inzicht in de (tijdelijke) denkbeelden van de lezende schrijver. Marginalia moeten we tegelijk met de nodige omzichtigheid benaderen en ook niet te veel gewicht geven in het poëticaal onderzoek:

Marginalia hebben geen onmiddellijk doel. Ze zijn een vorm van ontlasting. De lezer bevrijdt zich van een gedachte die hij alleen (of in elk geval in de eerste plaats) aan zichzelf toevertrouwt.

Het gevolg is dat het frisse, vrijpostige, ongedwongen en ongekunstelde gedachten zijn. Ze zijn uitsproken dialogisch van aard, omdat ze een reactie zijn op een tekst. (Van Hulle 2007: 39)

Aan de hand van drie beschrijvende gevalstudies, met weergave van de vooralsnog niet eerder getranscribeerde en bestudeerde leessporen van Ernst van Heerden, wordt in deze bijdrage aandacht besteed aan de aard van de aantekeningen en de manier waarop Van Heerden dichtwerk van Eybers, Krog en Hugo heeft gelezen.

2. “[I]ntens skerp en sensitiewe natuurwaarneming”. Ernst van Heerden annoteert Elisabeth Eybers’ poëzie

2.1 Inleiding

De leesnotities in door Van Heerden verzamelde edities met gedichten van Elisabeth Eybers (1915-2007) zijn niet alleen qua omvang het meest talrijk van alle oeuvres die in de collectie van het Poëziecentrum zijn bestudeerd. De recensent en collectioneur heeft het werk van Eybers op de voet gevolgd en liet niet na

gespreid over vele jaren voor zichzelf zijn mening te ventileren in de privésfeer van de eigen werkkamer. De bundeluitgaven vertonen in de formulering van Van Hulle sporen van “ontlasting”. Over de lezer Ernst van Heerden merkt Lucas Malan het volgende op:

Naas onderhoudende besinnings oor die digpraktyk en die digter se verhouding tot die werklikheid, getuig die kritiese opstelle van veral 'n fyn vakkundige sintuig vir die tekstuur van poësietekste, 'n groot kennis van ander literature en 'n vermoë om die 'dokument agter die gedig' sekuur na te vors en die skeppingsproses sinvol te rekonstrueer [...]. Al sou die leesstrategieë in dié tekste tans gedateer lyk, bly dit modelle van insig en vakkundige sorg wat al hoe skaarser word. (Malan 2016: 875)

De beschouwing kan worden getoetst aan niet voor het publiek bestemde marginalia, leesnotities in de bundels van zijn persoonlijke bibliotheek. Van alle Afrikaanse dichters is Eybers in de persoonlijke bibliotheek veruit het best vertegenwoordigd met het grootste aantal boeken.

In het Poëziecentrum bevinden zich in totaal vijfentwintig boekuitgaven van Eybers, het merendeel met een handtekening van de schrijfster (zie de lijst hieronder). Interessanter dan het overzicht van de gesigneerde bundels zijn de acht edities waarin Van Heerden eigenhandig en in een gelijkmatare schrijfhand notities aanbracht. Overigens betreft het meestal maar niet uitsluitend eerste drukken. Hij bracht markeringen aan, veelal onderstrepingen en andere aanduidingen, in zijn exemplaar van *Einder* (1977), *Dryfsand* (1985), *Rymdwang* (1987), *Noodluik* (1989), *Respyt* (1993) en *Nuveling* (1994). Er zijn ook de verzamelbundels van Elisabeth Eybers, respectievelijk *Versamelde gedigte* (Van Oorschot, Amsterdam, 1957) en *Gedigte 1958-1973* (Querido, Amsterdam, 1978), waarin de Zuid-Afrikaanse/Nederlandse auteur de volgende opdrachten noteerde: “Vir Ernst / By 'n aangename geleenheid / van Elisabeth / 6 Junie 1961.” en “Vir Ernst, / van sy toegeneë en bewonderende / Elisabeth.”. Dat Van Heerden niet alleen de gedichten van glossen voorzag maar ook kritisch toekeek op de boekverzorging, mag blijken uit de Tafelberg-uitgave van *Gedigte 1936-1958* (Kaapstad, 1978): “in [...] herdruk het omrent alle kommas uitgeval / slordigheid is die algemene indruk / kyk bv. na p. 28!”.

2.2 Glossarium bij Balans van Eybers

Twee uitgaven verdienen nadere beschouwing. In Bestand (Human & Rousseau, Kaapstad/Pretoria/Johannesburg, 1982) schreef Ernst van Heerden korte commentaren en hij onderstreepte afzonderlijke woorden, zinsdelen en soms hele versregels. Bij “Aanbieding” (p. 27) liet hij zich ontvallen in een persoonlijke

impressie dat het gedicht “saai” is, enkele regels in “Stemming” (p. 39) zijn “knap!” en “mooi”, en het gedicht “Nou” (p. 47) is naar zijn mening “bitter”. Op de laatste pagina van de bundel tekende hij aan: “n mat, gelate sfeer van desillusie en onsekerheid”. Elders in zijn uitgave citeert hij een bekende uitspraak van de romantische dichter Samuel Taylor Coleridge: “reconciliation of opposites... is the central activity of the whole poetic imagination”.

Voor verder onderzoek zijn de uitvoerige inscripties in *Balans* (Human & Rousseau, Kaapstad, 1962) van uitzonderlijke betekenis. Een van beide bewaarde exemplaren in het boekenkabinet van Van Heerden presenteert op elke pagina commentaren. Boven de bundeltitel, op de titelpagina, noteerde de lezer een biografisch gegeven over Eybers. Hij interpreert de existentiële (metaforische) betekenis van “balans” als volgt: “herwinning van ewewig ná die mislukte huwelik”. Op een witpagina die daaraan voorafgaat, voegt hij toe: “die mens is 'n dualistiese wese wat moeisaam moet probeer om die ewewig te vind tussen hartstog en rede, droom en werklikheid, digterskap en mens-wees”. Het is duidelijk dat hij de gedichten vooral biografisch-anekdotisch en dus thematisch leest. In hoeverre de emigratie van Eybers naar Nederland of persoonlijke afgunst (jalousie de métier) een rol heeft gespeeld in het kritisch commentaar van Van Heerden, wat hij mogelijk publiekelijk niet heeft herhaald, is niet duidelijk. De verzamelde annotaties bevatten voorts overwegend woordverklaringen, notities over de tekstcompositie (bv. strofeopbouw, parallelismen) en stijl (bv. paradox), duiding bij Bijbelse referenties, mythische figuren en plaatsnamen (zoals Pygmalion, Daphne en Itaka). Opvallend is dat hij hier en daar in het Engels lexicale aantekeningen neerschreef. Dat Van Heerden zich ook wel eens liet leiden door secundaire bronnen, illustreert een citaat dat hij aan een bespreking door J.C. Kannemeyer van Eybers' poëzie ontleende. De marginalia zijn korte directe en dialogische commentaren, zoals “credo” bij “In extremis” (p. 60), “stereotipe beeld!” bij “Amsterdam, 13 maart” (p. 63) en “n voorbeeld van intens skerp en sensitiewe natuurwaarneming” bij “Vriesweer” (p. 57). Onder de inhoudsopgave, helemaal achter in de bundel, vatte de lezer Van Heerden zijn beschouwingen tijdens de lectuur van *Balans* in zes genummerde punten samen: (1) “groot verskeidenheid versvorme”, (2) “virtuositeit v/d tegniek”, (3) “en tog 'n ritmiese eenselwigheid”, (4) “nog baie vulsel-materiaal”, (5) “groot woordeskat – uit verskillende vakgebiede / wetenskaplike woorde” en (6) “kyk na haar naamwoordelike samestellings”.

2.3 Beschrijving van een lezerspoëtica

Het spreekt voor zich dat voor de beschrijving van een auteurspoëtica, in dit geval in de privésfeer, dergelijke leescommentaren, in de middeleeuwse literatuur ook

wel glossen genoemd (Van Hulle 2007: 41), van belang zijn. Ze kunnen naast de gedichten en de beschouwende teksten van de schrijver in het poëtica-onderzoek worden betrokken. Marginalia, zoals de hier verzamelde annotaties, geven de belangstellende onderzoeker een inkijk in het lezershoofd. De aantekeningen zijn niet gefilterd en spontane reacties op de literaire tekst. In hoeverre bij Ernst van Heerden theoretische vooronderstellingen gemoeid zijn bij de leesaantekeningen, moet vervolgonderzoek aantonen. Deze bespiegeling kan in het achterhoofd worden gehouden:

Lezen is een vorm van waarnemen en daarom, zoals elke vorm van observeren, ‘theoriegebonden’. Die ‘theorie’ kan een wetenschappelijke zijn – bijvoorbeeld een literaire theorie op grond waarvan men perspectiebreaken in een verhaal waardeert [...] – maar ook een niet-wetenschappelijke. In het laatste geval is de ‘theorie’ opgebouwd uit minder systematisch gevormde begrippen en vooronderstellingen, zoals kennis van de wereld, van de taal, van de literaire context. Als een literatuurkundige waarnemingen doet, dus leest, analyseert en interpreteert, doet hij dat onder meer op grond van begrippen die in een bepaalde literaire theorie gangbaar zijn, met steun van zijn voorkennis die gevormd is door zijn lectuur van teksten uit de literaire context van het werk dat hij onderzoekt en op basis van zijn kennis van de voor het object relevante literatuuropvattingen. (Dorleijn 1984: 19)

Van zowel de ‘gewone’ poëzielezer als van de academisch geschoold letterkundige kunnen lectuurnotities worden bestudeerd. Steeds ligt een poëtisch denken ten grondslag aan de lectuur, ook als dat onder de leeslamp van de individuele lezer is en niet op het literaire verhoog. Van professoren die literatuuronderwijs geven kan onderzoek worden verricht naar de visie op aard, functie en wezen van literatuur die aan generaties studenten is doorgegeven en aan de basis ligt van hun academische publicaties.

Het spreekt voor zich dat in de collectie Van Heerden méér soortgelijke casussen op te sporen zijn. Een vluchtige blik op de bibliotheek maakt duidelijk dat ook in auteursexemplaren met gedichten van T.T. Cloete, I.D. du Plessis, W.E.G. Louw, Petra Müller, D.J. Opperman, Ina Rousseau, Wilma Stockenström, N.P. van Wyk Louw en vele anderen revelerende aantekeningen voorkomen. Vervolgens kan worden nagegaan of en in hoeverre Van Heerdens losse en op specifieke tekstplaatsen gerichte notities in recensies en andere beschouwende bronnen zijn verwerkt. *Digterlike diagnose* (1977) en *Huis van stemme* (1984) kon ik alvast inkijken, *Rekenskap* (1963) en *Die ander werklikheid* (1969) nog niet – ze ontbreken in de verzameling van het Poëziecentrum. In het huldealbum *Hulsels van kristal* (1981), dat Ampie Coetzee samenstelde ter gelegenheid van Van Heerdens vijfenzestigste verjaardag, alsook in twee boekenuitgaven met literatuurstudies van Van Heerden

trof ik in de bibliografie evenwel geen bijdragen over Eybers aan. Hoewel die er vast en zeker moeten zijn.

2.4 Overzicht van Van Heerdens auteursexemplaren met signatuur van Elisabeth Eybers

- *The quiet adventure. Selected poems with English translations* (Constantia, Johannesburg 1948)
- *Die vrou en ander verse* (Constantia/A.A.M. Stols, Johannesburg's-Gravenhage 1949)
- *Tussensang* (Constantia/A.A.M. Stols, Johannesburg's-Gravenhage 1950)
- *Die helder halfjaar* (Nasionale Boekhandel, s.l., s.d. [1955])
- *Die vrou en ander verse* (Constantia, Johannesburg 1955)
- *Neerslag* (Nasionale Boekhandel BPK, Kaapstad/Bloemfontein/Johannesburg 1958)
- *Die stil avontuur* (J.L. van Schaik Beperk, Pretoria 1958)
- *Balans* (Human & Rousseau, Kaapstad 1962)
- *Onderdak* (Human & Rousseau, Kaapstad/Pretoria 1968)
- *Kruis of munt* (Human & Rousseau, Kaapstad/Pretoria 1973)
- *Belydenis in die skemering* (Tafelberg, Kaapstad 1975)
- *Neerslag* (Tafelberg, Kaapstad 1975)
- *Die ander dors* (Tafelberg, Kaapstad 1975)
- *Gedigte 1936-1958* (Tafelberg, Kaapstad 1978)

3. “Liewe hemel!” Ernst van Heerden leest Antjie Krog

3.1 Inleiding

De marginalia laten de onderzoeker zoals gezegd toe inzicht te krijgen in de eerste lezersindrukken, in zoverre de schrijver die in zijn privé-exemplaren van boekuitgaven heeft genoteerd. Gedichten die de voorkeur wegdragen worden, voorzien van een dubbele potloodstreep, een uitroepsteken of een prozaïsch commentaar. De lezer Van Heerden laat ook zijn afkeer blijken: teksten die niet door de beugel kunnen, worden gemarkeerd met een vraagteken of een golvend streepje.

Dergelijke marginalia in privébibliotheek werpen zoals gezegd een ongefilterd licht op de leeswijze. Er zijn onderzoekers die weinig waarde hechten aan dergelijke annotaties; tekstgenetisch georiënteerde literatuurbeschouwers hechten er misschien te veel betekenis aan. Overgeleverd genetisch materiaal wordt vandaag

nog steeds relatief beperkt in het interpretatief tekstonderzoek betrokken, ook al zijn historisch-kritische edities van gecanoniseerde teksten (in het Nederlands) beschikbaar. Nochtans kan een dergelijke beschouwing complementair zijn voor de hermeneutische studie op basis van gedrukte bronnen.

Teneinde inzage te krijgen in de kritische auteurspoëtica alsook het esthetisch repertoire van de lezer Van Heerden, is de casus Antjie Krog illustratief. Onderzoeks vragen zijn hoe de oudere, traditioneel georiënteerde literatuur beschouwer dichtwerk van de atypische, recalcitrante jonge schrijfster heeft gerecipientieerd. De collectie in het Poëziecentrum bevat in totaal drieëntwintig titels van Krog. Acht boeken van Antjie Krog maken op basis van aantekeningen, het jaar van uitgave en de inventaris van de schenking deel uit van de verzameling Van Heerden. Sinds 1998 zijn jongere titels toegevoegd, bloemlezingen en vertalingen in het Nederlands.

De lectuur van leesnotities levert in voorliggend geval bevindingen op die niet eens zo opmerkelijk zijn. De lezer Van Heerden hanteert dan ook geen consistent vademeicum voor zijn kritische lectuur; de meeste leessporen zijn intuïtief en impressionistisch. De casus over Eybers heeft dat aangetoond. In het geval van Krog is er nog iets anders. Schrijvers die een nieuw (of ander) paradigma installeren in het literaire landschap, worden doorgaans door gezaghebbende recensenten ongunstig bejegend. Indien de poëzie al wordt besproken, schiet het kritisch begrippenapparaat tekort om de (nog) niet vertrouwde literaire stem afdoende te becommentariëren. Casussen over de kritische receptie van Lucebert, K. Schippers, Hans Faverey en bijvoorbeeld Dirk van Bastelaere hebben dat aangetoond (Vaessens en Joosten 2003). Doorgaans bedienen deze critici zich van een begrippenapparaat en een referentiekader die niet of onvoldoende in staat blijken het discours of paradigma te duiden van een nieuwlichter in de literatuur. Receptiestudie van de eerste bundels van Antjie Krog laat zien dat zij een ander dan het bekende geluid produceerde in de contemporaine Afrikaanstalige poëzie. Nochtans, zo noteert Gouws in het lemma over Antjie Krog (tot 1998), “[k]ritici het oorwegend baie positief oor die bundel geoordeel” (Gouws 2016: 575). Ernst van Heerden behoort niet tot die gunstig gestemde beoordelaars, althans niet volgens de lectuurnotities. In zijn “ontlasting”, de term van Dirk van Hulle, laat hij die afkeer ook spontaan merken.

3.2 In margine

Van alle Krog-titels vertoont Van Heerdens exemplaar van het debuut *Dogter van Jefsta* (Human & Rousseau, 1970) veruit de meeste aantekeningen. Naarmate het dichterschap zich ontwikkelt, tot de bundel *Jerusalemgangers* (Human & Rousseau,

1985) – de meest recente titel in Van Heerdens privécollectie – neemt het aantal aanstrepingen en commentaren af. Klaarblijkelijk is de criticus met goede moed begonnen aan zijn lectuur: de titel- en tegelijk openingsafdeling alsook de volgende cyclus “Jy raak my nie meer” zijn duidelijk met welwillende aandacht gelezen en bevatten de meest betrokken commentaren. Doorgaans hebben die een afwijkende connotatie: de slotstrofe van “Ma” is “flou”, en de tweede strofe roept bij de lezer een reminiscentie op aan Breytenbach. Het is de enige keer dat Breytenbach wordt vermeld in Van Heerdens Krog-verzameling.

In afdeling 2 is “Gesloten hek” “deriwatief”, het volgende gedicht “Vanaand” is al wat “beter” maar “(nog Ingrid Jonker)”. Ook de slotterzine van “Vir jou” is volgens Van Heerden maar bedenkelijk en de afsluitende regel van “Stasie”, “oor jy my nooit weer vas sal hou?”, is in de ogen van de lezer ronduit “banaal!”. Er zijn maar enkele (fragmenten van) gedichten die de proef hebben doorstaan: de eerste strofe van “Vir jou”, “Bokkie” (“goed”) en “Onderwyser”. Vooral de referenties aan Malherbe en Totius aan het eind van dat laatste gedicht kunnen, met een uitroep teken in de marge, duidelijk op de waardering van Van Heerden rekenen.

3.3 Lezen met Opperman en Du Plessis in de zijspiegel

Wat wellicht belangwekkender is, is het kritisch repertoire van Van Heerden en de manier waarop hij het inzet om werk van de debutant Krog te wegen. Niet alleen “Vanaand” roept een reminiscentie op (Jonker), in “Waar het daar oorgebly” resoneert D.J. Opperman (met name de afsluitende versregels “Nee, net ‘n rouplek / waar ons twee aan mekaar vas was”). In het gedicht “Eilandgroep” (*Heilige beeste*, 1945) noteerde Opperman: “êrens is ons aan mekaar nog vas”. Ook in latere bundels van Krog meende Van Heerden een echo van “Opp[erman]” op te vangen, zoals in “die skryfproses, as sonnet” (*Otters in bronslaai*, Human & Rousseau, 1981). In diezelfde bundel herinneren enkele (regels in) gedichten aan Phil du Plessis: “kunsgallery” en “kleuterverse II”. Critici die over hun leeservaring rapporteren, ook al is dit in de privésfeer van de werkkamer en niet voor de publieke tribune (waar oordelen meer rationeel worden afgewogen), doen dat met een eigen referentiekader en vanuit een bepaalde opvatting over literatuur. In marginalia is dat kritisch repertoire hoe dan ook zichtbaar, aanzienlijk minder beredeneerd dan in journalistieke of academische literatuurkritiek. In de dichtbundels van Antjie Krog meende Van Heerden vooral Opperman en Du Plessis te lezen. Al moet worden toegevoegd dat de referentie aan Du Plessis meer op biografische gronden berust. Wellicht betreft het hier een fenomeen dat we met “wraakgedicht” kunnen aanduiden.

Zoals gezegd neemt na *Dogter van Jefta* het aantal potloodnotities stelselmatig

af. In *Januarie-suite* (Human & Rousseau, 1972) treffen we maar vijf gedichten aan die op basis van Van Heerdens onderstrepingen waardevolle regels bevatten (“Lied van die fietsers”, “Sendelingargitek”, “U.O.V.S.”, “Ballade vir die onwaarskynlike seun” en “Bly by my”). Van Heerden bezat naast de oorspronkelijke uitgaven van *Dogter van Jefta* en *Januarie-suite* ook de vroege verzamelbundel *Eerste gedigte* (Human & Rousseau, 1970-1972). Verder behoorden tot zijn bibliotheek: *Mannin* (Human & Rousseau, 1975) – enkel het gedicht “ek het ‘n huis” is voorzien van een uitroepsteken, *Beminde Antarktika* (Human & Rousseau, 1975), het al eerder vermelde *Otters in bronslaai* en *Jerusalemgangers* en tot slot *Lady Anne* (Taurus, 1989). Die laatste bundel bevat op de titelpagina een signatuur van Antjie Krog. Marginalia in dat persoonlijk exemplaar zijn typisch voor Van Heerdens kritische benadering van Krogs poëzie. Veel onderstrepingen, woordverklaringen, een zeldzame literatuurverwijzing, hier en daar een notitie om voor zichzelf duidelijk te maken dat de tekst verschuift van het verleden naar de moderne tijd, de correctie van een zeldzame zetfout. Ernst van Heerden vond “Die ballade van ou Robin Gray” (p. 25-26) “nie sleg nie”, “I think I am the first’ – Lady Anne op Tafelberg” is “goed”. Maar het gedicht met het jaartal “1792” (“Toe Dundas met sy dik aksent”) leverde het meewarige commentaar op: “ai tog” (op p. 67) en het gedicht met de beginregel “dis middernag en piouter” op pagina 24, als deel van “Kasteel Joernaal 12 Oktober 1797”, ontlokte bij de lezer een vernietigende “liewe hemel!”. Ten slotte nog een eigenaardigheid van Van Heerden: op de titelpagina van de bundels noteert hij soms het aantal gedichten per cyclus, zoals in *Jerusalemgangers* en *Lady Anne*. In hoeverre hij van dat rekenwerk wijzer is geworden, durf ik de cijferreeksen overlopend te betwijfelen.

4. “[D]ie soort ding is slimmigheid”. Van Heerden leest Hugo

4.1 *Die boek Daniel*

Kijk een gegeven paard niet in de bek. Deze zegswijze is beslist van toepassing op Van Heerdens particuliere receptie van Daniel Hugo’s dichtbundel *Die Boek Daniel* (Human & Rousseau, Kaapstad/Pretoria, 1986). De jonge schrijver bezorgde in mei 1986 een exemplaar van zijn bundel met opdracht aan de hoogleraar. Bij die gelegenheid noteerde hij: “Vir Prof. Van Heerden / met waardering vir u vakmanskap / en menslikheid”. In hoeverre deze woorden van erkentelijkheid steunen op een gevoel van poëticale affinititeit, is nog maar de vraag. In ieder geval laat de geadresseerde zich in zijn niet openbaar gemaakte leesnotities ontvallen of wel degelijk sprake is van “hulde”. De dichtbundel bevat immers een tekst waarin een expliciete reminiscentie voorkomt aan de *persona practica* Van Heerden.

Niet uitsluitend de fysieke invaliditeit wordt aan de orde gesteld, ze wordt in verband gebracht met de toenemende autobiografische aard van de gedichten tegenover vroegere ritmische klank en “die barokke woord”. Sinds de amputatie van Van Heerden’s beide benen zou zijn poëzie “gestroopter” zijn geraakt, zoals blijkt uit de bundel *Tyd van verhuisig*. Vooral die voetnoot in de slotregel is niet licht gevallen in de perceptie van Van Heerden:

op die renbaan van die literatuurgeschiedenis
wou hy met die barokke woord bekoor
maar die vervanging van dyspier en toon
deur ysterwiele bewerk pynlik die metátesis:
sywoordstryd het van vroeér swier geen spoor
want aan elke versklank kleef’n voetnoot

Bij dit gedicht, getiteld “Digter in rolstoel” (p. 28), maakte de lezer in potlood deze persoonlijke kanttekening: “die verse van vrocér / was retories en dekoratief, / maar nou vereis hulle / toelighting, verduideliking, / eksegese! (bedoel as hulde?)”. En onder “voetnoot” noteerde de man sarcastisch “voetnood?”. De “voetnoot” in Hugo’s gedicht verwijst naar de amputatie van beide ledematen en het feit dat je biografische kennis nodig hebt om de tekst te interpreteren. De noot is tegelijk een anagram van toon, in rijmpositie geplaatst eerder in het gedicht. Of Van Heerden zo opgezet was met woorden van waardering voor het schrijfmétier kan kortom worden betwijfeld. Niet alleen de esthetische opvattingen van de gezaghebbende dichter Van Heerden, op dat moment zeventig en met een literair(-kritisch) en wetenschappelijk oeuvre op zijn naam, en de eenendertigjarige Daniel Hugo, pas gepromoveerd lector verbonden aan het Departement Afrikaans en Nederlands van de Universiteit van die Oranje-Vrystaat, lagen mijlenver uiteen. Het is in tal van annotaties duidelijk dat Van Heerden weinig opgezet was met Hugo’s woordspelletjes, zoals neologismen en verbasteringen van eigennamen. Onder de opdracht tekende Van Heerden immers op in een weinig aan de verbeelding overlatende oprisping: “die woord- en klankspelings / ’n bietjie erg!”. Bij “Babilons toren” (p. 31) staat genoteerd: “onbenullige / speletjie / - hoort in Std 10 [Standard 10 / Graad 12 is de hoogste schoolklas - YT] / jaarboek tuis”. De lezer betwistte daarnaast de oorspronkelijkheid van nogal wat gedichten. “Toe die wêreld nog jonk was” (p. 13) bevat aan het begin een opsomming van dode talen, waaronder “Hoog-Galdeeus”. De aanduiding laat Van Heerden denken aan A.G. Visser, meer bepaald het gedicht “Toe die wêreld nog jonk was”. “Die hart op die fees” (p. 26), met een motto ontleend aan N.P. van Wyk Louw, was volgens Van Heerden kritiekloos kopieerwerk: “ag nee / net oorgeskryf!”. En het tweede van

zes limericks (p. 37) vermeldt "Senekal!". Jan Senekal was het departement hoofd Afrikaans-Nederlands van de Universiteit van die Oranje-Vrystaat (UOVS) en dus jarenlang de dienstoverste van Daniel Hugo. Later bundelde de dichter een sarcastisch gedicht over Senekal in de reeks "Almanak" van de bundel *Skeurkalender*. De integrale reeks met limericks is door Van Heerden beschouwd als "kleindorpse skinderstories!". Het "Ritrympie" ("vir I.A. Richards en George André", p. 42) doet er de kregelige lezer aan denken dat "Lucas en / Jaap Steyn" dit beter doen. En "Limerick in all ernest" ("vir Hemingway") ontlokt bij Van Heerden de terechtwijzing: "Hennie se / kwatryp / is beter". Hennie verwijst naar Hennie Aucamp, het kwatrijn vermoedelijk naar de bundel met kwatrijnen *Die blou uur* (1984). De tweede strofe van "Helheim" (p. 35) is ook al weinig authentiek: "inligting / by my gekry". Veel waardering viel Hugo's bundel in de ogen van Van Heerden niet te beurt.

Niet alleen literaire opvattingen blijken mijlenver uiteen te liggen. Van Heerden heeft de "sterk outobiografiese bundel" (Malan en Jacobs 2016: 489) hier en daar als moreel verwerpelijk ervaren. De ironie, ook de zelfspot, is hem klaarblijkelijk ontgaan maar vermeende erotische toespelingen niet. "Die digter en sy muse I" (p. 18) laat Van Heerden zuchten: "ag tog", en in het tweede genummerde gedicht (p. 23) stoort hij zich aan een veronderstelde masturbatieverwijzing in regels 5 en 6: "sy slimste hand / stel hy lank aan die kaalbas bloot". "Metronoom" (p. 25) doet de lezer uitroepen: "Here, maar hy is darem penis-bewus!" En bij de lectuur van "Erotimologie" laat Van Heerden zich vol ongeloof ontvallen: "Liewe hemel, / maar hy is / behep met seks!".

In de lectuurnotities – zowat de helft van de gedichten is van een annotatie voorzien (inclusief woordverklaring) – gaat het van "rubbish" ("Vers-ikone", p. 43) tot vragen over veronderstelde verbanden tussen "ui, tamatje, aartappel!" in "Lakrimaal" (p. 27). Dit gedicht is overigens opgedragen aan Van Heerden, die de uitdrukking "lacrimae rerum" in een van zijn gedichten gebruikt in *Kanse op 'n wrak* (Tafelberg, Kaapstad, 1982). Er zijn ook gedichten die de lakmoeoproef doorstonden: het derde kwatrijn van "Dis klaarpraat met die digter op B" (p. 20), "huisdig" ("Vers-ikone V"), is "slim" of "Naggesigte" en "Woestyndood", vooral dat laatste, blijken door de beugel te kunnen ("ja" en "ja, goed"). "Woestyndood" vertoont onmiskenbaar de invloed van Van Heerdens poëzie. Toch betrapt Van Heerden de jonge dichter te vaak op maakwerk en effectbejag, zoals in "Kafeedigter" ("vir André Letoit"): "die soort ding / is slimmigheid / op hol / vervelig!". En het spel met het rijmschema van Dantes *Divina Commedia* (aba, bcb) is voor de bejaarde lezer niet meer dan klinkklare rommel.

De "satiriese of ironiese spreekhouding" (Malan en Jacobs 2016: 489) in de gedichten, waarin Hugo in gesprek gaat met Zuid-Afrikaanse en buitenlandse

schrijvers en academici, was duidelijk niet aan Van Heerden besteed. De waarderende zinnen die voorkomen in het lemma over Daniel Hugo (met name de passage over *Het Boek Daniel*), ook over sommige afzonderlijke gedichten, laat een ander geluid horen dan wat Van Heerden in zijn lezersfauteuil opmerkt (“verskeie heel geslaagde verse”, “klankmatig afgeronde verse”, “minder gekompliseerde gedigte waar Hugo soms van sy beste werk lewer” etc.). De (zelf)spottende toon heeft in de lezersblik van Van Heerden vooral ergernis gewekt. Technisch raffinement, toonzetting, referenties aan volkse mystiek en naamkunde (cf. lemma) zijn duidelijk aan de geleerde kennersblik voorbijgegaan.

4.2 Verse van die ongeloof

Naast *Het Boek Daniel* heeft Van Heerden nog een andere bundel van potloodaanmerkingen voorzien. De achtste dichtbundel van Hugo, *Verse van die ongeloof* (1989), is door Malan en Jacobs (2016: 490) getypeerd als dichtwerk “waarin die erotiese liefdeservaring saam met die metafisiese vraagstukke wat dikwels daarmee saamhang, meestal op ’n lighartige wyse verken word”. In Van Heerden’s privé-exemplaar zijn sommige gedichten van een goedkeurend vinkje voorzien (“Lyfmystiek I”, p. 22 en “Doom’s day”, p. 40). Maar of de bundel voor deze lezer “heelparty geslaagde verse” bevat (Malan en Jacobs 2016: 491), is hoogst onzeker. Recensenten hebben doorgaans gunstig geoordeeld over *Verse van die ongeloof*. Op grond van enkele notities kunnen we vaststellen dat Van Heerden de gedichten overwegend autobiografisch las (“Grafskrif” is een “lewensverhaal!”) en hij verwerpt op morele gronden de huwelijksontrouw. Referenties aan die biografische gegevens zijn legio en ze zijn door Van Heerden systematisch onderstreept. De manier waarop de “vleeslike swakheid” (Malan en Jacobs 2016: 490) vormelijk is vertaald, heeft de lezer veel minder beziggehouden, de verboden vrucht des te meer.

Het referentiekader van Ernst van Heerden is al eerder toegelicht. “Acta academica” (p. 16) herinnert aan T.T. Cloete, “Semiotiek” (p. 18) roept een verwijzing op naar Totius. Dergelijke verwijzingen, elementen van een persoonlijke “wall of fame” (of kritisch repertoire), werpen een licht op de poëtica van de lezende criticus. Boven de tekst van “Die besoeker” (p. 39), met name getriggerd door de regel “beoefen jy die heerenliefde”, heeft Van Heerden zeer voor de hand liggend de naam van Gerard Reve genoteerd.

De gevalstudie over Antjie Krogs *Dogter van Jesta* en *Lady Anne* maakte al duidelijk dat Van Heerden weinig appreciatie kon opbrengen voor nieuwe en veeleer rebelse of atypische geluiden in de contemporaine Afrikaanse poëzie. In de publieke sfeer was hij mogelijk genuanceerder in zijn oordeel, in zijn

leesimpressies is hij vooral duidelijk. Op basis van overwegingen, die dus niet altijd esthetisch gefundeerd zijn, heeft hij evenmin aansluiting gevonden bij de speelse en ironische poëzie van de genereuze en zijn erkentelijkheid uitsprekende dichter Daniel Hugo. Nochtans liet Hugo zich ook kritisch uit over de auteurspoëtica van de dichter Van Heerden. Hugo spreekt in een sarcastisch gedicht over de methode van de “pterodaktiel”, in het aan de dactyluszanger opgedragen gedicht: “KLAP-wap-wap, KLAP-wap-wap, KLAP-wap-wap / kom dié daktilesie dier / na ‘n nes van woerde aangeflap” (*Hanekraai*, 2012, p. 11). Desgevraagd liet Hugo over dat gedicht post factum weten in een privé e-mailcorrespondentie:

Ek het my gedig ‘Pterodaktiel’ aan Van Heerden opgedra, in die eerste plek omdat hy ook ‘n speelse vers oor ‘n pterodaktiel geskryf het: ‘Prehistories’ uit *Teenstrydige Liedere*. Jou interpretasie daarvan as spot met ‘n ‘daktillussanger’ en by implikasie Van Heerden self is uiteraard ook geldig.

De dichter Van Heerden houdt van regelmatige metrische patronen, een klassieke prosodie. Ook in de verskunst van collega-dichters. Pas later verkoos hij het vrije vers. In het lemma in *Perspektief & profiel*, al eerder geciteerd, levert Lucas Malan een commentaar op Van Heerdens literatuurkritiek. Met het “dokument agter die gedig” wordt verwezen naar een studie van A.P. Grové (*Die dokument agter die gedig*, 1974) en geduid op het verschijnsel van de attesteerbare intertekstualiteit.

Het verhaal achter de schermen van het openbare letterkundig bedrijf is minstens even interessant als wat zich op de tribune afspeelt.

5. Besluit

De Gentse collectie Van Heerden bevat veel méér aantekeningen. Ook in bundels van Breytenbach, Krige, Müller, Opperman, N.P. van Wyk Louw, W.E.G. Louw en vele anderen vindt de onderzoeker particuliere leesnotities, uitingen van ‘bevrijdende lezersontlasting’. Marginalia zijn werk materiaal voor poëtica-onderzoek. Ook al moet er niet te veel gewicht aan worden gehecht, het is filologisch (tekstgenetisch) materiaal dat in het wetenschappelijk onderzoek niet moet worden genegeerd. Naast de tekstinterne en teksexterne poëтика – inzichten die aan het primaire werk worden ontleend respectievelijk uitspraken van schrijvers in epiteksten (essays, interviews en programmatische bijdragen) – bestaat dus ook een particuliere lezerspoëtica. Aantekeningen in bundels die de lectuur documenteren, behorend tot de literaire nalatenschap van de auteur en tot stand gekomen in de privésfeer van de werkkamer, leveren bronmateriaal voor een beschrijving van eerste lezersindrucken of de wijze waarop de

auteur werk van collega-literatoren heeft gerecipeerd in de werkkamer. De keuze van de drie besproken casussen – Eybers, Krog en Hugo – biedt inzage in de particuliere leeswijze van Ernst van Heerden (en dus niet de publieke persoon). Een tekstkritische transcriptie, zoals ik voor deze huldebijdrage heb ondernomen, is de basis voor commentaar bij inzichten die ten grondslag liggen aan bovenstaande notities. Deze aanzetten voor een lezerspoëtica, op basis van lectuurnotities, moeten vanzelfsprekend worden aangevuld met de studie van aantekeningen in méér bewaard gebleven bundels in de privébibliotheek én de artikels die Van Heerden in periodieken en bundels heeft gepubliceerd. Ze maken deel uit van een receptiestudie, waarbij vanzelfsprekend ook oordelen van andere recensenten aan bod komen.

*Universiteit Gent
Universiteit Stellenbosch
Karelsuniversiteit Praag*

Bibliografie

- Dorleijn, Gillis J.** 1984. *J.H. Leopold. Gedichten uit de nalatenschap*. Uitgegeven en van editie-technisch en genetisch-interpretatief commentaar voorzien door G.J. Dorleijn. Amsterdam/Oxford/New York: Monumenta Literaria Neerlandica, 2 vol., II-3. 1-82.
- Gouws, Tom.** 2016. Antjie Krog (1952-). In: *Perspektief & profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeschiedenis*. Van Coller, H.P. (red.). 2016. Pretoria: Van Schaik [tweede uitgave], 3 vol., deel 2. 574-587.
- Malan, Lucas.** 2016. Ernst van Heerden (1916-1997). In: *Perspektief & profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeschiedenis*. Van Coller, H.P. (red.). 2016. Pretoria: Van Schaik [tweede uitgave], 3 vol., deel 3. 868-876.
- Malan, Lucas en Jacobs, Ihette.** 2016. Daniel Hugo (1955-). In: *Perspektief & profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeschiedenis*. Van Coller, H.P. (red.). 2016. Pretoria: Van Schaik [tweede uitgave], 3 vol., deel 2. 483-508.
- Mathijsen, Marita.** 1995. *Naar de letter. Handboek editiewetenschap*. Assen: Van Gorcum.
- Vaessens, Thomas en Joosten, Jos.** 2003. Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen. Nijmegen: Vantilt.
- Van Hulle, Dirk.** 2001. Inleiding. In: *Paralipomena. Tekstgenetische studies*. Vanhoutte, Edward en Van Hulle, Dirk (reds.). 2007. Antwerpen: Archief en Museum voor het Vlaams Cultuurleven (AMVC-publicaties 3). 9-18.
- Van Hulle, Dirk.** 2007. *De kladbewaarders*. Nijmegen: Vantilt.

'Kreatiewe poëtiese verbeelding' in Adam Small se *Maria, Moeder van God*

Hein Willemse

'Creative poetic imagination' in Adam Small's Maria, Moeder van God

Although Adam Small (1936–2016) did not regard himself as a church-going Christian, he did identify as a Christian. In his earlier writings he often cites Søren Kierkegaard's subjective, individualist Christian existentialism, aspects that prove relevant to his last publication, Maria, Moeder van God: 'n Passiespel [Mary, Mother of God: A Passion play], published in 2015. This play differs from orthodox Passion plays in that Small focuses his play on Mary, the mother of Jesus, and her sorrow and travails during her son's upbringing, trial and crucifixion. Small describes his approach to his Passion play as "creative poetic imagination", particularly in exploring the human nature of his key characters. The article argues that there is a relationship between human nature as discussed here, rationality and doubt. However, doubt does not lead to apostasy but the affirmation of faith, along the lines of Kierkegaard's subjective individualism.

1. Inleiding

Alhoewel die Christelike leer sentraal staan in sy oeuvre, het Adam Small (1936–2016) dikwels na sy multikulturele godsdienstige agtergrond verwys. In sy laaste¹ publikasie, *Maria, Moeder van God: 'n Passiespel* (2015a), huldig hy "met groot eerbied" sy "Protestantse en Islamitiese erfenis, en [sy] Katolieke skoling" en suster Paschal, sy onderwyseres wat hom sy "eerste Latyn geleer het" ([vii]).² Sy ma van Indiese afkoms, Fatima(h), het as 'n Moslem grootgeword en sy pa, Jan/John, was Nederduits Gereformeer (Cleophas, 2012: 29, 32; De Vries, 2016). Afgesien van hierdie diverse invloede is dit opvallend dat Small hom sedert sy eerste werke as Christen identifiseer (sien Small, sonder jaartal [1961?]: 77). Van kindsbeen is hy hoofsaaklik Christelik geskool. Hy woon Engelse Katolieke laer- en hoërskole in Kaapstad by en hy is 'n aktiewe lidmaat van die NG Sendingkerk-Sondagskool te Blouvlei in die Kaapse suidelike voorstede (Cleophas, 2018a: 13; Cleophas, 2018b: 54; Small, 2015f; Small, 2016: 12, 14).

'n Kort biografiese oorsig toon aan dat Small met die verloop van sy lewe 'n verskeidenheid Christelike tradisies beproef het. Alhoewel hy hom tot die Katolisisme aangetrokke gevoel het, "voer hy die aanvoeling nooit verder nie" (Cleophas, 2012: 33). Terwyl dié tradisie immer-sluimerend in sy verwysingswêreld is, het hy hom in sy skeppende werk en elders, meestal oor

die Nederduitse Gereformeerde tradisie uitgelaat – soms positief, maar dikwels kritis.³ Later het hy en lede van sy uitgebreide familie Jehovasgetuies geword. Na bewering het die bestudering van die ‘bare text’,⁴ die noulettende teksstudie van die Bybel, hom aangestaan (Cleophas, 2012: 33). Desnieteenstaande het hy dié denominasie later verlaat en teen 1995 verklaar dat hy nie ’n “kerk-Christen” is nie (Cleophas, 2012: 33 en Small aangehaal in Van Zyl, 2012: 42). ’n Jaar voor sy dood skryf hy (Small, 2015c): “Ek moet bieg dat die Kerk nie huis tot my Afrikaanse vorming bygedra het nie. My gehegtheid aan die Bybel kom vanuit my ouerhuis – die Kerk was eerder vervreemdend vir my.” Alhoewel Small hom vroëer in kerklike denominasies bevind het, strook hierdie verklaarde afstand van georganiseerde geloofspraktyk heeltemal met sy uitgesproke individualisme. Reeds sedert sy universiteitstudie in die 1950’s het hy sinnigheid gehad in die eksistensiële Christen-filosof Søren Kierkegaard, wat bekend is vir sy opvattinge oor subjektiwiteit en individualisme (sien Small, sonder jaartal [1961?] vir verskeie verwysings).

Small se laaste gepubliseerde toneelstuk is wat die aanslag daarvan betref verskillend van dié waarmee hy sedert *Kanna, hy kô hystoe* (1965) bekendheid verwerf het. In *Maria, Moeder van God: 'n Passiespel* kry sy opleiding aan Katolieke skole en sy opvoeding aan sy ouerhuis beslag. Hy tipeer die toneelstuk as “'n Passiespel”, dus as die vertelling van Jesus van Nasaret se lewensgang wat regstreeks inspeel op die grondslae van die Christendom en die ontplooiing van die Westerse denk- en kunswêreld.⁵ Hierdie assosiasie, asook die bepaalde Katolieke verbintenis, word beklemtoon met die piëta-voorbladillustrasie en die dramaturg se slotsuggestie dat 'n afbeelding van El Greco se skildery *Cristo agonizante con Toledo al fondo* (1614) 'n verhoogproduksie kon afsluit (70).⁶ Small verwys voorts na die bekende Oberammergau-passiespel wat al om die tien jaar in Duitsland opgevoer word. Hy beskou dié Passiespel klaarblyklik as 'n prototipe en voorsien dat “Maria [...] 'n Afrikaanse (Suid-Afrikaanse) Oberammergau moontlik maak” wat “sê maar [elke] twee jaar” deur 'n “verbeeldingryke teaterinstansie” aangebied kan word (xi).

Die Passie (in Latyn beteken ‘patior’ en ‘passio’ onderskeidelik ‘om te ly’ en ‘lyding’) van Jesus van Nasaret is 'n bekende verhaal met 'n lang geskiedenis in die Westerse wêreld waarvan die temas van ‘goddelike menswording’, selfopoffering, vergifnis, verlossing en ‘opstanding’ ten grondslag van die Christelike godsdiens lê. Oorhoofs, gemeet aan ortodokse Passiespele soos dié in Oberammergau en elders, het *Maria, Moeder van God*, 'n buitenissige aanslag wat terug te voer is na die dramaturg se “notisies by die teks”. Small (xvi) wou naamlik die “dowwe kolle”, die “baie kante van ónbekendheid in die ‘bekende’ Bybelse storie” toelig

– aspekte wat sy insiens “slegs met kreatiewe poëtiese verbeelding benader kan word”. Small se toelighting van die ‘onbekendheid’ dien om die ‘menslikheid’ in die lydensverhaal bloot te lê en redelike verklarings vir mistiek geworde gegewens aan te bied.

Die toneelstuk wyk betekenisvol af van die ortodokse Passiespele. In hierdie artikel word aanvanklik ’n kort oorsig van die aard en verwagtinge van ortodokse Passiespele gegee, waarna ’n opsomming van die verhandelingsverloop van *Maria, Moeder van God* aantoon hoe dit afwyk. Aspekte van die “kreatiewe poëtiese verbeelding” met klem op die rol van die sentrale vrouefigure, Maria, die moeder van Jesus, en Claudia Procula word ondersoek om vas te stel in hoe ’n mate die fokus op die menslike, die ortodoksie ondersteun of uitdaag. Daarna word die band tussen die menslike natuur, rasionaliteit, vertwyfeling en geloof aangestip, en aangevoer dat vertwyfeling wat aantoonbaar in die toneelstuk teenwoordig is, nie noodwendig tot afvalligheid lei nie, maar na aanleiding van die opvattings van Kierkegaard geloofsbevestigend is.

2. Die Passiespel as verskynsel

Passiespele as religieus-ritualistiese teater berus naas die voorstelling van geloof-in-aksie op die gedeelde opvattinge van ’n gemeenskap, onder meer gedeelde oortuiging in die misterieuze, geloof in die onken- en onverklaarbare, en die geldigheid van ’n bepaalde godsdienslike lewensbeskouing. Die Passie van Jesus van Nasaret vervul ’n sentrale plek in die Christelike dogma, sodat die opvoering en aanbieding daarvan normaalweg dien ter stigting, lering en geloofsbevestiging. Die laaste dae van Jesus se lewe, die Laaste Avondmaal met sy dissipels, die verraad, verloëning en sy gevangeneming, verhoor, kruisigung en opstanding word as die hoofmomente van Passiespele beskou (Passion play, 2019b). In die lydenskroniek is die dood én opstanding van Jesus onontbeerlik omdat dit as basis vir die Christelike geloof dien.

Sedert die vroegste Passiespele staan die gemeenskaplike aard daarvan voorop. Alhoewel dit meestal op die Bybelse Evangelies gebaseer is, skenk kultuurkritici soms minder aandag aan die gehalte van die opvoertekste en gevolglike opvoerings omdat die rituele meelewings voorrang geniet. Passiespele, en ook verwerkings van die tradisionele, sou beskou kon word as versamelings van tekens of simbole waarin die dramatiese skouspel en grafiese uitbeelding lei tot geestelike verryking en die identifisering van die deelnemers en toeskouers met die lydensgebeure.

Die Passiespel as misteriespel kan teruggevoer word na die Middeleeue waar dit aanvanklik in Latyn en later in die volkstale opgevoer is. Sedert die 14de eeu het menige Oostenrykse en Suid-Duitse stad, in die geval van Oberammergau

sedert 1634, sy eie weergawe van dié dramatiese gebeure opgevoer, meestal met dorpsinwoners as deelnemers en akteurs (Mork, 2005: 85-86; Reibold, 2001: 131). Die Passiespel as vorm van populêre geloofsbeluiging het in die 19de en 20ste eeu groot inslag gevind sodat dit vandag gereeld wêreldwyd, veral in streke of lande met sterk Katolieke erfenis, opgevoer word (sien Passion play, 1998; Passion play, 2019a; Passionspiel, 2019).

Die wesenlike geloofsaspek van Passiespele vestig die aandag op die rituele en kommunale aard daarvan. Al sou toeskouers – bekend met die Christentradisie – nie die taal van 'n bepaalde opvoering ken nie, sou hulle tog met gemak die handelinge daarin kon volg. So byvoorbeeld sou Mel Gibson (2008) se *The Passion of the Christ* wat in Aramees, Hebreeus en Latyn verfilm is, sonder onderskrifte vir gewone Afrikaanse kykers wat bekend is met die lydensgebeure, hoogs toeganklik wees.

Vir sommige kritici is die gehalte van die teks en opvoering minder belangrik as die bevestiging van die gedeelde geloofsamesyn van 'n gemeenskap, die herhaalde belewing van en deelname aan 'n eeuue oue rituel of die kommunikasie tussen die deelnemers en toeskouers (sien Erenstein, 1991: 29-30). Die opvoering op sigself word die boodskap – ritualisties in dramatiese en musikale vormgewing met handelinge wat stereotipies en simbolies geag word (sien Peter Burke in Erenstein, 1991: 30). 'n Passiespel is derhalwe 'n versameling van tekens of simbole waaraan die toeskouers bepaalde betekenis toeken en dié tekens kan afhangende van die situasie deur individue of groepe individue gemanipuleer word (Erenstein, 1991: 30).⁷

Die laaste dae van Jesus van Nasaret bied onteenseglik ryk stof vir dramatiese skouspel waaraan sedert die vroegste tye voldoen is. Met die verloop van tyd het die teaters van Oberammergau en Tegelen (Limburg, Nederland) bekend geword vir hul omvattende, dikwels grafiese Passiespelaanbiedings (sien Passionsspiele, 2014; Passiespelen Tegelen, 2014). Oor die wêreld heen is groot opgesette Passiespele waaraan honderde, selfs duisende deelnemers aan buitelugopvoerings deelneem, nie ongewoon nie. 'La Pasión' in Iztapalapa, 'n voorstad van Mexiko, sowel as die 'sénakulo' van San Pedro Cutud en Kapitagan in die Filippyne lok jaarliks duisende toeriste wat die buitelugskouspele met realistiese voorstellings, dikwels met lewende hawe, berede akteurs in Romeinse soldaatkostuums, protesterende skares in kleurvolle gewade, en bloedstollende uitbeeldings van foltering en selfkastyding betrag (sien Cossiac, 2019; Bräunlein, 2009: 896-897, 900). Hierdie konsumpsie van geweld, veral met die grafiese uitbeelding van geseling, word tot 'n grusame hoogtepunt gevoer in Gibson (2008) se filmweergawe van die lydensverhaal.

Die opvoering van Passiespele dien enigsins as herdenking van die lydende

Jesus van Nasaret, terwyl die skrywers, akteurs, deelnemers en toeskouers momente van identifisering, huldiging en religieuse verryking tydens die opvoerings ervaar. In die geval van die Filippynse Passiespele word byvoorbeeld gesuggereer dat die ‘sénakulo’ as ’n bron van innerlike krag en ’n middel vir die bestryding van magteloosheid dien. Die kruisiging en rituele selfkastyding wat in dié streek beoefen word, word selfs geïnterpreteer as simbole van die betreurenswaardige toestand van die armes (Bräunlein, 2009: 911). Sedert die vroegste Passiespele was sulke opvoerings deel van ’n sfeer waar stryde om beheer van die aard, vorm of interpretasie daarvan gevoer is, het sy deur politieke leiers, die Kerk of ’n kombinasie van dié owerhede (Bräunlein, 2009: 911).

Afgesien van die spanning tussen historiese gebeure, geskiedskrywing en teologie, is dit nie ongewoon dat die lydensvertelling vir ’n bepaalde tydsgewrig en ’n bepaalde omgewing aangepas of musikaal verwerk word nie. Aanpassings in die opvoerteks, aanbieding en formaat is met verloop van tyd reeds verskeie kere in byvoorbeeld die Oberammergau-, Tegelen- en ander soortgelyke tradisionele Passiespele aangebring (Erenstein, 1991; Reinbold, 2001: 158; Passiespelen Tegelen, 2014). Aanpassings wat ’n plaaslike tradisie uitdaag, word dikwels nie sonder teenstand aanvaar nie, en in die literatuur is daar talle voorbeeld van téëstribbeling en verset (vergelyk Maryott, 2004: 97). ’n New Yorkse opvoering in die laat-1990’s waarin die Jesus-figuur in ’n homoseksuele verhouding met Judas voorgestel is, het byvoorbeeld tot ’n mengsel van emosies, haat en woede aanleiding gegee en in ’n opvoering in New Jersey is ’n swart akteur wat Jesus gespeel het met die dood gedreig (Maryott, 2004: 98).

In Suid-Afrika is Passiespele, onder meer ook Afrikaanse Passiespele, nie onbekend nie. Amateurtoneelgeselskappe of kerkgenootskappe voer dikwels Passiespele as deel van hul Paasfeesherdenkings op. Van die bekendste Passiespele is dié wat per geleentheid in Durban, op Hermanus en Oudtshoorn plaasgevind het (sien Passion play, 2016). Oorhoofs, te oordeel aan die gebrek aan openbare omstredenheid, bly opvoerings van die Afrikaanse (Suid-Afrikaanse) lydensverhaal klaarblyklik meestal redelik getrou aan die Bybelse grondtekste.⁸ In hierdie opsig is *Maria, Moeder van God* ’n uitsondering. Onlangs het ’n boekresensent hom uitgespreek teen die toneelstuk, onder meer vanweë die afwykings van die Bybelse tradisie, die talige aanbod en die vermensliking (Botha, 2016):⁹ “As daar afwykings is, is dit juis steurend vir dié wat die Bybelgeskiedenis goed ken [...] Ek verwag dat die gemoedelike Kaaps wat ewe skielik tussen die Bybelse en die gewone Afrikaans opduik, so ’n kontras sal vorm dat onvanpaste lagbuie sal opklink [...] *Maria, Moeder van God* as leesteks raak die gemoed dalk negatief. Jy kom in opstand teen die oorbeklemtoning van die alledaagse menslikheid. Dit raak anachronisties.”

3. Small se Passiespel

Small gee in sy aantekeninge by die teks 'n aanduiding van die atipiese aard van sy "Passiespel", 'n aspek wat later in die artikel bespreek word. Alhoewel die Cape Flats Players onder leiding van Peter Braaf voorheen uittreksels daarvan aangebied het, is *Maria, Moeder van God* die eerste keer volledig as radiodrama opgevoer tydens die RSG Kunstfees op 15 November 2015 onder die spelleiding van Johan Rademan (Small, 2015b; Braaf, 2016: 187; Fillis, 2016). In 'n besprekking wat die radio-uitsending voorafgegaan het, bestempel die regisseur dit as 'n "makro-Passiespel [...] omvangryk" (Rademan, 2015). Gedagting aan 'die afwykings' van die tradisionele Passiespel sal dit sinvol wees om *Maria, Moeder van God* in die breë te vergelyk, voorafgegaan deur 'n oorsig van die handelingsverloop en 'n besprekking van die titel.

3.1 Die titel 'Maria, Moeder van God'

Small kies *Maria, Moeder van God* as titel vir sy Passiespel. Die betiteling sal vreemd opval in die Protestantse Gereformeerde tradisie waar die Passie van die Christus-figuur voorrang geniet eerder as die belewenisse van sy moeder, en Maria as "moeder van Jesus" bekend staan. Ook in die naasliggende Islamitiese tradisie word Maria gehuldig as "die moeder van Jesus", 'n benaming wat Small aanvanklik ook in sy toneelstuk gebruik (1). Alhoewel Protestantse grondleggers soos Martin Luther en Johannes Calvyn die benaming "Moeder van God" (in Grieks 'Theotókos') gebruik het, word dit in hoofsaak toegeskryf aan die Mariologie of Mariavereringsdogma, gekenmerk deur die inkantasie "Maria, Moeder van God" van die Rooms-Katolieke tradisie (Tábor, 2006: 47; *Catechism of the Catholic Church*, sonder jaartal: paragraaf 495 en 509).

Die titel van Small se Passiespel roep dus 'n grondliggende konteks op wat van nader beskou moet word. Volgens Pous Johannes Paulus II in sy sendbrief *Redemptoris Mater* van 25 Maart 1987 sou Jesus – "die Seun van God wat een is met die Vader" – "deur die krag van die Heilige Gees" in Maria se "maagdelike baarmoeder" ontvang word en het sy hom "in die wêreld gebring" (paragraaf 4).¹⁰ In navolging van dié dogma is daar drie vorme van Mariaverering: liturgies, populêr en private toewyding (Ioannes Paulus, PP II, 1987: paragraaf 2). Die Kerk huldig sy "mees edele lidmaat", Maria, in die liturgie as die Kerk se "begin" en omdat die "maagdelike bevrugting" die "reddende genade van Paasfees" voorafgaan (Ioannes Paulus, PP II, 1987: paragraaf 1).

Met die inkarnasie, die 'menswording' van die Godheid, word Christus en Maria "onlosmaaklik verbind" soos volg: "Hy as die hoof van die Kerk en sy as

vergestalting van die Kerk as moeder en eggenoot". Maria word in die "intieme misterie van die Kerk" gehuldig as beide "maagd" én "moeder": Sy is die ewige maagd "wat heel en suiwer die getrouheid volhou wat sy aan haar Eggenoot beloof het" en sy word moeder omdat sy "n nuwe en onsterlike lewe voortgebring het wat ontvang is van die Heilige Gees en as God gebore is", "sonder manlike sperm" (Ioannes Paulus, PP II, 1987: paragraaf 5; *Catechism of the Catholic Church*, sonder jaartal: paragraaf 496 en 507). Hiervolgens is (en bly) "Maria, Moeder van God", sonder sonde en Allerheilig (in Grieks 'Panagia'), verhewe bo alle ander heiliges, gekenmerk deur haar "ongeskonde maagdelikheid" (in Grieks 'aciparthenos'), "die maagdelike bevrugting" en haar uiteindelike hemelse opneming, in Latyn 'assumptio' (*Catechism of the Catholic Church*, sonder jaartal: paragraaf 508, 499, 971 en 975).

Die titel plaas die toneelstuk dus duidelik in die sfeer van die Katolisisme waarin veral die ewige maagdelikheid (in Latyn 'semper virgine') en die allerheilige van Maria die onderskeidende kenmerke is.

3.2 'Maria, Moeder van God' in twaalf tonele

Maria, Moeder van God word in twaalf tonele aangebied met die lydensverhaal as deurlopende bindingselement. Jesus van Nasaret is nie as figuur deel van die spel nie en word slegs as "Stem van Gesag" of later, in toneel 10, as "Stem van Jesus" gehoor. Trouens, die verteller kondig reeds vroeg aan: "Dis die verhaal van Maria, moeder van Jesus" sodat Jesus afgeleid, in verwysing opgeroep word, eerder as om sentraal gepositioneer te word – 'n invalshoek wat uiteraard verreikende implikasies het (1).

In die eerste toneel, teen die agtergrond van die uitroep "Krysig hom! Krúisig hom!", verskyn die eensame figuur Pilatus op die verhoog om te luister na die aandrang van die betogende skare, die "gepeupel", en gaan in gesprek met sy vrou, Claudia, 'n proseliet wat haar nadere kennis van die Joodse godsdiens en gebruikte met hom deel. Die handeling spring in die volgende toneel in tyd vorentoe met Maria en Josef wat as ouer karakters die dag van Jesus se kruisiging en sy lewe van wonderwerke en bediening in herinnering roep. Ter onderskraging en bevestiging van Bybelse ouoriteit onderbreek die Stem van Gesag, volgens Josef "onse Jesus se stem", die gang van hulle herinnering (18). In toneel 3 word aanvanklik die gesprek tussen Claudia en haar man hervat waarin sy die "fantastiese storie"¹¹ van Maria se swangerskap oorvertel. Die toneel eindig met Maria wat die onenigheid tussen haar en Josef herroep toe dit bekend geword het dat sy verwagtend is.

Die vriendskap tussen Maria en Claudia kom in toneel 4 aan bod waar verwysings na Hooglied en Maria se geskrifte oor Johannes die Doper en Jesus in

versformaat voorgedra en gelees word (byna woordelikse oornames uit die gedig “Jesus – ’n laaste profesie” uit *Klawerjas*, Small, 2013: 121-123). Afgesien van enkele momente is Maria vir die duur van die vyfde toneel alleen op die verhoog en roep sy Jesus se jeug in hierdie “droomsekvensie”, soos Small (xvi) dit noem, voor die oog, maar rapporteer hoofsaaklik sy kruisiging. In die daaropvolgende “droomsekvensie”, toneel 6, word die handeling verplaas na Maria wat “iets te drinke” aandra na Josef by sy werkbank en hul gesprek oor Jesus se prediking en die verwondering van sy dissipels en volgelinge.

Behalwe vir toneel agt waar Claudia en Pilatus in gesprek is oor sy moontlike herroeping na Rome, sy afkeer van Herodus, die “niksnutter” en die onthoofding van Johannes die Doper word in die oorblywende tonele meestal snitte van die lydenskroniek opgeroep: die verraad van Judas Iskariot en Jesus se gevangeneming in Getsemane met Claudia en Josef as vertellers (toneel sewe), die oomblik van kruisiging met die verdeling van die gekruisigde se kleed (toneel nege), die kruiswoorde (toneel 10) en Maria se herinnering aan Josef van Arimatea, ’n lid van die Sanhedrin, die Joodse Hoë Raad, wat Jesus se liggaaam verwyder het (toneel 11). Die toneelstuk eindig met die plant van ’n wingerdstok as simbool van vrugbaarheid en herinnering “aan die wonderlike tyd van sy lewe” terwyl Maria die vooruitsig aanbied dat “Hy weer [sal] kom” en Josef verwag dat Maria “vir ewig en altyd [...] Moeder van God” is, en “soos wat Jesus belowe het [...] in die Hemel” opgeneem sal word (69).

In Passiespele oor die wêreld heen word die lyding van Jesus sentraal geag en word die laaste momente van sy lewe gewoonlik dramaties voorgestel. Uit hierdie oorsig behoort dit duidelik te wees dat Small die voorstelling van Maria sentraal stel en dat in *Maria, Moeder van God* verslag gegee word oór Jesus se lewensloop, gevangeneming, verhoor en kruisiging eerder as die toneelmatige voorstelling daarvan. Die algehele indruk wat die toneelstuk skep, is dié van ’n gedrae ideëspel waarin die wesensaard van verskeie figure, maar veral die ‘menslikheid’ van Maria, die moeder van Jesus, op die voorgrond staan.

3.3 In die breë: ‘Maria, Moeder van God’ in vergelyking met tradisiegebонde Passiespele

Passiespele is tradisioneel omvangryke produksies sodat groot rolverdelings nie ongewoon is nie. Trouens, openbare deelname is dikwels ’n onontbeerlike element omdat Passiespele met ’n bepaalde lokaliteit, dorp of streek verbind word. Dit geld nie net die groot opgesette buitelug-opvoerings soos dié in Iztapalapa of San Pedro Cutud nie, maar ook teater-gebaseerde opvoerings soos Oberammergau of Telegen (Bräunlein, 2009; Cossiac, 2019; Passionsspiele, 2014; Passiespelen

Tegelen, 2014). In Afrikaans word *Só moes die liefde ly* van Charles Fryer verbind met 'n NG gemeente en die Kangogrotte, terwyl dit 'n verdeling van nagenoeg 50 rolle het, relatief klein gemitte teen die omvang van die deursneepassiespel. Small se *Maria, Moeder van God* is daarom 'n groot uitsondering.

Die stuk het beslis 'n kontemporêre Kaapse Skiereilandse klank, maar dít vorm nie 'n noodwendige element van 'n uiteindelike opvoering nie. Tegniese middele soos byklanke skep die illusie van groot, deelnemende skares, terwyl die handeling op die verhoog konsentreer op vier karakters: die vroue Maria en Claudia, hul interaksies met mekaar en dié met hul mans,¹² Josef, 'n skrynwerker van Nasaret, en Pontius Pilatus, 'n Romeinse prokurator (sien 1, 3). Uit die aard van klein roverdelings word die aandag hier gevestig op interpersoonlike interaksie en introspektiewe oordenking eerder as skouspelagtige voorstelling.

Uiteraard staan dit dramaturge vry om hul werk, hetsy oorspronklike skeppings of verwerkings van 'n eeuue oue sage soos hier, en spesifiek hul roverdelings, na goeddunke te konseptualiseer, aan te pas en in te klee. Tog berus die Christelike Passiespel op die herkenbaarheid en sentraliteit van Jesus van Nasaret in die lydensgebeure. Dit is in *Maria, Moeder van God* opvallend dat die historiese figure wat gewoonlik in die sentrum van 'n Passiespel staan, slegs in verwysing of op die rand teenwoordig is: Jesus, Simon Petrus, Judas Iskariot, Maria Magdalena, Kajafas en Pilatus. In hierdie toneelstuk verskuif die fokus na die vrouefigure Claudia Procula en Maria wat in tradisiegebonden Passiespele hoogstens terloopse aandag kry ('n aspek wat later ter sprake kom).

Gesien die besondere plek wat die Passiespel as geloofsbevestiging speel, blyk dit dat getrouheid aan die grondelemente deurslaggewend is vir die ervaring van die leser, luisteraar of kyker van die lydensverhaal. Rites en rituele kenmerk geloofsbeoefening, sodat Passiespele soos dié van Oberammergau getrou die hoofmomente van die lydensgebeure navolg. Getrouheid aan die ritueel word op sigself'n vorm van geloofsbeoefening, net soos die onvoorwaardelike aanvaarding van die misterieuze en goddelike voorbestemming.

In *Maria, Moeder van God* word min of geen van die merkers van die tradisionele Passiespel voorgestel nie. Hier is nie 'n 'voorstelling' van die verwagte intog in Jerusalem, die tempelreiniging, die Laaste Nagmaal, Judas Iskariot se verraad, die Getsemane-ervaring, die verhoor voor Kajafas, die kruisiging of die leë graf nie. Die figure Maria, Josef en Claudia roep van die lydensgebeure voor die oog sodat die kyker, luisteraar of leser hierdie rituele merkers verwijderd en tweedehands beleef. Struktureel skuif die klem dus na Maria se belewing eerder as dié van Jesus. Voorts, wanneer soos in die volgende afdeling aangedui word Maria by haar kind Jesus "verbéte [...] en besete" die idee inprent dat "Hy die Seun van God is" (28), kom die aanvaarding van die misterieuze en goddelike

voorbestemming in die gedrang.

Die dramaturg se “kreatiewe poëtiese verbeelding” en sy beklemtoning van die ‘menslikheid’ – meer presies: die menslike natuur – van Jesus en dié van die figure wat in die Christelike ortodoksie en, in die geval van Maria, in die Mariologie, lei tot aanpassings wat aan nadere ondersoek onderwerp moet word.

4. Kreatiewe poëtiese verbeelding in *'Maria, Moeder van God'*

Small (xv-xvii) stel in sy voorwoord ’n aantal aspekte aan die orde waarmee hy lig werp op die sonderlinge gegewens van sy toneelstuk. Hieronder val die toneelaanwysings, die moontlikheid van ’n plekspesifieke opvoerruimte soos die Kompanjiestuin in Kaapstad en die aard van taalhandelinge in Kaaps en karakterisering.

Hy suggereer dat die standsverskille tussen Jesus en die owerhede (vermoedelik die Sanhedrin en die Romeinse goewerneur) deur taal voorgestel kan word: “Jesus het ’n variant van Aramees gepraat, die taal van die mense óm hom. Aramees is soos ons eie hedendaagse Kaaps” (xv). Die suggestie, te oordeel aan die leesteks, geld egter hoofsaaklik die figure Josef en Maria omdat die spreekbeurte van die Stem van Gesag wat per geleentheid as die stem van Jesus (18) geëien word, deurlopend in Standaardafrikaans weergegee word. In die breë beskou, staan die suggestie van die talige aanbod in diens van die uitbeelding van die ‘menslikheid’ wat Small verbind met sy proses van “kreatiewe poëtiese verbeelding”.

So geld die karakterisering in verwysing na “Jesus se persoonlike worsteling met menslikheid” (xvi) wat met enkele aanduidings in die leesteks gesuggereer word, onder meer Maria se uiting: “Jesus het ook maar foute gemaak. Dikwels.” Dit word gevolg deur die “Eggo” se bevestigende herhaling soos volg (54): “Hy’t ook maak foute gemaak . . . Jesus . . . Foute . . .” Elders vertel Josef en Maria van Jesus se ‘menslike natuur’: hy sou na die oordeel van andere soms “vreeslik vol van Homself . . . arrogant” wees óf dat hy ’n “ongeduldige manier met mense wat stadig van verstaan was” gehad het óf dat hy “’n man vol emosie” was óf dat hy by Maria, as bemiddelaar, sou pleit dat God sy Vader “sy erge onversetlikheid [...] laat vaar” (19-20, 41).

Naas die verwysings na die ‘menslike natuur’ van Jesus, is Small se “kreatief-poëtiese” werksaamheid veral opvallend in sy voorstelling van die vrouefigure. Dié figure word byvoorbeeld as geletterde, gesofistikeerde individue gekonseptualiseer, met Maria wat selfs as ’n skrywer en digter voorgestel word (35, 37).¹³ Dit is sinvol om hierdie “kreatief-poëtiese” aard van *Maria, Moeder van God* – “die ónbekendheid in die ‘bekende’ Bybelse

storie” (xvi) van nader te beskou veral ten opsigte van die voorstelling van Maria en Claudia wie se “proselitskap uiters belangrik is vir die verstaan van aspekte van die drama” (xvi).

4.1 *Claudia Procula: ‘uiters belangrik vir aspekte van die drama’*

In die enigste Bybelverwysing na Pilatus se vrou is sy onbenoemd: “En terwyl hy op die regbank sit, het sy vrou na hom gestuur en gesê: Moet tog niks te doen hê met dié regverdige man nie, want ek het vandag in ’n droom baie gely om sy ontwil” (Matteus 27: 19). Volgens sy eie getuienis het Small (xvi) *The World Book Encyclopedia* en die inskrywing “Pilate’s Wife” op die webblad *BibleGateway* geraadpleeg vir agtergrond oor Claudia Procula.

Sekondêre beskrywings van Claudia berus hoofsaaklik op die apokriewe *Acta Pilati*, die Handelinge van Pilatus, later genoem die Evangelie van Nikodemus, geskryf omstreeks die vierde eeu in die huidige jaartelling (*Apocryphal New Testament*, 1924: xix). Ook in *Acta Pilati* (II: 1) word die Matteus-weergawe opgeroep, met die volgende toevoeging rakende die Joodse betogendes: “Het ons nie vir u gesê dat hy ’n towenaar is nie? Siedaar, hy het ’n droom aan u vrou gestuur” (*Apocryphal New Testament*, 1924: 98). ’n Verdere verwysing na Claudia is in ’n brief van Pilatus aan Herodus. Pilatus skryf dat hy en sy vrou, “Procla”, Jesus ná die kruisiging op ’n bewerkte land gesien het waar hy ’n skare onderrig (*Apocryphal New Testament*, 1924: 155). Dié en soortgelyke voorstellings het haar, volgens vroeëre oorlewerings, as ’n (hek-)proseliet (in Grieks ‘proselytos’) aangedui, dit wil sê ’n bekeerling wat tot ’n hoë mate die Joodse tradisies en gebruikte onderhou het.¹⁴

Claudia is die belangrikste byspeler in *Maria, Moeder van God*. Die verteller stel haar aanvanklik as ’n “geheimnisvolle” en “innemende” vrou voor (2, 3), Pilatus noem haar “half-Joods” en “hoogs-geleerd” (8, 29) en sy self noem haar “halfpad ’n prinses”, “n huisvrou” en iemand wat “innig” oor die Jode voel (9, 29). Sy dien in die spel eerstens as begeleier van Pilatus; sy lig hom voor in die besonderhede van die “snaakse godsdiens”, die Joodse kultuur, en sy moedig hom aan om hulle “beter te verstaan” (7-11). Sy uiter haar historiese waarskuwing aan Pilatus (10-11, 58) en sê met stelligheid dat Jesus “die hele Joodse godsdiens veránder” het – die “waarheid hier is ’n gróót waarheid” (60).¹⁵ Claudia dien tweedens as gespreksgenoot, “amper soos ’n vriendin”, vir Maria en staan haar by tydens Jesus se kruisiging (33-42, 45, 47). Derdens rapporteer sy en Josef as vertellers die gebeure in Getsemane met Judas se verraad, en Petrus se verdediging en verloëning van Jesus as hoofmomente.

Soos dit ongeloofwaardig is dat die vroue in die eerste eeu van die huidige

jaartelling hoogs geletterd was, is dit ook tekstuueel ongeloofwaardig dat 'n vrou soos Maria uit 'n oorheersde stand en 'n vrou soos Claudia uit die Romeinse heerserstand 'n noue verbintenis sou hê.¹⁶ Die dramaturg het kritiek teen die waarskynlikheid van hul verbintenis voorsien en hy laat sy Claudia-karakter soos volg reageer: "Dis die grootste onsin, soos sommiges praat, dat daar 'n sosiale hindernis is wat belet dat ek met haar bevriend kan wees. So hoog soos die Koningin van Skeba wás ek nog nooit, en wil ek ook nie wees nie" (27). Ten spye van die ongeloofwaardigheid is die vrouefigure se vriendskap vir die verloop van die toneelstuk noodsaaklik. Hul verbintenis maak die vierde en belangrikste funksie van Claudia moontlik. Sy is naamlik die figuur wat die priemendste perspektiewe rakende Maria en die figuur Jesus verwoord (vergelyk 27-29), uitings wat die dramaturg nie feitlik stel nie, maar wat gewigting genoeg is om in haar mond te lê.

In toneel 3 vertel Claudia die relasie van 'die maagdelike geboorte' aan haar man en karakteriseer Maria as "'n jong vrou met groot verbeeldingskrag" wat haar onverwagte swangerskap verklaar deur 'n storie te versin (26-28). Sy verklaar dat Maria dit by die kind Jesus "ingeprênt [het], soos hy opgegroei het, [dat] hy's die Seun van God. En hy't dit so kom glo" (28). Hier bied die toneelstuk 'n rasionele verklaring vir die swangerskap, en soos die historikus Michael Grant (2008: 171) aandui, is "n maagdelike geboorte" inderdaad nie rasioneel verdedigbaar nie. Hierdie skepsis oor die geboorte en lewensgang van Jesus wyk egter so ver af van kernaannames van misterieuze intervensie wat tradisionele Passiespele onderlê dat blote vertwyfeling oor dié kwessies verreikende gevolge het vir die beskouing van Maria as "Moeder van God".

4.2 Maria en die ortodoksie: drie anomalieë

Maria, as spilpunt van die toneelstuk, staan vanaf die inkantasië voorop. Sy word omskryf as "Moeder van God", "moeder van Jesus", "heilige Maria", "vrou vol genade" en "vrou van eensaamheid". Sy vertel in opeenvolgende gesprekke met Josef en Claudia van Jesus se lewe en lyding, en dikwels haal sy hom woordeliks aan (sien veral 17-23). Maria suggereer self 'n bewustheid van haar uiteindelike heilige bestemming as bemiddelaar, 'n opdrag wat slegs vanuit die Mariologie begryp kan word (sien hieronder die regstreekse oornames uit die Katolieke ortodoksie [kursivering deur my], 41):

| | |
|--------------|---|
| MARIA: (Moeg | Ek sal probeer bemiddel, want Hy pleit by my – o, my hart bedaar! – om sy Vader sy erge onversetlikheid te laat vaar. |
|--------------|---|

Ook Josef bevestig teen die einde van toneel 12 Maria se posisie as allerheiligste [kursivering deur my], 70):

| | |
|--------|---|
| MARIA: | Hy sal weer kom. |
| JOSEF: | En ook op <i>jou opneming in die Hemel</i> , Maria, ná jou dood, soos wat Jesus belowe het dit sal gebeur . . . |
| [...] | |
| | Maria, my vrou, <i>Jy wat nou vir ewig en altyd is, Moeder van God</i> . Ek glo dit nou self, en vás, en ek moes dit nooit betwyfel het nie, ek is jammer . . . |

Terwyl die voorstelling van die ‘menslike natuur’ van Maria voor die hand liggend is, het hierdie identifisering van Maria as “Moeder van God” verstrekkende implikasies vir die verwagtinge wat die toneelstuk oproep. Soos uit die voorafgaande rubrike afgelei kan word, is “maagdelikheid”, “maagdelike bevrugting”, “ongeskonde maagdelikheid”, “heel en suiwer getrouheid aan die Eggenoot” en die afwesigheid van “sonde” wesenskenmerke van die Heilige Maria.

Gebaseer op hierdie kensketsing, ingegee deur die Christelike ortodoksie en die Mariologie, kan ten minste drie anomalieë uitgelig word: die bevrugting van Maria; geslagsverkeer ná die aankondiging van die geboorte en die wesensaard van goddelikheid.

In toneel 3, getitled “Hierdie fantastiese storie”, vertel Claudia, Maria se Romeinse kennis (“amper soos ’n vriendin”, 45), die relas van ‘die maagdelike geboorte’ aan haar man, Pontius Pilatus. Sy tipeer Maria as “n jong vrou met groot verbeeldingskrag” wat haar onverwagte “los swangerskap” verklaar deur die “fantastiese storie” te vertel dat “die Heilige Gees” haar bevrug het (26-28). Die bybetekenis aan die hand van ’n sentrale figuur soos Claudia is dat Maria geslepe en misleidend haar kennis van die Joodse geskrifte aanwend om haar misstap te vergoeilik – heel menslike optrede dus. Claudia verklaar Maria se swangerskap soos volg (28):

Sy was slim. Sy het die Skrifte geken en dit tot haar voordeel gebruik. En dit staan alles tog daar, in die profete [...] Sy’t hierdie fantastiese storie vertel toe sy verwagtend was: Die Gees van God het oor haar gekom, en die kind aan wie sy geboorte sou skenk, sou die “Seun van God” wees, die “Verlosser van die mensdom”. Selfs Josef het haar later geglo [...].

In die konteks van die toneelstuk behoort Claudia as ’n karakter wat “hoogs-geleerd” en bekend is met en aangetrokke voel tot die Joodse godsdiens

en gebruikte, die verklaring van 'n maagdelike geboorte egter nie vreemd of ongewoon te vind nie, omdat sulke vertellings ten grondslag van dié Abrahamitiese tradisie lê soos sy inderdaad ook in die aanhaling aandui (sien ook Armstrong, 2007: 68; Tabor, 2006: 45).¹⁷ As iemand wat as proseliet die neënde Mosaiëse gebod – “jy mag nie valse getuienis lewer nie” – sou onderhou, is haar weergawe van belang. Haar “getuienis” van misleiding (en die blote gedagte dat Jesus deur gewoon menslike, voorhuwelikse omgang verwek is), het daarom verreikende gevolge vir die aard van Small se Passiespel, omdat (soos wat hierbo aangedui is) sowel die Katolieke as die ortodokse Protestantse (en die Islamitiese) tradisies die maagdelike geboorte as 'n wesenselement van hul dogmatiese leringe beskou.

In dié oopsig kan 'n tweede anomalie aangeteken word. In die tweede helfte van toneel 3 (30-32) is Maria en Josef op die verhoog en word hul onenigheid oor die onverwagte swangerskap op die spits gedryf met Josef se verklaring: “Wat, Here God, het U aan ons gedoen?” Die Stem van Gesag tree dan toe met 'n kriptiese verklaring: “Iets gróóts. Iets báie groots ...” (32). Maria, in 'n spreekbeurt wat regstreeks aan die gehoor gerig word, sê daarna: “Toe het ons gaan slaap, en dis die eerste keer wat hy by my was, daardie aand! (Stilte)”.¹⁸ Teen die einde van hierdie spreekbeurt gebeur die volgende (32):

EGGO: Maria, Moeder van God.

Maria huil. Dis donker.

JOSEF: Maria, Maria, my meisie, waarlik Moeder van God. . .

Maria verklaar hier dus haar en Josef se geslagtelike omgang, 'n erkenning wat onmiddellik opgevolg word met 'n stempel van gesaghebbendheid, wanneer 'n ontliggaamde “Eggo” die inkantasie “Maria, Moeder van God” uiter, opgevolg met Josef se uiting “Maria, my meisie, waarlik Moeder van God” – waar naas die troetelnaam “my meisie” ook die begrip ‘maagd’ (dus ‘meisie’ as maagd) naklink, en dit dan gekombineer word met die inkantenderende “Moeder van God”. Gedagtig aan die verbande van “ongeskonde maagdelikheid” en “allerheiligste” wat die konsep “Moeder van God” in Katolieke verband oproep, verteenwoordig dié toneeltjie 'n fundamenteel dogmatiese kontradiksie. Klop dit hoegenaamd dat hierdie bewuste en duidelike aankondiging van geslagtelike verkeer in die konteks van ‘aeiparthenos’, ‘ongeskonde maagdelikheid’ sin maak, soos klaarblyklik met die bevestigende inkantasie gesuggereer word?

Die derde anomalie wat in die toneelstuk na vore kom, word ook aanvanklik deur Claudia verwoord (28-29):

En van tóé af het sy Hom grootgemaak, verbéte met en besete van die idee, ek bedoel dat Hy die Seun van God is! Jonk soos sy toe nog was, was sy g'n gewone mens nie [...] Sy't by die kind dit íngeprent, soos hy opgegroei het, hy's die Seun van God. En hy't dit so kom glo. [...] Maar haar lot sou bitter wees, so kan ek glo – haar verdigsel, as dit 'n verdigsel was – sou haar en haar seun agtervolg [...].

Hier uiter Claudia 'n perspektief wat slegs vertolk kan word as 'n vorm van sielkundige manipulasie, naamlik dat Maria dit by haar seun, Jesus, van jong af ingeprent het dat hy "die Seun van God" is en dat hy uiteindelik "haar verdigsel, as dit 'n verdigsel was", geglo het. In toneel 5 sê Maria sonder ironie of selfrefleksie [kursivering deur my, 46]:

Ek het jou grootgemaak. Ek het vir jou gesê en by jou aangedring. Jy is die Seun van God [...] Nog láter het ek vir jou die skrywes van ons profete en digters gelees, tot jy sélf gelees en verstaan het, Jesaja en Salomo en Dawid.

Wat Maria hier regstreeks beken, is 'n bevestiging van Claudia se perspektief, naamlik dat sy haar kind se ontwikkeling in 'n bepaalde rigting gestuur en hom dus doelbewus geïndoktrineer het. Claudia se uitspraak en Maria se bevestiging is veelseggend vir die tekening van Maria, as "Moeder van God" in hierdie toneelstuk. Die oorheersende indruk is dié van 'n manipulerende, geslepe moeder wat haar kind na haar hand skool, en dat goddelike voorbestemming hiervolgens dus geen rol speel nie. Wat die Katolieke Kerk as "misterie" of die rol van die "Heilige Gees" verklaar, kan in dié toneelstuk toegeskryf word aan Maria se wesenlike eiebelang. Die verdere gevolgtrekking is dan dat die uiteinde van Jesus se opvatting, naamlik dat hy die "Seun van God" is en uiteindelik daarvoor gekruisig word, regstreeks in verband gebring kan word met Maria se indoktrinasie en manipulasie. Dit is Maria se onderneming vir haar eersgebore seun wat met die kruisiging beëindig word. Sien Claudia se spreekbeurt hierbo: "Maar haar lot sou bitter wees, so kan ek glo – haar verdigsel, as dit 'n verdigsel was – sou haar en haar seun agtervolg."

Die "kreatiewe poëtiese" aanvulling wat Small dus teweegbring, is aanduidend van sy poging om vermeende mistieke gebeure soos die 'maagdelike geboorte' en die rol van Jesus as 'Seun van God' rationeel te verklaar. Objektief gesproke is historiese verklarings en logika nie in verband te bring met geloofsbeoefening nie. Hierdie teenstelling word in die volgende afdeling bespreek.

4.3 Die menslike natuur, rasionaliteit en vertwyfeling

Dit lei geen twyfel dat Small teen die einde van sy lewe die behoefté aangevoel het

om aspekte van sy geesteslewe koherent te vertolk nie. Daarvan getuig sy Passiespel, sy bundel *Klawerjas*, en sy reeks koerantrubricke “Counterpoint” in die Kaapse dagblad *Cape Times*. Reeds sedert sy vroegste werke verklaar Small hom as ’n gelowige (Small, sonder jaartal [1961?]: 77). Hy het besondere waardering vir Jesus van Nasaret as hervormer, vir die voorbeeld van sy lewe, vir sy moed in die aangesig van geweld en veroordeling (Small, 2015d). Al die godsdienstige hervormers reken hy in sy koerantrubriek: “tap into the life of Jesus. Who was what Kierkegaard called an individual, a spirit outside of nationality, yet totally committed to ‘Islam’ (service brothers) [...] Jesus’ parables illustrate this, and his death on the Cross epitomises it” (Small, 2015e). Etilke maande voor sy dood verklaar Small (2015e): “Where Jesus is involved, there will be no shipwreck, or wreck of any kind.”

Maria, Moeder van God, wat in aanslag so opsigtelik verskil van enige van die ander tekste in Small se toneeloeuvre, kan beskou word as ’n huldiging van sy religieuse tradisie, spesifiek sy waardering vir Jesus, ’n eerbetoon aan merkwaardige vroue, insluitende sy moeder en wederhelf, en ’n poging om die ‘menslikheid’ – menslike natuur – te versoen met gelowiges se belewing van dogma en die versweë moontlikhede van ’n oergeskiedenis. Soos in die voorafgaande afdelings aangedui is, beroep Small hom op sy jeugervaring van die Katolieke tradisie en spesifiek die Mariologie. Die ondersoek na die “kreatiewe poëtiese verbeelding” met die fokus op die voorstelling van die Maria-figuur in die laaste afdeling en aspekte van die menslike natuur van die gerapporteerde Jesus laat vrae ontstaan oor die band tussen menslike optrede en verwagtinge, en godsdienstige mysterie.

Die bespiegeling oor Maria se vindingrykheid en selfs die vermoede van haar misleiding wat in Claudia se mond gelê word, is nie toeval nie, maar aanduidend van die intellektuele vertwyfeling onderliggend aan *Maria, Moeder van God*. Reeds in sy gedig “Op reis” in *Klawerjas* maak Small sy vertwyfeling rugbaar wanneer hy soos volg dig oor sy toneelstuk in wording ([kursivering deur my] Small, 2013: 30-31):

[...] Dit sou Maria
heet. Hier dink ek nou tweeduiseend jaar en meer
terug aan die “nooi van Nasaret”. Dit is ’n grootse tema,
haar verhaal, ’n heroïese opset inderdaad. Die storie
is bekend, ondanks, natuurlik, dat *soveel Christene,*
willens en wetens, hulself van die waarheid omtrent

die slim Jodinnetjie verskans. Dis tog klinkklaar
en lê voor die hand: ’n tiener-swangerskap is
hier ter sprake. *Amper almal rondom haar het sy*

*met 'n slap riem gevang, want sy't die Skrifte
geken en tot haar voordeel gebuig om haar penarie
te verklaar.*

*Hierdie fantastiese storie het sy bedink en mense loop
vertel: die Gees van God het haar oorval en sy sou
'n kind baar , die "Seun van God, Verlosser van die
Mensdom". Selfs Josef, 'n vroom en ouer man – hy was
aan haar verloof – *het die versinsel geglo, tot dié mate,*
dat, op sy beurt, hy homself oorreed het 'n engel het
hom besoek en hom gerusgestel.*

In dié gedig vul Small, soos in sy toneelstuk, die “ónbekendheid in die ‘bekende’ Bybelse storie” in. Te oordeel aan die gekursiveerde gedeeltes hierbo doen hy dit met meer stelligheid as die bespiegelende uitings in *Maria, Moeder van God*. Die gedig is deurspek met vertwyfeling en staan in die teken van sy kritiese godsdiensoortuigings. Die spreker-digter-dramaturg verklaar elders in die gedig dat hy “op reis [is] na 'n kontrei, inheems [...] 'n binneland selfs vérder weg” en dui onder meer aan dat hy “in die proses verniel [word]”. Te midde van dié vertwyfeling wroeg hy voort na 'n “bestemmingshawe van die *eie siel*” [kursivering deur my]. Al het hy skynbaar op 'n stadium in sy lewe 'n letterlike benadering van die Bybel, 'n fokus op die ‘bare text’, voorgestaan, probeer Small as self-erkende Christen sin maak van die misterieuze en die onkenbare in sy tradisie. Daar sou ook gereken kon word dat hy versoening probeer bewerkstellig tussen 'n sekularisme wat aandring op logika en rasionalisme, en 'n godsdienstige tradisie wat wesenlik berus op geloof en die mistieke.

Vertwyfeling as 'n staat van onsekerheid, 'n fase tussen geloof en ongeloof, tussen dogma en afvalligheid kan uiteindelik tot totale verwerping van die godsdienstige tradisie lei. Tog is vertwyfeling 'n wesenlike voorwaarde vir daadwerklike kritiese ondersoek. In *Maria, Moeder van God* lei die aanwesigheid van vertwyfeling en die (sondige) menslike natuur selfs by die allerheilige wesens egter nie tot afvalligheid nie, maar tot bevestiging van geloof: geloof ten spye van die menslike, rationele vrae. Soos met *Die eerste steen?* kan die invloed van “daardie Christen, of liewer, daardie navolger van Christus, Søren Kierkegaard” in “Op reis” en *Maria, Moeder van God* raakgelees word (Small, sonder jaartal [1961?]: 83).

“Kierkegaard,” skryf Small kort voor sy dood (2015d), “has always been a preferred thinker of mine in the row of important philosophers. [...] [I] found this thinker's emotive emphasis on subjectivity and individuality attractive.”

Geloof, volgens Kierkegaard, is nie die gevolg van objektiewe beredenering nie; daar is altyd vertwyfeling omdat slegs gedeeltelike begrip bereik kan word. Onwaarskynlikheid – dat dit nie histories sou kon gebeur het nie – beskou Kierkegaard nie as 'n belemmering vir geloof nie, maar eerder as 'n wesenlike element van geloof. Dié toestand vereis die gelowige se "ewige persoonlike passie" omdat sonder risiko geen geloof moontlik is nie (sien Kenny, 2010: 980-981).

Afgesien van die spore van die invloed van die menslike natuur op die ontplooiing van Jesus van Nasaret se lydensverhaal en selfs spore van sy eie vertwyfeling is *Maria, Moeder van God* Small se mees uitgesproke geloofsverklaring. Naas sy kennis en ervaring van verskeie godsdienstige denominasies en wysgerige tendense verwerk hy die rigtende invloed van sy Rooms-Katolieke opvoeding in hierdie Passiespel.

5. Ten slotte

Gemeet aan Passiespele wat as ortodokse religieus ritualistiese teater aangebied word, sou *Maria, Moeder van God* as 'n uitsondering beskou kon word. Small stel in sy "kreatiewe poëtiese" aanpassing Maria as die sentrale figuur voor. Jesus van Nasaret kom slegs afgeleid en in verwysings voor. Die klem op Maria kan teruggevoer word na die Katolieke Mariologie-dogma wat haar huldig as die allerheiligste "Moeder van God", ongeskonde in haar maagdelikheid en bemiddelaar tussen gelowiges en die Godheid. Die beligting van die "dowwe kolle" in die lydensverhaal wil redelike verklarings vir mistiekgeworde gegewens aanbied. Die gevolg is dat die aandag in die toneelstuk struktureel na Maria verskuif en die rol wat die menslike natuur in interpersoonlike verhoudings speel. Die toneelstuk is tekenend van Small se laatwerk waarin wysgerige invloede en aspekte van geloof, rasionaliteit en vertwyfeling prominente rolle speel.

Departement Afrikaans, Universiteit van Pretoria

Bronnelys

Apocryphal New Testament being the Apocryphal Gospels, Acts, Epistles, and Apocalypses with other narratives and fragments, The. 1924. Translated by James, Montague Rhodes. Oxford: Oxford University Press. Internet Archive. <https://archive.org/details/JAMESApocryphalNewTestament1924>. (Datum van gebruik: 14 April 2019).

- Armstrong, Karen.** 2007. *The Bible: A biography*. New York: Atlantic Monthly Press.
- Botha, Danie.** 2016. Kaaps in die lewe en lye van Christus. *Netwerk24*. <https://www.netwerk24.com/Vermaak/Boeke/kaaps-in-die-lewe-en-lye-van-christus-20160319>. 21 Maart. (Datum van gebruik: 26 April 2019).
- Botha, Danie.** 2018. Gedagtes rondom Charles Fryer se *Só moes die liefde ly: 'n Passiespel*. *LitNet*. <https://www.litnet.co.za/gedagtes-rondom-charles-fryer-se-moes-die-liefde-ly-n-Passiespel/>. 29 Mei. (Datum van gebruik: 26 April 2019).
- Botha, W.F. e.a.** 2005. *Woordeboek van die Afrikaanse taal*. Twaalfde deel: P-Q. Stellenbosch: Buro van die WAT.
- Bräunlein, Peter J.** 2009. Negotiating charisma: The social dimension of Philippine crucifixion rituals. *Asian Journal of Social Science*, 37: 892-917.
- Braaf, Peter.** 2016. Huldeblyk: Adam Small (1936-2016). *Tydskrif vir Letterkunde*, 53(2): 186-187.
- Calmard, Jean.** 2004. Hosayn b. Ali iii. The Passion of Hosayn. *Encyclopaedia Iranica*. <http://www.iranicaonline.org/articles/hosayn-b-ali-iii>. (Datum van gebruik: 14 April 2019).
- Catechism of the Catholic Church.** Sonder jaartal. Citta del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana. http://www.vatican.va/archive/ENG0015/_INDEX.HTM. (Datum van gebruik: 26 April 2019).
- Cleophas, Francois.** 2012. Adam Small: Familiegeschiedenis en vroeër invloede. *Tydskrif vir Letterkunde*, 49(1): 19-39.
- Cleophas, Francois.** 2018a. An overview of cultural capital in Blouvlei. *South African Historical Journal*, 1-20. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/02582473.2018.1511631>. (Datum van gebruik: 15 April 2019).
- Cleophas, Francois.** 2018b. Family history and respectabilities as resistance themes in Adam Small's *The orange earth*. *Cabo*, 48-59.
- Cossiac.** 2019. 176 Representación de Semana Santa en Iztapalapa Viernes Santo. *YouTube*. <https://youtu.be/6MifETft3v4>. (Datum van gebruik: 15 Mei 2019).
- De Vries, Abraham.** 2016. Ek hoor die vryheid sing. *YouTube*. <https://youtu.be/IvOrm7O3M00>. (Video). (Datum van gebruik: 15 April 2019).
- Die Heilige Koran.** Vertaal deur M.A. Baker. Durban: IDM Publications. <https://idmsa.org/publications/afrikaans>. (Datum van gebruik: 15 April 2019).
- Erenstein, R.L.** 1991. The Passion plays in Tegelen: An investigation into the function of a Passion play. *Theatre Research International*, 16(1): 29-39. DOI: <https://doi-org.uplib.idm.oclc.org/10.1017/S0307883300010002>. (Datum van gebruik: 30 April 2019).
- Fillis, Avril.** 2016. Peter stap 44 jaar saam met Adam. *Tyger-Burger. Netwerk24*. <https://www.netwerk24.com/ZA/Tygerburger/Nuus/peter-stap-44-jaar-saam>.

- met-adam-20160705. 6 Julie. (Datum van gebruik: 26 April 2019).
- Fryer, Charles.** 2018. *Só moes die liefde ly: 'n Passiespel*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Gibson, Mel.** 2008 (2004). *The Passion of the Christ*. Internet Archive. <https://archive.org/details/Teluguuploads-ThePassionOfChrist563>. (Datum van gebruik: 14 April 2019).
- Grant, Michael.** 2008. *Jesus*. Londen: Rigel.
- Ioannes Paulus, PP II.** 1987. *Encyclicals. Redemptoris Mater*. On the Blessed Virgin Mary in the life of the Pilgrim Church. 25 March. http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/en/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_25031987_redemptoris-mater.html. (Datum van gebruik: 26 April 2019).
- Jacobs, Joseph en Hirsch, Emil G.** 1906. Proselyte. *Jewish Encyclopedia*. <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/12391-proselyte>. (Datum van gebruik: 26 April 2019).
- Kenny, Anthony.** 2010. *A new history of Western philosophy*. Oxford: Clarendon Press.
- Koopman, Nico.** 2012. A prophet of dignity? A theological perspective. *Tydskrif vir Letterkunde*, 49(1): 131-141.
- Maryott, Beth.** 2004. Nontraditional perceptions of Jesus Christ and reactions. *A Review of General Semantics*, 61(1): 97-99. <https://www.jstor.org/stable/42580208>. (Datum van gebruik: 30 April 2019).
- Mork, Gordon R.** 2005. Dramatizing the Passion: From Oberammergau to Gibson. *Shofar*, 23(3): 85-92.
- Passiespelen Tegelen.** 2014. Première Passiespelen Tegelen 2010 met konigin Beatrix. *YouTube*. <https://youtu.be/bpn2jPYTWqI>. (Datum van gebruik: 15 Mei 2019).
- Passion play.** 1998. *Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/Passion-play-dramatic-genre>. (Datum van gebruik: 14 April 2019).
- Passion play.** 2016. *Encyclopaedia of South African theatre, film, media and performance*. https://esat.sun.ac.za/index.php/Passion_Play. 16 November. (Datum van gebruik: 14 April 2019).
- Passion play.** 2019a. *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Passion_Play. 13 April. (Datum van gebruik: 14 April 2019).
- Passion play.** 2019b. *New world encyclopedia*. https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Passion_play. 17 January. (Datum van gebruik: 14 April 2019).
- Passion play 2020 Oberammergau.** 2019. *Passion play 2020*. <https://www.passionsspiele-oberammergau.de/en/home>. (Datum van gebruik: 14 April 2019).
- Passionsspiele.** 2014. The Passion play of Oberammergau. *YouTube*. <https://youtu.be/kA1asVO4eIU>. (Datum van gebruik: 15 Mei 2019).

- Passionsspiel.** 2019. *Wikipedia*. <https://de.wikipedia.org/wiki/Passionsspiel>. 10 Maart. (Datum van gebruik: 14 April 2019).
- Rademan, Johan.** 2015. *Die tale wat ons praat: RSG Kunstfeesvoorskou*. RSG. [www.rsg.co.za](http://www.rsg.co.za/images/upload/sound/klanke/20151115_DIE_TALE_WAT_ONS_PRAAT.mp3). 15 November. http://www.rsg.co.za/images/upload/sound/klanke/20151115_DIE_TALE_WAT_ONS_PRAAT.mp3. (Datum van gebruik: 25 April 2019).
- Raine, Sheryl.** 1983. Censor boards hears “Superstar” offends. *The Star*, 7 July, 2.
- Reinbold, Wolfgang.** 2001. Der Text der Oberammergauer Passionsspiele 2000: Ein Produkt des christlich-jüdischen Dialoges und ein Testfall für dessen gegenwärtigen Stand. *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, 98(2): 131-160.
- Renders, Luc.** 2015. Die christelike inspirasie in die prosa van swart skrywers. In: Willemse, Hein en Van Wyk, Steward (red.). *'n Vlag aan die tong: Gedenkbundel van die derde Swart Afrikaanse Skrywerssimposium*. Pretoria: Hond; Wildernis: Abrile Doman.
- Schoonees, P.C. e.a.** 1956. *Woordeboek van die Afrikaanse taal*. 1956. Tweede deel D-F. Pretoria: Staatsdrukker.
- Small, Adam.** Sonder jaartal [1961?]. *Die eerste steen?* Kaapstad: HAUM.
- Small, Adam.** 1975. *Kitaar my kruis*. Tweede hersiene uitgawe, derde druk. Kaapstad: Hollandsch Afrikaansche Uitgevers Maatschappij.
- Small, Adam.** 1979. *Heidesee*. Johannesburg: Perskor.
- Small, Adam.** 1981. *Sê Sjibbole*. Tweede uitgawe, tweede druk. Johannesburg: Perskor.
- Small, Adam.** 2013. *Klawerjas*. Kaapstad: Tafelberg.
- Small, Adam.** 2015a. *Maria, Moeder van God: 'n Passiespel*. Tygervallei: Naledi.
- Small, Adam.** 2015b. *Maria, Moeder van God*. Onder leiding van Johan Rademan. RSG. RSG Kunstfees. [www.rsg.co.za](http://www.rsg.co.za/images/upload/sound/klanke/z20151115_KUNSTFEES_MARIA_MOEDER_VAN_GOD.mp3). 15 November. http://www.rsg.co.za/images/upload/sound/klanke/z20151115_KUNSTFEES_MARIA_MOEDER_VAN_GOD.mp3. (Datum van gebruik: 24 April 2019).
- Small, Adam.** 2015c. My Afrikaans op 90. *Netwerk24*. <https://www.netwerk24.com/Stemme/Aktueel/M-Afrikaans-op-90-20150517>. 17 Mei. (Datum van gebruik: 24 April 2019).
- Small, Adam.** 2015d. Mystical eminence that's spellbinding. *The Cape Times*, 26 June, 11.
- Small, Adam.** 2015e. Ship of fools who need to be salvaged. *The Cape Times*, 10 July, 9.
- Small, Adam.** 2015f. Vriendskap wat jou regop hou. *Beeld*, 21 November, 21.
- Small, Rosalie.** 2016. Wie is Adam Small? *Ons kom van vêr. Bydraes oor bruin Afrikaanssprekendes se rol in die ontwikkeling van Afrikaans*. Carstens, WAM en Le Cordeur, Michael (reds.). Tygervallei: Naledi, 4-16.

- Tabor, James D.** 2006. *The Jesus Dynasty. The hidden history of Jesus, His royal family and the birth of Christianity*. New York: Simon & Schuster.
- Ta'zieh.** 2019. Wikipedia. <https://en.wikipedia.org/wiki/Ta%27zieh>. (Datum van gebruik: 14 April 2019).
- Van Wyk, Steward.** 1999. Adam Small: Apartheid en skrywerskap. Ongepubliseerde D.Litt.-proefskrif. Universiteit van Wes-Kaapland.
- Van Zyl, Wium.** 2012. Adam Small, Kanna en ‘daardie morele moment’. *Tydskrif vir Letterkunde*, 49(1): 40-50.
- Willemse, Hein.** 2012. Outobiografie en herinnering as verset in Adam Small se *The orange earth*. *Tydskrif vir Letterkunde*, 49(1): 70-82.

Note

1. Waar in hierdie artikel slegs bladsynommers vermeld word, word verwys na die gepubliseerde weergawe van *Maria, Moeder van God: 'n Passiespel* (2015a). Die subtitel word soms weggelaat in my artikel.
2. Tydens 'n voorskou wat die radiouitsending van *Maria, Moeder van God* voorafgegaan het, kondig Small terloops aan dat hy 'n nuwe toneelstuk "Kaap Hangklip" voltooi het (Rademan, 2015). Die teks is nog nie opgevoer nie en bly tans ongepubliseerd.
3. Sien onder meer die gedigte "Doemanie", "Dankgabet vannie skollie" uit *Kitaar my kruis* (Small, 1975: 25, 36) en "Second Coming II" uit *Sê Sjibbolet* (Small, 1981: 44), uitsprake in *Heidesee* (Small, 1979: 15) of deurlopend kritiese beskouings in *Die eerste steen?* (Small, sonder jaartal [1961?]). Verskeie kritici het aspekte van die Christelike laag in Small se oeuvre in oënskou geneem (sien onder meer Koopman, 2012; Renders, 2015; Van Wyk, 1999: 69 en Willemse, 2012: 73-77).
4. Enkelaanhalingstekens word gebruik vir woorde in ander tale, of beklemtoonde konsepte, of ter relativering.
5. Gedagtig aan Small se verwysing na sy Christelike en Islamitiese erfenis is dit onduidelik of hy vertroud was met 'n soortgelyke verskynsel in die breë Islamtradisie, naamlik die Sjiitiese Passiespel *Ta'zija* wat die marteldood en onthoofding van Hoessein, die seun van Ali, die eerste Sjia-imam en Fatima(h), die dogter van Mohammed gedenk en onder meer in die Midde-Ooste, Suid-Asië en verskeie Europese en Amerikaanse stede opgevoer word (Calmard, 2004; Ta'zieh, 2019).
6. Small se laaste publikasies, *Klawerjas* (2013) en *Maria, Moeder van God* (2015a), ontstaan in dieselfde periode en daar is opvallende tematiese ooreenkomsste en selfs direkte oornames. Sy gedig "El Greco" (72) uit sy laaste bundel verwoord die sin van goddelike triomf tydens die kruisiging wat hierdie skildery vir hom suggereer: "Sy hangende lyf/ het jy verwring tot 'n stygendevlam/ soos 'n hemelvaart nog vóór Hy sterf."

7. Tensy anders vermeld, is alle vertalings uit die oorspronklike deur my gedoen.
8. Sover agtergekom kon word, is die grootste opskudding rondom 'n Passiespel in Suid-Afrika veroorsaak toe die destydse Publikasieraad opvoerings van die Engelse rockopera *Jesus Christ Superstar* (van die Britte Andrew Lloyd Webber en Tim Rice) in 1975 en 1980 verbied het (Raine, 1983: 2).
9. Danie Botha (2018) se besware teen Small se Passiespel lei daar toe dat hy die aanvoerwerk doen vir die publikasie van Charles Fryer se meer konvensionele Passiespel *Só moes die liefde ly* (2018) wat gedien het as grondteks vir die Kangogrotte-opvoerings op Oudtshoorn. Hy vestig daarmee 'n spreekwoordelike wederwoord vir *Maria, Moeder van God*.
10. In Sura Mariam (19: 20, 88-92) in die Koran wat in geheel aan die figuur Maria (Mariam), "Suster van Aäron", gewy word, word soos in die Bybelse weergawe die verhaal van "die maagdelike geboorte" aangeteken, maar word Jesus uitdruklik nie tot "Seun van God" soos in die Nuwe Testament (Lukas 1: 35) verhef nie.
11. Die *Woordeboek van die Afrikaanse taal* (Schoonees e.a., 1956: 653, 654) verklaar onder meer 'fantasie' as "verbeeldingskrag", "skeppende", "produktiewe verbeelding", "voortbrengsel van die verbeelding", "droombild en hersenskim", en 'fantasties' as "onwerklik", "denkbiedig", "wondervreemd", "toweragtig mooi" of gekenmerk deur "oordrewe verbeeldingskrag".
12. In teenstelling met die groot opgesette Passiespele maak 'n klein rolverdeling en 'n minimalistiese verhoogstel dit natuurlik vir 'n toneelgeselskap moontlik om die stuk teen minimale koste op die been te bring en op toer te neem.
13. Dit is hoogs onwaarskynlik dat vroue tydens die periode van die Romeinse Ryk toegang tot algemene geletterdheid sou gehad het. Alhoewel 'n opperstand-vrou soos Claudia, die vrou van 'n Romeinse prokurator, geletterd sou kon gewees het, is die moontlikheid in die geval van 'n vrou soos Maria minder voor die hand liggend, omdat skryfvaardigheid vir eeue met die uitsluitlik manlike rabbynse amp verbind is (sien Armstrong, 2007: 93). Die mees algemene vorm van kennisoordrag in antieke samelewings ook vir vroue sou mondelinge oorlewering wees: "mondelinge onderrig, wat uitgebreide memorisering behels het, was hoogs ontwikkel by die Jode" (Grant, 2008: 180; sien ook Armstrong, 2007: 12, 21, 91).
14. 'Proseliet' in die klassieke sin verwys volgens die *Woordeboek van die Afrikaanse taal* (Botha e.a., 2005: 625) na iemand wat die "Joodse geloof aangeneem het en die voorskrifte v.d. Mosaïese wette volg". Die klas proseliete (in Hebreeus 'ger') verwys na diegene wat al die Joodse leerstellinge aanvaar, toegewyd en volle lidmate van die sinagoge is. Daar is ook diegene wat as "hekproseliete" of halwe bekeerlinge (in Hebreeus 'ger ha-sha'ar'; 'we-toshab') bekend staan. Hulle het afstand gedoen van hul politeïsme en die grondslae van Joodse moraliteit aanvaar waarvan die belangrikste die nakoming van die Sabbat is. Hulle is ook gehoorsaam aan die owerhede, en maak hulle nie skuldig aan afgodery, godslastering, diefstal, moord of onreinheid nie. Die hekproseliete geniet die beskerming van die Joodse owerhede al het hulle hul nie laat besny of sekere seremoniële gebruikte aanvaar nie (sien *Apocryphal New Testament*, 1924: 99; Jacobs en Hirsch, 1906).

15. Histories, maar ook theologies gesproke, sou verskeie soortgelyke uitsprake in *Maria, Moeder van God* waarskynlik as anachronisties aangestip kon word, omdat die gebeure slegs vanuit 'n (verre) agterna-perspektief tot sin gemaak is.
16. Vanuit 'n geskiedkundige hock is so 'n verhouding eweneens ongeloofwaardig. Karen Armstrong (2007: 47) suggereer byvoorbeeld dat 'n aantoonbaar anti-Romeinse gevoel in die kolonies geheers het, veral tydens Joodse feesdae soos die pasga, terwyl James D. Tabor (2006: 38) dit stel dat die inwoners van Nasaret in die eerste dekade van die huidige jaartelling nie meer as 200 mense beloop het nie, wat die moontlikheid van 'n noue verhouding tussen vroue met sulke uiteenlopende agtergronde en lokaliteite (die gehug Nasaret en die stad Jerusalem onderskeidelik) mociliek denkbaar maak.
17. Grant (2008: 70) dui aan dat volgens die Talmoed "daar drie genote by die verwekking van 'n mens betrokke is: die Heilige, Geseënde Een, die vader en die moeder".
18. Small se verwerking strook nie met die Bybelse verklaring volgens die Evangelie van Matteus nie, naamlik: "en hy het haar nie beken totdat sy haar eersgebore Seun gebaar het nie" (Matteus 1: 25).

Quisnam sum? Om te wees en te hoort: vrae na identiteit in die hedendaagse Afrikaanse prosa

H.P. van Coller

Quisnam sum? To be and to belong: questions pertaining to identity in present-day Afrikaans prose fiction

The hypothesis in this article is that the question of identity is pivotal in recently published Afrikaans prose fiction. ‘Identity’ as a term is initially scrutinised and its specific use in different disciplines briefly discussed. The existential probing regarding personal and collective identity (Who am I? What is Afrikaner identity?) repeatedly leads to a critical analysis of personal and collective histories. In this light, much of the recent prose can be classified as (quasi-)autobiographical in nature. Typical of this genre is the confessional mode, the importance of memory and introspection in order to construct a coherent personal narrative. The latter is seen as a way to find psychological wholeness and insight into the past, bringing about clarity and objectivity. Narration is, therefore, central in the majority of these (quasi-)biographical accounts. In this article several seminal texts are treated as case studies and read against the backdrop of the formulated hypothesis.

1. Inleidende opmerkinge

Die gehalte van Afrikaanse prosawerke wat die afgelope drie jaar (2016–2018) verskyn het, is na my mening die beste sedert die middel-negentigerjare (sien Van Coller, 2009). Nie net verskeie prosawerke van uitsonderlike kwaliteit het verskyn nie, die werke is tewens verteenwoordigend van verskeie voorste – en stewig gekanoniseerde – prosaskrywers, onder wie Karel Schoeman, Elsa Joubert, Dan Sleigh, John Miles, Eben Venter, Etienne van Heerden, Ingrid Winterbach, Kleinboer, Zirk van den Berg, Tom Dreyer, Ryk Hattingh, Hans Pienaar én verskeie nuwe of jonger skrywers tel – dikwels prosadebutante, soos Charl-Pierre Naudé, Lodewyk G. du Plessis en Alettie van den Heever.

Dit is dikwels verleidelik om te probeer om literêre werke soos balhorige skape in ’n kraal te probeer jaag deur hulle tematies, stilisties, filosofies, ideologies, ensovoorts te groepeer. Sodanige indelings mis uiteraard presisie, maar is heuristies nuttig, soos wat enige (historiese) ordening trouens is. In die negentigerjare het ek (Van Coller, 2009) die Afrikaanse prosa beskryf as geobsedeer met die persoonlike (én kollektiewe) geskiedenis, fluktuerend tussen ’n parodiërende en nostalgiese kyk daarna. Opvallend is dat in min van die tientalle prosawerke van

die laaste jare word die geskiedenis nie betrek nie, al handel verskeie daarvan oor die hede (of in enkele gevalle) die toekoms. Desondanks sou ek die soeke na identiteit (weer eens individueel óf kollektief) as oorkoepelende tema wou gebruik om die Afrikaanse prosa van veral 2016 tot 2018 mee te beskryf.

Die (outo-)biografie is by uitstek die subgenre waarin 'n menselewé (en era) beskouend aan die orde gestel word. Daarom is dit nie vreemd dat verskeie van hierdie prosawerke na hierdie subgenre neig nie. Hieronder tel: *Spertyd* (Joubert, 2017), *Skepelinge* (Schoeman, 2017), *Die Dao van Daan van der Walt* (Du Plessis, 2018), *Koukonap* (Johann Botha, 2016), *Dorado* (Dreyer, 2016), *Huilboek* (Hattingh, 2016), *Die ongelooflike onskuld van Dirkie Verwey* (Naudé, 2018), *Hierdie huis* (Kleinboer, 2017), *Die derde spoel* (S.J. Naudé, 2017), *Die wêreld van Charlie Oeng* (Van Heerden, 2017), ensovoorts. 'n Ander opvallende kenmerk geld die teksresepsie; die meeste van die tekste het positiewe resensies ontvang.

2. Identiteit

Die begrip 'identiteit' is moeilik definieerbaar, omdat dit dikwels nogal onpresies gebruik word én daar boonop binne bepaalde wetenskapsgebiede, soos die sielkunde, filosofie, opvoedkunde, politiek en letterkunde, ander klemplasings daarop is.

Dit is egter nie te gewaag nie om te praat van 'n bepaalde harmonie, eenheid en selfs gelykheid wat met hierdie begrip veronderstel word. In dieptesielkundeteorieë gaan dit veral om harmonie tussen die 'ego' en die 'id' (Freud) of dié tussen 'bewuste' of 'onbewuste' (Jung). By Freud gaan dit derhalwe om die bewuste persoonlikheid in harmonie te bring met onderdrukte wensdrome wat skuilgaan in die 'onderbewuste' én met die eise van die 'super-ego' (of gewete). Binne Freudiaanse denke is veral aandag bestee aan die 'id' en dit wat daar skuilgaan. Jungiaanse denke stel dat atrofie van die 'bewuste' 'n gevolg is van die feit dat daar geen kontak is met die 'onbewuste' nie; die 'individuasieproses' (soms genoem die 'soeke na die self') is dus 'n noedsaaklike proses om die harmonie te herstel en ekwilibrium te bewerkstellig. Die proses van 'individuasie' is daarom 'n vorm van hergeboorte en die vind van persoonlike eenheid 'n proses wat nooit afgeloop is nie, maar herhaal moet word.

By Lacan staan die konsep dat die onbewuste gestruktureer is soos 'n taal sentraal. Daarom 'praat' die 'onbewuste', maar op indirekte wyse, en moet jy goed daarna luister om daarvan sin te maak. Volgens Lacan gaan die 'subjek' deur verskillende fases in die ontwikkeling van 'n eie identiteit, waarvan die eerste die 'spicelfase' is. Dit geld veral in die tweede ('simboliese') fase, waar die individu

homself moet beskou uit die oogpunt van die (diskoers/taal van) die ‘Ander’ (dit wat verantwoordelik is vir die reëls van die gemeenskap – kulturele norme en wette wat op die subjek afgedwing word). By Lacan is daar eerder ’n fokus op die ‘id’ as die ‘ego’ en elke bewustelike gesprek kan slegs geïnterpreteer word aan die hand van die ‘onbewuste’: Die betekenaar is derhalwe onvas en verwys telkens na ’n ander betekende (Gräbe, 1992: 392). By Lacan speel herhaling ’n belangrike rol en hy beskou dit as ’n manier om beheer te verwerf. Skryf as sodanig is ’n vorm van herhaling, soos die skryf van ’n outobiografie wat ’n vorm van herlewing is. Daarom kan ’n teks as ’n teken of voorstelling van die onderdrukte ‘onbewuste’ beskou (en geïnterpreteer) word.

In Burger (2009: 194) word identiteit met herinnering verbind. Hy stel dat by Breyten Breytenbach identiteit, die self, “n skepping [is] soos ’n karakter in ’n roman; maar hierdie identiteit is nie ’n vaste gegewe nie, dit is nomadies – voortdurend veranderend”. In ’n resensie onderskryf Viljoen (2019: 7) hierdie siening in haar opmerking dat die koesterung van die moedertaal by Breytenbach “nie gesien [word] as ’n manier om vas te klou aan ’n onveranderlike self nie”. Die manier waarop ’n persoonlike identiteit moontlik gemaak word (al sy dit ’n immer-verskuiwende en ‘gemaakte’ identiteit) is deur die geheue, of soos Burger sê (2009: 195):

Die vermoë om te onthou, om aktief sekere gebeurtenisse in herinnering te kan roep, stel ons in staat om ons eie voortbestaan oor tyd heen te ervaar as iets samehangend, as ’n lewe wat ‘myne’ is. Daarom is herinnering noodsaaklik vir persoonlike identiteit. Herinnering maak dit moontlik om verskillende ervarings oor tyd heen te koppel aan ’n outobiografie, ’n self.

In hierdie verband verwys Burger na Young en Saver (2001) se werk oor ‘disnarrativia’, die onvermoë van mense om weens breinskade stories te kan vertel en hul gevolglike verlies aan identiteit. Dit skakel weer met navorsing oor trauma, waarin bevind is dat mense wat erge trauma ervaar het nie in staat is om ’n samehangende storie van hulself te vertel nie (McAdams, 1991: 33). Identiteitsverlies word só met trauma in verband gebring.

Erik H. Erikson (1959; 1998) word wyd beskou as ’n wetenskaplike wat belangrike werk verrig het ten aansien van identiteitsteorieë, en in aansluiting by Freud, veral met betrekking tot die ontwikkeling van die ‘ego’. In die proses het hy baie aandag bestee aan identiteitsvorming gedurende adolessensie, naamlik die ontwikkeling van die verhouding tussen die kind en sy sosiale ‘Umwelt’ of omgewing. Erikson het die bereiking van ’n samehangende persoonlikheid sentraal gestel. Dit word bereik deur die omgewing en ‘ego’-

identiteit met mekaar in harmonie te bring. Laasgenoemde is veranderbaar, ontwikkel voortdurend gedurende 'n menselewe én het betrekking op die besef dat die 'ego' as 't ware moet medieer en konflikte tussen byvoorbeeld die individu en die omgewing moet oplos. Vir Erikson staan die persoonlike identiteit in 'n bepaalde harmonie met die groep waartoe die individu behoort en veronderstel dit opeenvolgende identifikasies of vereenselwigings: van die familie tot die gemeenskap. Daar bestaan 'n sterk ooreenkoms tussen Erikson se eerste vyf fases van identiteitsontwikkeling en dié wat Freud onderskei. Erikson voeg dan nog drie fases by, omdat hy daarvan uitgaan dat identiteitsvorming tot die dood duur.

In elkeen van die verskillende fases wat Erikson onderskei, is telkens van konflikte sprake. Sodanige konflikte moet hanteer word voordat die volgende fase betree kan word en die suksesvolle wyse van hantering (nie noodwendig 'oplossing' nie) verleen stukrag aan toetrede tot die volgende fase. Hieruit volg dat bepaalde sosiale omstandighede allerlei negatiewe gevoelens (soos skuldgevoelens, minderwaardigheid en verwarring) by kinders tot gevolg het en in die weg staan van suksesvolle identiteitskepping.

Die 'mediëring' waarvan daar sprake is by Erikson impliseer 'n moontlike impasse tussen identiteitstandpunte wat op onderskeidelik 'permanensie' en 'verandering' klem lê. In verskeie van D.F.M. Strauss¹ se publikasies verwys hy na die sogenaamde 'fiets-metafoor' van die eertydse dosent in filosofie (en latere minister en staatspresident) N. Diedericks (skynbaar na analogie van Theseus se skipmetafoor). Deur die gebruik van die fietsmetafoor het Diedericks probeer illustreer dat die geheel meer is as die som van die dele daarvan en dat wisseling van dele nie die identiteit van die fiets ophef nie. Elke onderdeel kan oor 'n tydperk vervang word en tog word steeds van dieselfde fiets gesprok: Verandering hef derhalwe nie die essensie daarvan op nie. Dit dien as die vertrekpunt vir Strauss se bespreking van die samehang van duursaamheid en verandering, en daarmee verbandhoudend, van identiteit en verandering (Strauss, 2009: 2). Strauss sê op dieselfde bladsy die volgende oor ons identiteitservaring: "Het zich zijn en zich blijven." Implisiet omvat hierdie formulering beide die momente van 'konstansie' en 'dinamiek' ('verandering'). Danksy die onderliggende duursaamheid van identiteit kan ons veranderinge vasstel, skryf Strauss (2009: 5): "Wanneer dergelike veranderinge nie die duursaamheid van 'n gegewe ophef nie, ontmoet ons 'n verantwoorde besef van die identiteit daarvan." Strauss stel dit dat 'n mens op enige gegewe moment verskillende rolle kan vervul (of 'identiteit' kan hê) soos om gelyktydig Afrikaner én Suid-Afrikaner te kan wees. Daarom beweer hy die volgende (Strauss, 2009: 9):

Die bestaan van 'n gedifferensieerde verskeidenheid sosiale identiteit is afhanglik van 'n grondliggende beginsel – die beginsel naamlik dat geen enkele mens se lewe ooit totaal en volledig 'opgaan' in enige verband of gemeenskapsrelasie nie [...] Indien enige vertakking van die mens se lewe (ideologies) tot wortel-verbintenis verhef word, ontmoet ons 'n vertekening daarvan.

Dit gebeur, volgens hom, wanneer 'n mens in terme van één faset of enkeles (soos 'gay' of 'lesbies', my voorbeeld) getipeer word.

Desondanks kan geen mens gedwing word om sy of haar identiteit te omskryf in terme van byvoorbeeld ál sy of haar vermeende kenmerke ('subidentiteit') nie. Dit is juis opvallend dat baie mense vandag hul identiteit in terme van byvoorbeeld één 'vertakking' van sy of haar lewe omskryf en uitleef – soos gay- of swart-wees. Vir skrywers soos Koos Prinsloo en Johann de Lange is queer-wees in ieder geval 'n besonder belangrike vorm van identiteit.

Die identifikasie met byvoorbeeld 'n volk veronderstel identifikasie daarmee: "When human society 'has assumed the form of a tribe', it is 'an association based mainly on real or supposed kinship'" (Strauss, 2019: 6). Vir verskeie van die skrywers na wie in hierdie artikel verwys word, skep identifikasie met die 'Afrikaneridentiteit' onoorkomelike probleme. Daarom moet die tradisionele inhoud bygestel of vernietig word óf daar word gekies vir 'n ruimer identiteit, soos 'Suid-Afrikanerskap' (by Joubert); 'deel van die mensheid' of selfs vir 'n identiteitlose bestaan (Schoeman kan by die laaste twee tuisgebring word). En dit lyk asof Breytenbach 'n Afrikaanse "wêreldburger" is (Roux en Viljoen, 2017).

Volgens Strauss se voorafgaande beredenering is identiteit en verandering onderling verbonde. Hiermee suggereer Strauss dat identiteit konstansie en duursaamheid impliseer. Die eintlike vraag, na my gevoel, is of in 'n voortdurend veranderende werklikheid daar nog plek vir vaste identiteite is. Strauss se gevoel is duidelik dat veranderende, verskuiwende of nomadiiese identiteite slegs vasgestel kan word op basis van duursaamheid of konstansie. Dit impliseer op sy beurt dat selfs 'n volksidentiteit 'n element van duursaamheid bevat. In die geglobaliseerde wêreld is mense (as reisigers, gasarbeiders, migrante en vlugtelinge) voortdurend besig met herbesinning oor begrippe soos 'huis', 'tuiste', 'heimat' en 'identiteit' en om die betekenis daarvan voortdurend aan te pas (te verander). Goeie voorbeeld van hiervan vind 'n mens in stadsliteratuur én in migrante-literatuur (soos in onder andere Hafid Bouazza se roman *Paravion*, 2003).

Olivier (2006) maak van Lacaniaanse denke gebruik om te argumenteer dat – veral in Suid-Afrika ná 1994 – daar nie sprake kan wees van vasomlynde identiteite nie, omdat individue nooit voltooi nie maar 'wordend' is; identiteit is dinamies en heterogeen. Lacan is vir Olivier (2006: 485) belangrik omdat sy

siening van identiteit nie die subjek “uitelewier aan psigiese, politieke of kulturele gevangenisskap nie”. Die eerste moment van identifisering vind plaas wanneer die kind homself “identifiseer” in ’n spel (die spieelfase). Enige begrip van individuele identiteit is “ontoereikend [...] sonder die bykomende funksie van taal” (Olivier, 2006: 488) en die individu behoort dan in staat te wees om sy eie verhaal te vertel. Die individu is egter nie net die subjek van taal of simboliese orde nie, maar ook van die onbewuste wat, soos gesien, soos taal georden is. Dit beteken dat taalgipse byvoorbeeld beskou kan word as onderdrukte begeerte en dat, soos gesê, diskorser (soos outobiografieë) ontleed kan word met klem op dit wat verswyg of onderdruk (‘gerepresseer’ is Olivier se term) is. Uitgaande hiervan redeneer Olivier dat “duisende individue se ‘begeerte’ op dievlak van onbewuste ‘geloof’ in die begerenswaardige ‘volheid’ en ‘eenheid’ (en ‘goedheid’) van ’n stel samehangende ‘Afrikanerbeelde’ gevange gehou word.” In Freudiaanse terme: Die ‘super-ego’ wat die ‘volksgewete en waardes’ insluit, dikteer die soeke na identiteit. Dit staan volgens Olivier (2006: 490) in die weg van die kreatiewe ontwerp van soepeler identiteite.

“Ware heterogeniteit” [sic] is ook nie noodwendig ’n gevolg van globalisering nie; die verbruikersamelewing waarbinne ons funksioneer, vertoon juis homogeniteit ten opsigte van byvoorbeeld (georkestreerde) modes en smaak (Olivier, 2006: 491). Elke mens se identiteit is ’n fiksie, volgens Lacan, en volstrek uniek en bowendien nooit staties nie, aldus Olivier.² Dit gebeur deur die onbewuste ’n medespeler te maak in die “drama van ’n persoon se lewe” (492) en te help met die “hervertelling” van ’n lewensnarratief (wat uiteraard iets duursaams veronderstel). Die ‘reële’ (Lacan) dui die grens aan van die ‘simboliese orde’ en verwys na dinge wat die menslike kenvermoë verbygaan, soos die ervaring van trauma. Dit impliseer dat ’n mens se identiteit nie net hersienbaar is nie; dit “rus onherroeplik op losse skroewe vanweë die onontvlugbare, alomteenwoordigende moontlikheid dat dit onder die gewig van die ‘reële’ sal ineenstort” (493). Die mens is, aldus Olivier (2006: 493), ’n wordende subjek, want ‘wording’ is “nie die teenpool van syn nie; teenoor syn staan chaos of onophoudelike ‘vloeï’ (fluksie)”. Dit impliseer, volgens hom, dat alle identiteite “verpletter of bevraagteken” kan word.

Vloeiente identiteite kom telkens voor in die letterkunde. Viljoen (2017: 140 e.v.) toon aan dat Marlene van Niekerk in *Kaar* voortdurend beweeg tussen twee pole (of identiteite) – dié van nasionale en transnasionale skrywer; onteenseglik met ideologiese en strategiese bedoelings. Roux en Viljoen (2017) wys in hul ontleding van ’n siklus Breytenbach-gedigte op die problematiek van ‘woon’, wat tewens verband hou met ‘identiteit’ en ‘ruimte’: Hier gaan dit oor Breytenbach se identifikasie met Spanje. ‘Landskap’ en ‘woon’³ is onlosmaaklik deel van

mekaar en die “wêreld is nie iets waarna ons kyk nie, maar ’n proses *waarvan ons deel is*” (Roux en Viljoen, 2017: 276, kursivering deur my). Marlene van Niekerk se verruiming van Afrikaans deur die insluit van veral leksikografiese items uit verwante of brontale (soos Nederlands) in *Kaar* (2013) en Antjie Krog se ondermyning van Standaardafrikaans in haar bundel *Mede-wete* (2014) is in feite teenoorgestelde strategieë om Standaardafrikaans as stabiele konstruk te ondermyn; verandering staan hier voorop.

In die distopiese roman *Stof* (2018) deur Van den Heever, én in Charl-Pierre Naudé se fantasmagoriese *Die ongelooflike onskuld van Dirkie Vérwey* (2018) word korte mette gemaak met identiteit as synde onveranderlik. In eersgenoemde is kwalik iets herkenbaar van die huidige ‘Afrikaanse taal én identiteit’ en in laasgenoemde is sprake van doeblerende en gelyktydig bestaande identiteite. Maar taal as merker van identiteit word al lank afgebreek, in werke so uiteenlopend soos die distopiese *Horrelpoot* (Venter) en werk van Nathan Trantraal en Amy Jephta wat in Kaaps geskryf is. Met verwysing na Strauss se argumentasie van die fiets (elders by hom is Theseus se boot wat Plutarchus steeds as dieselfde boot beskou, ten spye daarvan dat elke plank vervang is, Strauss, 2009: 2), kan ’n mens dit stel dat Van Niekerk, Krog én Trantraal en Jephta se Afrikaans tog net beskryf en geëvalueer kan word in terme van wat Strauss genoem het die “onveranderlike (konstante) norm”, oftewel Standaardafrikaans – ongeag of hierdie variëteit vir alle sprekers van Afrikaans aanvaarbaar is as norm. Mutatis mutandis kan “afwykende” Afrikaner-identiteite slegs beskryf word aan die hand van wat wyd beskou word as die stabiele of “ou Afrikaners” wie se eienskappe volgens Olivier (2006: 490) moontlik sou wees “kulturele homogeniteit, eksklusiewe (letterlik uitsluitende) Afrikanernasieskap, blankheid (as rasse-eienskap), Afrikaanse kerk-georiënteerdheid, Afrikaanstaligheid en ’n politieke verbintenis met ’n eie kollektiewe grondgebied”. Ongeag of Olivier se tipering steek hou en of dit onvolledig of gedateerd is, veronderstel dit ’n sekere ‘permanensie’ of stabiliteit van identiteit, terwyl dit tog duidelik is dat Afrikaneridentiteit aan verandering onderhewig is.

Uit die voorafgaande blyk dit duidelik dat die vorming van identiteit uiters problematies is; trouens, die letterkunde is vol werke wat huis fokus op hierdie problematiek: veral in talryke ontwikkelingsromans en werke waarin die eksistensiële problematiek en die gepaardgaande gevoel van onthegting, vervreemding en buitestanderskap sentraal staan. Maar naas die individuele worsteling met persoonlike identiteit, is dié van identifisering met ’n groep (soos ’n taal-, kultuur- of staatsgemeenskap) ’n sentrale tema in die letterkunde en is dit selfs oorheersend in tale resente Afrikaanse romans.

Die opvatting dat taal “die uitgedrukte siel van ’n volk” sou wees, is volgens Strauss (1989: 77) veranker in die Romantiek. Dat taal en volk of taal en

(staatkundige) nasie egter nie sinoniem is nie, blyk uit die feit dat verskeie lande in Suid-Amerika Spaans het as amptelike taal, sonder om een groot Spaanse volk of nasie daar te stel. Engels is dalk selfs 'n beter voorbeeld as gedink word aan die Verenigde Koninkryk, die Verenigde State van Amerika, Kanada, Australië, ensovoorts. Dit is duidelik uit Schoeman se *Skepelinge* dat Afrikaans vir hom bloot 'toevallig' die taal geword het waarmee hy met die werklikheid omgaan. Die begrip 'Afrikaner', waarvan Schoeman hom heel duidelik onderskei, impliseer wel iets van 'n gedeelde taal én geskiedenis (of 'lotsverbondenheid'). Joubert voel sterk oor Afrikaans, maar dan veral as taal wat haar verbind met bruin sprekers. Vir beide Schoeman en Joubert (en ook Van Niekerk en Krog) is dit die Afrikaner se rassistiese optrede in die verlede wat hom as groep (én die taal Afrikaans) onherroeplik geteken het. Daarom het van hulle (veral Krog en Van Niekerk) van hierdie taal vervreemd geraak – in besonder dan die standaardvariëteit wat deur wit mense gebesig is (en word).

In die hieropvolgende analise van etlike resente Afrikaanse romans gaan gefokus word op identiteit en identiteitsvorming.

3. Romans

(Volks)identiteit staan duidelik voorop in twee heel resente werke deur twee van Afrikaans se mees gerespekteerde skrywers: Joubert se *Spertyd* (2017) en Schoeman se *Skepelinge* (2017); die soek daarna word trouens op meerdere plekke in beide werke direk aan die orde gestel. By Joubert gaan dit soms meer om individuele, persoonlike identiteit, maar altyd met die bewuswees van hoe dit tot stand gekom het op kollektiewe wyse, veral weens Afrikanernasionalisme. In *Spertyd* word identiteit herhaaldelik aan die orde gestel en dikwels op retoriiese wyse, soos: "Wie is ek?" (Joubert, 2017: 121); "Beteken dit dat ek toe reeds geweet het dat " 'sonder haar [Poppie], meer as suster' ek nie sterk staan in my identiteit nie?" (122); en "Dis eintlik 'n boek oor die menslike bestaan hierdie [...] Met al die nuwe inkomelinge, van uiteenlopende herkoms en taal, wou ek my identiteit naspeur, dit oopkrap" (188). Skryf is duidelik terapeuties vir Joubert en 'n manier om die eie aandadigheid aan die verlede te verwerk: "Ek wil om vergifnis vra oor die vir-ons-bedorwe-hoender wat ek vir die karretjiemense gegee het" (80).

By Schoeman (2017) val die fokus dalk eerder op identiteite: die Nederlandse, Afrikaanse en diverse inheemse identiteite (soos die Khoi-, Boesman- en veral slawe-identiteit; sien byvoorbeeld op bl. 301, 307 en 396). Dat laasgenoemde groep nooit duidelike kontoere kry nie, is by implikasie daaraan te wye dat die Nederlander en proto-Afrikaner dit geminag, misken en onderdruk het. Trouens, Schoeman se hele boek is 'n uitvoerige relaas van mishandeling van matrose,

soldate en veral slawe deur die heersugtige V.O.C., regeringsamptenare én (vry-) boere. In sy rekonstruksie daarvan skakel Schoeman doelbewus die 17de en daaropvolgende eeu met die apartheidsera en stel dit eksplisiet dat 'n mentaliteit van onderdrukking die gemene deler is (Schoeman, 2017: 445):

Waar daar 'n poging aangewend word om die mentaliteit van die Nederlander te leer ken en te verstaan, en sodoende terselfdertyd die blanke samelewing wat in hierdie tyd aan die Kaap tot stand gekom het, en die moderne staat wat mettertyd daaruit ontstaan het, is dit nodig om kennis te neem van instellings en gebruikte soos die openbare radbraak, geseling en brandmerk op die Dam, of die geseling van die sesienjarige Catharina in Breda.

In beide Joubert en Schoeman se werke staan die skrywer fel krities teenoor die Afrikanerverlede en dra swaar aan skuldgevoelens en – in die geval van Schoeman – bykans haatgevoelens. Joubert problematiseer die konsep 'identiteit' en meen dat Afrikaneridentiteit nooit beslag gekry het nie, omdat 'n lang geskiedenis dit nooit help vorm het nie:

Wat het ons vandag? Ons het individuele reuse [...] Maar 'n volk? Nee. Moet ons aanvaar dat die Afrikaner sy identiteit gekry het in 'n vals 'heerser/baas'-klas teenoor 'n vals kollektiewe 'onderhorige klas'? [...] En daarom is hy nou identiteitloos. (Joubert, 2017: 125)

Joubert het ten spyte van haar kritiek op aspekte van die verlede vrede met haar persoonlike verlede en sien haar kinders (én [agter-]kleinkinders) as 'n vorm van kontinuïteit wat verlede en hede met mekaar skakel (143): "Is dit onsterflikheid, die blik uit Timo se oë, waarmee Klaas my aankyk?" En haar – dikwels uiters kritiese – weergawe van die verlede en die rol van Afrikanernasionalisme daarin, is nie sonder nostalgiese reste nie, en toon dat die rol van Afrikaans in haar lewe en werk sentraal staan. Die talle metafore in Joubert se werk suggereer dat mense se identiteit onlosmaaklik gekoppel is aan 'n persoonlike verlede: "Soos 'n dier wat gehiberneer het, wakker word en oorneem" en "die water wat uit die moddergaatjie opwel" (10) en die besef dat die verlede slegs in herinneringe bestaan: "Die straat waar ek grootgeword het 'kan nooit vernietig of weggevee word nie'" (18; sien ook 30). So blyk dit dat persoonlike herinneringe die persoonlike verlede skep en daarmee ook die eie identiteit (sien ook Burger, 2009).

Schoeman se werk is hibried: Enersyds is dit 'n deeglike historiese ondersoek, maar dan gekoppel met metanarratiewe besinning van 'n objektiewe aard oor byvoorbeeld historiese representasie (veral die ou bekende motiewe by hom, naamlik die bestaan van die verlede as "n ander land" wat moeilik te betree is en

die probleem om die ontwykende stemme van die ontslapenes werklik te hoor) met liriese en besinnende ‘tussenin-stukke’ oor die plek van die ‘ek’ in die gang van die geskiedenis. Anders as Joubert, ag Schoeman homself as buitestander; iemand wat misplaas en totaal ontheem is, iemand wat nie meer hoort by Nederland nie, maar nooit enige binding met Suid-Afrika ontwikkel het nie:

Waar vlug jy egter, waar soek jy skuiling? Hier op my oudag in ’n vreemde land [...]. [W]at moet ek gaan soek in Amsterdam, laat staan nog in die armsalige stadjie waar ek grootgeword het? [...] Is dit dan Afrika hierdie? Dis nie wat ek verwag het nie. Wat soek ek hier? (Schoeman, 2017: 471)

Schoeman beskou die Afrikaner [“hulle”] as gelykgesinde nasate van ongeleerde, wrede, gewelddadige mense: “Is dit terloops, so peins ek [...] waarom die nasate van hierdie mense, in die mate dat daar agter die geëlektrifiseerde heinings en mure van hulle wonings nog tuin gemaak word, so ’n afkeer van bome en struiken het” (433). Uit hierdie werk van Schoeman blyk ’n onvergenoegdheid en selfs bitterheid oor die eie bestaan in só ’n mate dat dit op die duur afstompend op die leser inwerk. Belangriker is egter dat hy enige vorm van kollektiewe, kulturele identiteit (behalwe dan implisiet identifikasie met dié wat humane waardes voorstaan) so sterk ontken dat ’n mens sou kon praat van ’n “identiteitlose” persoon. Soos wat eerder geargumenteer is, skep die onvermoë om ’n eie identiteit te konstrueer (psigiese) probleme; selfs trauma (sien Burger, 2009: 194 en 195). Schoeman het selfdoding gekies omdat hy opgesien het teen die swaarkry van ouderdom en dalk om die kwessie van ’n gekose dood bespreekbaar te maak. Maar – al is dit aanvegbaar – moes sy “identiteitlose” bestaan soos ek daarna verwys het op die minste tot hierdie keuse bygedra het.

Beskou ’n mens die romans wat die laaste paar jaar gepubliseer is, blyk dit duidelik in hoe ’n mate identiteit daarin dikwels op die spits gedryf word. Werke van onder andere Heilna du Plooy, Marié Heese en Dolf van Niekerk is almal op verskillende wyses gemoeid met die soeke na identiteit.

Hierdie soektog is letterlik in Du Plooy se roman (*Die taal van been*, 2016) waarin ’n soektog onderneem word na die identiteit van ’n afgestorwene van wie slegs ’n kopbeen oorgebly het. Hierdie soektog loop parallel met die soeke van die vroulike hoofkarakter na haar eie identiteit. Heese se historiese rekonstruksie van ’n gedeelte van die lewe van die argitek Gianlorenzo Bernini (*Maestro*, 2016) staan na aan ’n biografie wat altyd gemoeid is met identiteit. Dolf van Niekerk se *Kroniek van turf* (2017) fokus op die wit mense se vergrypte van die verlede wat nie net ander groepe uitgeroei het nie, maar verantwoordelikheid dra vir die ontwykendheid van ’n Suid-Afrikaanse identiteit.

In *Koukonap* (2016) deur Botha word die beperkende aard van Afrikaner-identiteit aan die kaak gestel in 'n historiese rekonstruksie. Koukonap (Douglas) langs die Vaalrivier is skynbaar die agtergrond vir 'n idilliese bestaan. Dit is waar die Fouries hulle aanvanklik onwillig vestig en algaande 'n bestaan uitkerf. Botha slaag veral daarin om die rivier wat 'n sentrale aspek van die bestaan uitmaak metafories aan te wend: Bo is dit kalm en stil, maar onder gevaarlik. Só verloop die bestaan van die Fouries gladweg, skynbaar onbewus van die onderdrukking en lyding van swart mense; die meeste wit mense beskou trouens wit oorheersing en klasseverskil op grond van ras as normaal. Tog begin krake in die wit oorheersing wys en die woorde van Koukonap se eie Jesaja, Adam Yzerbek, is terugskouend 'n doemprofesie wat ten dele waar geword het en dreigend uitwys na 'n distopiese toekoms: Verwoerd, sy beleid én die wit mens se politieke oppermagtigheid wás inderdaad getel soos hy gewaarsku het (383). "Die vloed het julle gewaarsku, maar het julle geluister? Jah is die moer in! Fok die dompas! Dit sal hier lyk soos Sodom en Gomorra!" (384).

Só kom 'n boeiende parallelle situasie tot stand: die belewenis van wit mense téé en die kyk van die leser nónú (173). Dit is die wit mense wat ander identiteite minag en selfs uitgewis het; die naam Koukonap ("sommer 'n Hotnotsnaam", 143) was die naam wat die trekboere daar aangetref het, en waarskynlik die eerste naam vir die Vaalrivier (144).

Drie romans wat elk op hul eie manier interessant is, is die 'roadtrip'-roman van Tom Dreyer, *Dorado* (2016), met sy eggo's van Etienne Leroux se peregrinasieromans, Hattingh se aangrypende *Huilboek* (2016) (een lang en meevoerende outobiografiese ontboeseming; dikwels in poëtiese Afrikaans) en Charl-Pierre Naudé se *Die ongelooflike onskuld van Dirkie Vérwey* (2018). In al drie hierdie romans worstel die hoofkarakters met identiteit. Dit is veral laasgenoemde wat duidelik heel ambisieus is en 'n (pseudo-)wetenskaplike teorie van "ewe-wêrelde" en parallelle identiteite as onderbou van die narratief gebruik as metafoor van die aparte wyse van bestaan in die apartheidsera. In die roman word uitvoerig geskryf oor vergrype en wreedhede van die verlede (sien onder meer bl. 255 en 256) met die temas van die homoseksuele veiligheidsman, geweldpleging en verkragting deur die polisie.

Naudé gebruik die ou truuks van 'n werklike skrywer aan wie 'n manuskrip deur 'n ander skrywer gegee word – in hierdie geval die joernalis Hermanus Verdomp wat in 1998 saam met sy vrou na Australië uitgewyk het. Verdomp word bestempel as 'n "amateurskrywer" met die gevolg dat alle stilistiese (en ander) mankemente aan hom (en nie aan Naudé self nie) toegeskryf kan word. Onderskeid kan getref word tussen "[narrators] whom we feel we can rely on for the facts but not for their interpretation [...] and those whom we cannot even

trust for the facts” (Abbott, 2008: 77). In die geval van Naudé se verteller hoort Verdomp waarskynlik by die eerste groep vertellers, hoewel die talle feitefoute wat hy begaan ’n skadu werp op sy weergawe van feite. Daarom sou ek eerder beweer dat hy betroubaar is ten opsigte van sy weergawe van dit wat hy waargeneem het, maar nie ten opsigte van feite en die interpretasie daarvan nie. Die reeks nogal growwe foute is onwaarskynlik binne ’n diskouers waarin baie ander ingewikkeldhede foutloos in voorkom (kyk onder andere: “Eugène S. Marais”, bl. 81 én 243; “Willie-Jock McBride”, bl. 153; “Cas van den Berg”, bl. 279; “die jong skrywer Abraham Jonker” wat selfmoord gepleeg het, bl. 288; “omdat die beroemde vertaler [Jonker] selfmoord gepleeg het”, bl. 292; “Bolandse fotograaf Breyten Breytenbach”, bl. 294; “*Volksaltare* deur die nasionale digter, H.J. Pieterse”, bl. 295). Boonop kon die “redigerende verteller” (die gefiksionaliseerde Naudé) wat die vertelling van voetnote en regstellings voorsien, al die foute moeitelos verwyder of reggestel het. Mooiskryf kom helaas voor in al die vertellings sodat dit nie op die rekening van Verdomp geplaas kan word nie (kyk die vader se stelwyse: “Die sandspiere van hierdie sysloot van die Gariep ...”; bl. 88; dié van Maria: “Die enjin het in die pylvakke en op die afdraandes gehuil soos ’n sak vol jakkalse” (Naudé se kursivering); bl. 215; Anna: “soos ’n kat wat haar stert soek”, bl. 283; “Soos merries wat deur ’n spuitgeweer platgetrek is”, bl. 285 en “Daai ruitveërs [...] besems van die Voorsienigheid”, bl. 306).

Identiteit (van ’n gay man) staan voorop in *Die generaal* (2018) deur Hans Pienaar, wat selde iets wesenliks nuuts byvoeg tot die subgenre van die grensliteratuur, behalwe die ruimtelike situering. *Die vertes in* (2018) deur Zirk van den Berg is ’n beter teks wat plek-plek nogal André P. Brink se *Anderkant die stilte* (2002) oproep. Die fokus van ’n buitestander wat die primitiwiteit en wreedheid van die gekolonialiseerde Afrika met ontsetting betrags, herinner aan baie van Schoeman se hoofkarakters wat in die (wrede) Afrika bykans identiteitsverlies ervaar.

Die distopiese *Stof* deur Van den Heever het ’n beklemmende atmosfeer en dit is knap dat die dowwe tinte van ’n stofryke bestaan as ’t ware gesuggereer word deur die beskrywings en atmosfeer. Identiteit én Afrikaans het hier reeds vervorm tot ’n hibried wat spartel om te bly voortbestaan. As ’n debuutwerk is dit belowend.

Die titel van Venter se roman *Groen soos die hemel daarbo* (2017, waarvoor hy met die W.A. Hofmeyr-prys bekroon is), gaan terug op die Xhosa-woorde vir ‘blou’, ‘luhlaza okwesibhakabhaka’, letterlik ‘groen soos die hemel daarbo’. Dit duï daarop dat jy die begrip ‘blou’ nie kan omskryf nie: “Dis altyd bokant ons. Miskien dink jy jy kan daaraan vat, maar jy kan nie” (208); dadelik daarna word die band met seks eksplisiet gelê: “Soos seks bedoel jy?” Só word in die vooruitsig gestel dat die roman sal handel oor die enigmatische aard van seks

en seksuele identiteit, want by Venter hou seks dikwels verband met die ewe enigmatische begrip ‘manlikheid’ en ‘manlike identiteit’. Laasgenoemde word by tye in verband gebring met heersugtigheid, onderwerping en onderdrukking; begrippe wat beliggaaam word in die Boere-patriarg, veral in ’n plaasopset waaroor Venter telkens krities skryf.

Die deurlopende draad is die talle ontmoetings wat die karakter Simon het met sy terapeut in sessies waarin daar geworstel word met die betekenis van erotiek, gehegtheid en onthegting, heimwee; in wese aspekte van sy identiteit. Hierdie verhaallyn word afgewissel met dié van ’n kortstondige terugkeer na Suid-Afrika. Só word die fisiese terugkeer ’n terugreis in homself, en só blyk dit dat die werklike psigologiese probleem waarmee Simon worstel nie net die seksuele soeke is na hegting nie, maar eweneens heemding veronderstel. Die peregrinerende hoofkarakter vind geen vastigheid nie: nie in enige van die plekke en lande wat hy verken nie, maar ook nie meer in sy land van herkoms, Suid-Afrika, nie; hy beskik in der waarheid nie meer oor ’n volksidentiteit nie. Boonop bied nie enige van die talle ‘verhoudings’ (eintlik kortstondige seksuele ontmoetings) geborgenheid nie. Fisiese landskappe en mense se (liggaamlike) landskappe word dikwels ‘gelees’ om die self te probeer peil. Hierdie soektogte word op grafiese wyse in die roman beskrywe. Reisigers is selde ooit êrens tuis, soos Henk van Woerden geskryf het in *Tikoes* (1996: 32); hulle is soos verkleurmannetjies wat die kleur van die omgewing aanneem. Hierdie kortstondige seksuele ontmoetings het derhalwe geen permanensie nie en fokus op die vervlietende oomblik. In ’n voorlesing oor queerteorie noem François Smith (2019) juis vryblywende seks sonder binding (en dikwels van ’n gewelddadige aard) een van die kenmerke van queerteorie.

Die openingstoneel van hierdie roman is byvoorbeeld bepaald nie om die natuurlikheid van seks tussen diere (en tussen man en vrou) uit te beeld nie. Uit die hele beskrywing blyk ’n onderliggende gewelddadigheid (“verwildering in haar oë”; “sy staar so voor haar uit, gebroke”, met die slotsom: “Dis hoe die mens paar, uit en gedaan” (5). Dit hou besondere konsekvensies in vir die res van die roman waarin onder meer ’n verkenning van menslike seksualiteit is: vervlietende genot, wreedaardige onderwerping, ’n manier om naby aan iemand te kom, die politieke onreg van die verlede te verdring (105) of op byna metafisiese wyse ’n ander dimensie van intimiteit te ervaar. Simon se finale insig is dat seks iets is wat tussen twee liggame gebeur, “uit en uit fisiek [...] Dis intens en duur net ’n kort rukkie – daar lê die permanensie” (210). Hierdie insig moet skynbaar volgens hierdie roman die weg baan na die vorming van ’n psigiese harmonie en ’n meer ‘stabiele’ identiteit.

Wanneer kanoniseringsmeganismes bekyk word, speel prystoekennings,

aanprysings deur gerekende resensente en dergelike 'n sentrale rol. Die status van boeke berus op van die voorafgaande, asook op 'mentions' – verwysings na ander werke waarmee tekste gunstig vergelyk kan word (Rosengren, 1985). Op grond hiervan is die laaste klompie boeke – wat almal direk verband hou met identiteit – veral belangrik.

Die dao van Daan van der Walt (Du Plessis, 2018) en *Op 'n dag 'n hond* (Miles, 2016) handel beide oor psigologiese soektogte van bejaarde mans wat persoonlike trauma ervaar. Albei was slagoffers van gewapende roof (een 'n plaasmoord) en beide het hul eggenotes aan die dood afgestaan.

Die hoofkarakter in *Die dao van Daan van der Walt* begin sy ek-vertelling in China, in 'n Boeddhistiese klooster waar hy op besoek aan sy seun beland het nadat hyiek geword het. Sy retrospektiewe vertelling oor sy lewe as dagboekskrywings word gerig aan sy hond, Kaspaas (in die rol van die fiktiewe leser), huis omdat hy dan openhartig kan wees. Hieruit blyk reeds duidelik dat sy vertelling van sy persoonlike geskiedenis 'n outobiografie naboots (en weliswaar sekere outobiografiese gegewens bevat) en dus behoort by bekentenisliteratuur, omdat Daan stelselmatig van sy versuime, sondes en vergrype openbaar. Hierdie vertelling word afgewissel met vertellings oor die hier en nou in China én briewe gerig aan sy ontslape vrou. Uit dit alles is dit duidelik dat hierdie achronologiese teks narratologies nie eenvoudig is nie.

Enige ek-verteller (selfs as getui) is deel van die storie wat vertel word en dus subjektief en onbetroubaar. Dit sien ons selfs in 'n werklike outobiografie waar die verteller voorgee om eerlik en objektief te wees. Daan se relaas is aanvanklik lighartig en versluierend, maar soos sy inisiasie in Boeddhistiese beginsels ontwikkel en sy psigiese proses van selfontdekking vorder, só raak hy eerlike. Dit is dan (vroeg in die 'verhaal' en laat in die 'storie') dat hy die behoefté het om briewe aan sy ontslape eggenote te rig om nie net skuld te beken nie, maar om vergifnis te vra. Dit is die neerpen van die eie geskiedenis wat helderheid gee; die boetedoening wat (self-)vergifnis bring. Weer eens, soos in tale Afrikaanse werke wat handel oor ons gemeenskaplike traumatische verlede, bring skryf – én herinnering aan die verlede – beswering en aflegging daarvan. Die psigiese integrasie of heling waarna gestreef word en soms (gedeeltelik) in baie van hierdie werke verwesenlik word, hou dikwels verband met die vind van identiteit. Daarom herinner hierdie roman sterk aan 18–44 van Leroux (1968) waar mnr. Y worstel met sy verminderte (psigiese) identiteit en psigiese integrasie al skrywende bereik word; 'n ewe eruditie roman vol verwysings en metafiksionele verwysings waar uiteenlopende tye, ruimtes en herinnerings middelpuntsoekend bykans 'teruggedwing' word na die deiktiese sentrum; by Leroux die studeerkamer en hier die monnikeskels.

Daan se groot 'sonde' was die feit dat hy sy vrou, Magrieta, afgeskeep het –

emosioneel en seksueel – weens sy eie (latente) homoseksualiteit. In plaas daarvan dat hy oop kaarte gespeel het, het hy geskuil agter 'n masker van brute manlikheid en intellektuele hovaardigheid, en het hy haar skryfwerk en akademiese vriende geringskattend behandel. 'n Mens kan maar net kyk na die openingspassasies, waaruit die leser 'n beeld sou kon konstrueer van 'n bronstige rokjagter. Eers later word hierdie beeld skerp bygestel. Freudiaans of Lacaniaans gesproke het hy deurgaans geworstel met die 'superego' en ander se moontlike oordele oor sy homoseksuele aard. Treffend is die wyse waarop die aflegging van dinge, wegwerping van bagasie (soos besittings), losraak van die aardse drange (soos hongerte en selfs seksuele begeerde) Daan in staat stel om vrede te ervaar. Dit is uiteraard Boeddhisties gekleurde, maar skakel terselfdertyd met die Christelike tradisie van kloosterskap wat reeds deur die beskrywing van sy "monnikesel" geaktiviseer word.

Daan was 'n (ietwat onwillige) Kalahari-plaasboer wat teen sy sin die plaas by sy pa moes oorneem, huis omdat hy 'n knap regstudent was. Dit verklaar die ietwat pedantiese wyse waarop hy Latynse aanhalings rondstrooi en geen geleentheid verby laat gaan om sy geleerdheid uit te stal nie. Die leser neem derhalwe aanvanklik afstand van hierdie arrogante, selfingenome man. Daan is in der waarheid 'n buitestander uit eie voorkeur en die deiktiese sentrum is daarom nie verniet 'n monnikesel nie. 'n Deel van sy moeisame pad van insig (die Dao) is om te leer om met én deur ander mense te lewe. Dan eers maak hy vrede met sy vervreemde seun en sy Chinese eggenoot; word hy in alle opsigte 'n grootvader vir sy kleinkind. Die latere verwysings na filosofiese stelsels en godsdiens is weliswaar esoteries, maar skep nie afstand van die leser nie.

Gegewens oor Daan se boerderybestaan is relevant: Dit bied die geleentheid om die aktuele geskiedenis van plaasmoorde en geweld te betrek, maar skakel boonop intertekstueel met die Afrikaanse plaasromantradisie ('n topos wat ook sentraal staan in Venter se *Groen soos die hemel daar bo*). Aspekte daarvan is die seun wat weens verantwoordelikheid teenoor voorgeslagte (tradicie) genoop word om teen sy sin te gaan boer (soos in Schoeman se roman *'n Lug vol helder wolke*, 1967), 'n nageslag te verwek, die grond as onvervreembaar te beskou, voorgeslagte te eer deur grafte en foto's, en normgetrou godsdiestig te lewe: Bybel te lees en kerk by te woon. Kromburg (1937) deur C.M. van den Heever is 'n ikoniese plaasroman van benepe mense wat ander se lewens verwoes deur skinderpraatjies – een van Jan Lion Cachet se aardsondes in sy *Sewe duiwels en wat hulle gedoen het* (1882–1898; gepubliseer in een band, 1907). By Du Plessis is skinder en kleingeestigheid steeds springlewendig (en verklaar dit dalk waarom die skrywer besluit het om onder 'n skuilnaam te publiseer en sy ware identiteit te verhul). Hierdie roman is egter nie, soos so baie ander, eenogig krities oor die

Afrikanerverlede en -identiteit nie, maar bevat byvoorbeeld skerp kritiek jeens eietydse polisiëring en die regstoepassing (200).

Weer eens word hier – tipies van die parodiërende, moderne Afrikaanse plaasroman – 'n streep getrek deur sentrale aspekte daarvan, soos erfopvolging en die patriargie. Manlike identiteit is 'n sentrale aspek daarvan. Daarom pretendeer Daan aanvanklik stoere manlikheid: "Daar is geen fout met my nie. Ek is 'n Van der Walt" (103). Daan se enigste seun, Jan-Willem (as manlike "erfgenaam" met die familienaam), wyk uit na China waar hy en sy gesin sal bly woon, terwyl Daan se ander seun, Andries, die werklike boer was (352) en tragies gesterf het – waardeur dit die situasie in '*'n Lug vol helder wolke*' met die dood van Lood en Kobus as teensinnige boer – eggó. Daar is nooit gepraat oor hierdie sterwe van die potensiële erfgenaam nie en dit het die verwerking daarvan verhinder, iets waaroor Jan-Willem sy pa verwyt. Dit is eers teen die einde van die roman dat Daan dit erken. Later beland hierdie boereplaas in vreemdes se hande en word dit onherkenbaar verander. Daarmee saam beken Daan kleur oor sy seksualiteit en verwerf hy insig deur die Boeddhistisme. Só word geïllustreer dat van die (agraries gefundeerde) Afrikanerdinastie, gebou op tradisie, Christelike godsdiens en patriargie, oplaas niks oorbly nie. Dat dit groter reikwydte het as bloot Daan se individuele geskiedenis is oorduidelik: Plase raak vakansieoorde of musea; en die enigste oorlewingsmoontlikheid lê in die diaspora. Dit wat in die tradisionele Afrikaanse plaasroman beskryf word as die kenmerke van die Afrikaneridentiteit, veral beliggaaam in die patriarchale en sy erfgenaam, word in hierdie roman verpletter.

Op 'n dag 'n hond (2016) deur Miles is in baie opsigte tipies van die skrywer se werk. Hy is 'n skrywer wat woorde versigtig kies en gebruik hulle selde onnodig of sonder oorweging. Die titel bied reeds 'n belangrike leidraad, met die sintaktiese onafgerondheid wat iets onvoltooids en durends suggereer. Deurgaans word na honde verwys, byvoorbeeld " 'n hond is 'n hond" (33) en "hondelewe" (54; 161). Hierdie hond wat hom uitsoek, byna herken, word een van 'n lang ry lewende wesens wat hy in die steek laat ('n hond, Mymer, op bl. 172, 173 en 207): "Mymer se wegraak was die afskop. 'n Lewe waar jy voortdurend rekening moet hou met verlies" (214) én die een "waarvoor hy so lief was, maar laat uitsit het" (234), en selfs geliefdes. Tog word hierdie hond uiteindelik die rede vir sy herbesoek aan Bloemfontein, die plek van sy verraad. Só word die hond ("in groter opdrag om my weg te lei, die onderwêreld in", 173) die Vergilius wat Dante vergesel op sy reis na die doderyk (Hel) en daarna na die Purgatorium. Helse lyding en loutering is noodsaklike boustene op pad na heling (verlossing).

Die openingsparagrawe van die roman is 'n knap begin in medias res waarin belangrike stemvurke en leidrade vir die leser verskaf word. 'n Onderwyser sit by 'n tafel wat hopeloos te groot is vir die kamer, en lees, terwyl 'n alt op 'n CD sing

oor verlies en aanvaarding. Hy dink aan die roman waarin daar 'n omgekeerde beeld van die wêreld voorgehou word: "n afskeid aan die begin, en aan die einde 'n bekendstelling"; aan fiksie wat die hele lewe in beslag neem, "roetes van die verbeelding", en sien die donkerte buite, hier in die "klein agterplaas" – tipies van "ouer middelklaswoonbuurte van die stad" in sy "eie persoonlike put, diep genoeg om privaatheid min of meer te waarborg" (9).

Die leser kan aflei dat die hoofpersoon 'n onderwyser is binne 'n klein ruimte en dat die tafel om die een of ander rede tog daarin geplaas is, dat verlies en aanvaarding sentraal gaan staan en dat omkering vermoedelik belangrik sal wees, voorts dat die onderwyser (iemand wat onderrig en dus oor bepaalde kennis beskik) alleen is en dat letterkunde en musiek vir hom belangrik is, net soos afsondering. 'n "Put" is hier 'n beeld van afsondering, 'n "donker put" (14) waarin jy kyk en daarom moontlik metafories van die duister verlede is. Dit is egter iets waarin geval kan word en dikwels 'n beskrywing van 'n depressiewe toestand. As beskutting teen indringing is dit maar broos.

In die res van die roman speel al hierdie leidrade (ek gebruik die term doelbewus) 'n belangrike rol. Die onderwyser moet naamlik soos 'n speurhond leidrade volg om helderheid oor verskeie dinge te kry, veral oor aspekte van sy eie geskiedenis. Die hond wat op 'n dag net sy verskyning maak en die onderwyser byna kies as baas kan beskou word as metafories: Op 'n dag word jy opeens gekonfronteer met dinge wat jy verdring het; tog het dit jou gevolg soos 'n hond wat jou aan die hakskeen byt en moet jy jou eie verlede konfronteer. In die onderwyser se geval is dit eerstens die onmiddellike verlede, naamlik die aanval op hom en sy vrou in Oubaai, 'n aanslag waarin sy vrou sterf. In die aanval herken hy een van die aanvallers wat hom sonder skroom daarna brutal behandel. Eers later kan die onderwyser hom konfronteer.

Tweedens gaan dit om die verre verlede waartydens hy en sy eerste vrou uitgewyk het na Griekeland, later skei en sy aanvaarding van 'n universiteitspos in Bloemfontein, waar hy 'n verhouding gehad het met sy beste vriend se vrou en derhalwe verraad gepleeg het teenoor sy vriend en sy dogter, Helena. Boonop is sy skielike verhuis na Namibië daarna verraad teenoor sy beminde vir wie hy opeens in die steek laat. Hierdie proses van konfrontasie is 'n leerproses waarin die onderwyser in die rol van leerder geplaas word; eweneens 'n ommekeer, soos trouens die struktuur van die roman. 'Storie' en 'verhaal' loop naamlik nie saam nie; die voorgeskiedenis word broksgewys ingevul en insig, erkenning en die aanvaarding van verlies volg later.

Die roman is duidelik sikkies gestruktureer en 'n sikkiese bouprinsipe druk gewoonlik herhaling uit, maar veral ontwikkeling en evolusie. Bloemfontein word weer die bestemming van die onderwyser, dáár waar sy verraad plaasgevind het. Die

musiek waarna aan die einde geluister word, is weliswaar melancholies, maar Yannis Ritsos se poësie (en lewe) getuig van 'n heldhaftige buitestanderskap én beklemtoon die belang van peregrinasie. Die onderwyser sê dat, anders as sy metgesel wat net soos die skrywer Sándor Márai vrede gevind het in die Boeddhistiese beginsel, daar geen lewe na die dood is nie, en dat hy eerder by Camus vasgesteek het. Camus se filosofie word goed verwoord in die mite van Sisifus wat die absurditeit van die menslike bestaan uitdruk; maar tewens die weerstandigheid van die mens wat alle teenslae verwerk. Die onderwyser se eensaamheid word opgelos ("die vrou" kruip agter sy rug in) en alles lyk moontlik en alle drome waar (254). Die einde in die onvoltooide toekomstige tyd suggereer dat alles dalk sal regkom en dat die toekoms moontlikhede inhoud: Só raak verlies wins, en dood 'n voorspel tot lewe.

Ek het elders al gewys op Winterbach se tematiese, stilistiese en strukturele skatpligtigheid aan Leroux (Van Coller, 2009: 44). By die lees van Miles se *Op 'n dag 'n hond* val dit op hoe sterk die invloed van Miles op Winterbach is. Miles het 'n lakonieke, onderkoelde styl waarin registers vermeng word ("skakel tog oor na 'n kanaal met kaperjolle", 11), humor byna onopvallend aanwesig is en idiomatiese uitdrukkings veelvuldig in voorkom ("fratsweer en beurtkrag hulle tandé inslaan", 11); stel belang in argeologie of paleontologie (sien: walvisse, 71); die gedurige betrek van die mitologie (106); hy gebruik dikwels sitate; daar is 'n afstandelikheid teenoor mense (134), maar empatie met lewendie wesens; sy werk is vol buitenissige karakters; noodlot en toeval kom dikwels voor (135; 137) en hy predik 'n stoïsynse uitkyk, maar met 'n etiese besef. In hierdie laaste roman van hom is Miles – soos Winterbach in verskeie van haar romans – op soek na die wese van 'n persoonlike identiteit; 'n soektog wat by Winterbach nog meer mitiese en veral psigologiese verwysings bring. Hier leef die hoofkarakter deur boeke. Dit is verleidelik om die persoonlike geskiedenis hier te betrek: Miles was immers Winterbach se prosadosent aan die Universiteit van die Witwatersrand. Voorts is Miles se werk vol intertekstualiteit en word veral die letterkunde, musiek en skilderkuns voortdurend betrek.

Dit is 'n ingetoomde roman wat die eietydse verval en geweld representer (byna net soos Seneca se brieue waarna dikwels verwys word en wat "die straatrumoer" gerepresenteer het), die politieke verlede skrums te berde bring en mediteer oor die ontstaan van die wêreld, maar tog uiteindelik uitrek na die toekoms. Voortdurend word aangehaal uit Aurelius se *Meditasies*, 'n klassieke verhandeling oor 'n morele en etiese bestaan. Dit word die rigsnoer én yking vir die onderwyser se optrede, sodat sy hart (die plek waar die gewete hom huisves) uiteindelik veerlig kan raak en sy toelating tot die doderyk verseker kan word. In die mite van Anubis, die Egiptiese "jakkalsgod" en god van die onderwêreld, moet die hart van die afgestorwene geweeg word en moet dit so lig soos 'n veer wees. Aan die een kant

van die weegskaal was die Veer van Waarheid. Die hart is op die ander skaal neergelê. Hierdie afweging was die verantwoordelikheid van Anubis, god van die dooies, Thoth, die god van wysheid en Osiris, god van de onderwêrelde en vrugbaarheid. Die liggaam gaan sonder die siel tot niet (sien die motto van Horatius) en siel en liggaam is een (216). Wat die onderwyser derhalwe moet leer, is om die waarheid oor die verlede te openbaar (ook aan homself); immers “n lewe in die hede [is] onmoontlik sonder die verlede” (13) om vrede én verlossing te bewerkstellig. Dit hou, met verwysing na die vroeëre teorieë oor identiteit, verband met die poging om psigiese balans te bewerkstellig.

Hierdie huis (2017), die derde boek in Kleinboer se Yeoville-trilogie (of sikelus), moet na regte binne sikliese verband én die tradisie van die (Suid-)Afrikaanse letterkunde oor die stad gelees word (sien Van Coller, 2018). Dán blyk dit sonder meer ’n belangrike werk te wees.

Loots (in Van Coller, 2018) verwys in ’n ongepubliseerde voorlesing in 2017 na Wiid, die sterwende hoofkarakter in Marlene van Niekerk se *Memorandum* (2006) en sy ontheemding (dus identiteitsverlies) in ’n moderne stadsomgewing (Parow). Om werklik tuis te raak in ’n stad, moet ’n “eksistensiële territorium” (volgens die denkwiese van Guattari) deur mense geskep word. Dit kan geskied deur die “terugkeer na ’n estetiese paradigma” (Loots, 2017), soos die kollektiewe opgaan in musiek en poësie, en die skep van ’n eie habitat of natuurlike omgewing (sien *Kringfluit*, 2006, van Vincent Pienaar). Vir die ontheemde ek-verteller in Kleinboer se sikelus bied hierdie eksistensiële territorium (te midde van die chaotiese en vuil stadsomgewing) die oplossing. Die huis en werf word nie net ’n herskepping van die “Boere-parady” nie, maar ’n *hortus conclusus*, ’n paradyslike tuin waar bome en struiken gekultiveer word, voëls nesmaak en die ek-verteller selfs op Bybelse wyse bemoeienis maak met die miere (372). Daarnaas bied die eie skryfwerk en die luister na musiek vertroosting.

In die letterkunde dra die begrippe ‘huis’, ‘stad’, ‘tuiste’ en ‘woon’ dikwels swaar aan betekenisse (sien onder andere Du Plooy, 2013, en Roux en Viljoen, 2018). In *Hierdie huis* is die huis die deiktiese sentrum, waar die skryfwerk verrig, die verlede herkonstrueer en getimmer word aan die eie identiteit wat dreig om verlore te gaan in die kosmopolitiese stad met sy diversiteit van identiteite. Die huis is die woonplek van ’n disfunksionele gesin. Die hoofkarakter en ek-verteller besoek bordelle, kroeë en klubs op ’n gereelde basis. Daar ontmoet hy ’n bonte mengelmoes karakters, maar sy vriende isveral figure uit die ou kolonies (Nederland, Portugal en Engeland) wat nog iets van die koloniale verlede (en identiteit) bewaar in hul taalgebruik, eetvoorkure en hul marginaliteit in ’n volstrek postkoloniale era en ruimte. Die stadsruimte waarin alles plaasvind, is ’n palimpsest van tye, geskiedenis en kultuur en moet as ’t ware ‘gelees’ word.

In wese is hierdie roman 'n metaroman deurdat die skrywer in 'n lang brief vertel van die roman wat hy wil skryf van die daaglikse lewe, maar ook van migrasie. Algaande neem die roman só vorm aan. Die openingswoorde van die roman is soos volg: "My vrou Lungi, het gesterf op die dag wat die Olimpiese Spele in Beijing begin het: Vrydag 8 Augustus 2008" (9). En iets later op dieselfde bladsy lees ons: "In die weke ná haar dood het ek duisende rou woorde oor haar in [sic] my rekenaar getik. Ek is ná ses jaar gereed om weer daarna te kyk. Dis nie net maanskyn en rosegeur nie, ek het ons struwelings ook opgeteken."

Kleinboer se enigsins onsamehangende relaas is eweneens 'n terugkyk op 'n geskiedenis: eerstens die huwelik van bykans 15 jaar met Lungi, maar toenemend op 'n omvatter geskiedenis; dié van sy jeug in die era van apartheid. Hierdie roman is daarom 'n historiese rekonstruksie van 'n individuele én 'n kollektiewe geskiedenis/identiteit. Kleinboer maak van dokumente uit die verlede gebruik as geheuesteun: Op bl. 283 word byvoorbeeld 'n kwitansie afgedruk wat dagteken van sy besoek aan Kenia en op bl. 288 'n inskrywing van 'n jong vrou, Mercy, op 'n stukkie karton. Kennelik is 'huis' hier die argetipiese beeld van die geheue.

Hierdie huis is 'n roman oor hoe 'n Afrikaner 'n holte vir die voet in die stad gevind het en dalk tog iets van 'n bewoonbare 'eksistensiële territorium' ervaar. Die sporadiese nostalgiese hunkering na die plaas het nie verdwyn nie, net soos wat die verleidinge van die stad (prostitute, drank en dobbel) springlewendig is; trouens die hoofkarakter én sy vrou swig telkens voor die verleidings daarvan. Tog oorleef die gesin (hoe disfunksioneel ook al) net soos die bloedskandele gesin in Marlene van Niekerk se *Triomf* (1996) te midde van al hierdie bedreigings. Daar word steeds op klein skaal geboer, die Bybel het steeds 'n sentrale plek, Afrikaans word nie net gekoester nie, dit word etimologies ontleed en teruggevoer tot die wortels daarvan – en 'wortels' (as risoom) is 'n sentrale motief in die hele sikelus.

In feite is baie stede 'n doolhof, 'n netwerk van strate en stegies met onder die oppervlak nie net die rioolverbindings wat herinner aan 'n labirint nie, maar tewens die argeologiese reste van vroeëre beskawings as kollektiewe geheue. In wese word die beeld van 'n netwerk (talle samehangende vertakkings) geskep wat weer eens verwant is aan wortels of risoom. Dit is opvallend dat in die roman die fisiese ondergrond van die stad meestal vir haweloses, veral swart mense, 'n natuurlike habitat is waarin hulle – anders as die hoofkarakter – geborge is.

Die hoofkarakter (De Villiers) werk by die *Farmer's Weekly* as taalversorger-redakteur en vind sy werk vervelig en versmorend. Vir Kleinboer se hoofkarakter is sy werk slegs 'n manier om geld te verdien vir sy grootste uitgawes: betalings aan prostitute, drank-aankope, geld aan Lungi vir haar sjebreen-besoek, die aankoop van vleis en drank vir sy gereelde vleisbraaie op eie werf én steeds oplopende uitgawes aan sy ou Mercedes. Oor dié motor, nou skaars 'n skim van verlore

glorie, kry hy te hore dat die motor dalk nog kan dien as ryding naby die huis, maar dat lang reise daarmee waagstukke sou wees.

Die ek-verteller se voortdurende onvrede met sy werk, sy huwelik, sy geldelike situasie, die verloederde ruimte, aspekte van sy jeug; alles spruit uit 'n eksistensiële krisis en 'n onvermoë om hom te versoen met "de helaasheid der dingen". Uit hierdie ooreenkoms tussen die lewenslope van die hoofkarakter en skrywer, die gelykenis in name en die gebruik van paratekste is *Hierdie huis* nie net 'n roman nie, dit vertoon verskeie kenmerke van 'n (verkapte) outobiografie. Die 'waarheid' van die narratief verhoog tog lesersbetrokkenheid. Outentisiteit word egter veral verkry deur die minutieuze wyse waarop aspekte van die werklikheid weergegee word deur skerp waarnemings gerugsteun deur feite: pryse, plekke en 'n helearsenaal van name van werklike persone soos Melt Myburgh, A.S. van Straten, Fransjohan Pretorius en dergelike.

Die werklikheid word nie beskryf as 'n veilige heimat nie. Vastigheid bied alleen feite, so divers soos dié op Chappies-papiere, verklarings uit (etimologiese) woordeboeke, webwerwe en veral getalle. Laasgenoemde (saam met woorde) is vir die ek-verteller bykans magies en die toevallige volgorde daarvan kan hom dalkies die Lotto-wenner maak. Dit sal hom, soos aan Gysbrecht Edelhart in *Die mugu* (Leroux, 1958), die geleenthed bied om drome waar te maak, te ontsnap aan die sleur van 'n gewone lewe wat bestaan uit werk en bestaansprobleme. Daarom word taal op allerlei maniere ingespan, 'n getal gekoppel aan letters en word telkens daarna gestrewe om die magiese getal 42 te bereik. Die opeenvolging van getalle word dan telkens ingeskryf vir die Lotto-trekking en – voor spelbaar – skuur hy dikwels daarnaas (met vier korrekte getalle), maar wen dit nooit nie. Sy obsessie met getalle en (die betekenis van) woorde het iets obsessief-kompulsiefs: 'n psigiese toestand wat daarop gemik is om dit wat bedreigend is te probeer beheer. Maar die naspeur van die etimologie van Afrikaanse woorde, die herlewning van die eie geskiedenis en die kompulsiewe pogings om boer te speel in die hart van die stad is 'n soektog na wortels, dus na identiteit.

Volgens Visagie se definisie (2016) sou hierdie roman eerder tuishoort by wat hy op die spoor van Vaessens (2003) "metamodernisme" (ook genoem "laat postmodernisme" of "postpostmodernisme") noem. In die metamodernisme is die besef van die noodsaak vir 'n uitweg uit die doolhof (of doodloopstraat) van die postmodernisme en streef daarna "om met 'n hernude naïwiteit en optimisme vorentoe te beweeg, maar getemper word deur die afwesigheid van 'n duidelike horizon en gesikte diskosiese om 'n nuwe opregtheid sonder meer te omarm" (Visagie, 2016: 11). Tipies van die karakters binne hierdie filosofiese raamwerk, probeer Kleinboer se hoofkarakter etiese raamwerke vind om binne te lewe, al besef hy voortdurend dat hy deur eie promiskue gedrag aandadig is aan die vernietiging

van sy huwelik. Een van hierdie vastighede vind hy in die Bybel waaruit hy skynbaar weens nostalgiiese redes meestal nie uit die 1983-vertaling aanhaal nie.

Kleinboer se roman is op die oog af uitgesponne, herhalend en by tye oervervelig weens die herhalende beskrywings van sy (obsessiewe) gedrag: besoek aan prostitute, die opstel van ellelange lysies sinne met nommerwaardes daarnaas, vleisbraai in sy agterplaas, gesprekke met drinkebroers, relase van Lungi se besoek aan sjeweens, ensovoorts. As registrasie (en representasie) van 'n Afrikaner se grootstadbestaan in ons eie tyd (en sy poging om sy eie identiteit daar te vind) staan dit egter (veral intertekstueel) in die ry van talle sodanige representasies in Afrikaans en is dit dalk juis weens die eiesoortige aard daarvan boeiend. Die hoofkarakter in *Hierdie huis* staan in hierdie siklus in 'n verhouding tot die Ander, een waarin die verskil van die Ander erken én waardeer word, maar die Ander nooit as totaal verskillend beskou word nie. Só 'n benadering verskil byvoorbeeld radikaal van representasies van die Ander in die tradisionele plaas- en dorpsromans in Afrikaans.

Hierdie hoofkarakter en ek-verteller se voortdurende etimologiese speurtogte voer hom telkemale na verskeie tale wat aan die wortel van Afrikaans lê. In wese is dit 'n verwysing na die opvatting van hibriditeit wat eintlik impliseer dat daar nooit sprake kan wees van linguistiese, kulturele én rasste-suiwerheid nie (en uiteraard weer eens die risoom-gedagte uitdruk) en stabiele, 'aparte' identiteite nie. Dit is asof die sentrale ruimte in die siklus (Johannesburg en omstreke, veral Yeoville) een is waarin verskillende rasse en kulture ontmoet en vermeng. In die postkoloniale kritiek word dit soms 'kreolisering' genoem, wat vir party kritici dieselfde beteken as 'métissage' en vir ander die gevolg is daarvan: die vermenging van groepe, nuwe kulturele vorme, nuwe tale en die uiteindelike skepping van nuwe identiteite (Prabhu en Quayson, 2005: 230). In geen ander Afrikaanse skrywer se werk word die proses van die vorming van 'n nuwe identiteit so volhoudend beskryf nie. Dit alleen maak van hierdie siklus iets opmerkliks.

S.J. Naudé behandel in *Die derde spoel* (2017) 'n verwaarloosde aspek van grensliteratuur, naamlik dié van dienspligontduikers. Boonop skakel dit met Kleinboer se werk as ontdekking van stede én is dit met die soek na identiteit gemoeid.

Naudé is 'n goeie skrywer deurdat hy 'n knap stilis is, geloofwaardige karakters kan skep en die "diepste roersele" van die mens kan peil. Ruimte is by hom nie bloot iets wat gebeure omkader nie, maar 'n aktiewe bestanddeel; hier veral die brutalistiese, gemaakte omgewing (30) wat bydra tot mense se vervreemding en onthegting.

Die wêreld wat Naudé representeer is, soos by Jaco Fouché se *Die ryk van die rawe* (1996) – óók met verwysing na William Blake en die onderwêreld van

tonnels en riele – ’n goor, ontheemde skemerbestaan (waarin “sweterige boude” ’n nogal prominente plek inneem) en wat op verskeie vlakke onthutsend is. Na my wete is Naudé se besonder uitvoerige beskrywing van die paranoïese bestaan in Oos-Duitsland in die tyd van Die Muur die eerste sodanige weergawe in Afrikaans. In baie opsigte eggo dit die jare van die noodtoestand in Suid-Afrika; jare waarin wantroue en verraad aan die orde van die dag was en die groter ruimte buite die binne-ruimte onherroeplik aantas (142, 148 en 165). Naudé se werk sluit aan by die tradisie van gayliteratuur wat in Afrikaans veral voorkom in die werk van Koos Prinsloo, Johann de Lange, Danie Botha en Eben Venter: grafiese uitbeeldings van seks vol sweet, geweld en ontreddering. Laastens bevat Naudé se roman briewe wat vanselfsprekend die genre van die briefroman oproep.

Net soos in Kleinboer se roman *Hierdie huis* wek Naudé se roman voortdurend herinneringe aan ander grootstadromans waarin die ontdekking van die stad (en sy ondergrond) dikwels gekombineer word met ’n soektog (soos Gysbrecht Edelhart se soeke na sy loterykaartjie in *Die mugu*) en byna altyd ook na die kontoere van die eie identiteit in ’n stad vol mense van alle nasionaliteite waar hierdie begrip op losse skroewe is. Hierdie soektogte is telkens, soos gesê, ’n verkenning van die stad en ’n poging om die stad te ‘lees’. Deur hierdie argeologiese gerigtheid toon dit trekke van die historiese roman se rekonstruksie van die verlede. Telkens raak dit ’n rekonstruksie van die eie verlede (soos in *Die mugu*, *Hierdie huis* en *Het huis van de zalm* van Marc Reugebrink, 2016, én in *Die derde spoel*). Deur die aktivering van die geheue word getrag om vrede te maak met die verlede; daarom is soveel van hierdie romans telkens individuasieprosesse of soektogte na die Self, dus psigiese identiteit.

In Naudé se roman word deurgaans gefokus op kunsvorme wat óf tekenend is van die tydsgewrig (argitektuur) waarmee die ruimte ‘besweer’ kan word (musiek), ondermyn kan word (Aodhan se sketse), óf gerepresenteer kan word (films). In die roman is die film eintlik ’n metafoor van die onmoontlikheid om ooit tot sinnvolle representasie van die werklikheid en daardeur tot insig te kom. Soos die Middelnederlandse letterkunde waarvan daar dikwels net flardes bestaan omdat dit vernietig is deur hergebruik (die geskiedenis én lewe as palimpsests), weens muise, ensovoorts, is daar dikwels van films weinig oor en wanneer jy dit wil projekteer, val dit voor jou oë aan flarde. Die storie van die roman druk peregrinasie uit; ’n reis wat tewens ’n soektog is na die derde spoel; ’n soektog wat plek-plek herinner aan W.F. Hermans se roman *De donkere kamer van Damokles* (1958) en die (futiele) soektog na ’n foto om die bestaan van die karakter Dorbeck te bevestig. Uiteraard word hierdie soektog na die derde spoel én die een na Axel parallelle vir die soeke na die Self (die psigiese identiteit) en word verdwaal in labirinte en na ’n onderwêreld (in Hoofstuk 31) afgedaal.

Die verwysing na die Victoriaanse post mortem-foto's in Naudé se roman (byvoorbeeld op bl. 130) gaan oor die verhouding van teken en betekende (soos die supernova in Alexander Strachan se roman *Die jakkalsjagter*, 1990). Die foto's wys heen na 'n verdwene teken (die mense is immers dood) en dit is (soos betekenis trouens) nooit te agterhaal nie. In die roman blyk dat hierdie soektog 'n parallel vorm vir die hoofkarakter wat bly soek na die sin van sy eie verlede en sy eie identiteit. Reeds gou kry die leser 'n dreigende vooruitwysing dat die derde spoel onvindbaar gaan bly. By Hermans (soos by Naudé) bly die ontwykende onvindbaar. Die mens is oorgelewer aan moedwil en misverstand al bly jy “[b]lindweg en verbete” grawe (89). Die roman eindig met 'n sublieme slot. Etienne vergryp hom aan 'n gebraaide hoender te midde van grafte en mausoleums in die La Recoleta-begraafplaas waar Evita Perón te ruste gelê is: “Hy het nie die geringste aptyt, sal nōoit weer honger wees nie” (341). Soos die mugu aan die einde van *Die mugu*, moet die mens voortleef; eensaam dalk, maar terselfdertyd heroës. En dan beleef Etienne 'n epifaniese moment (soos Virginia Woolf se “moment of vision”) wat die slot van *Seue dae by die Silbersteins* oproep.

Sleigh se 1795 (2016) het aanvanklik die titel “Die laaste goeie man” gehad, wat die klem geplaas het op die hoofkarakter, William Ferdinand van Rheede van Oudshoorn, “lidt der Regeering mitsgaders president van Commissarisen uit de Rade van Justitie en administrateur van ‘s Comps. Graan magasynen”, soos dit net na die motto staan. Die uiteindelike titel verskuif die klem meer na die historiese tyd, 'n tydperk van groot onsekerheid en verskuiwende alliansies tussen die destydse koloniale grootmagte: Engeland, Frankryk en Nederland, meestal personaal weergegee deur die bewussyn van Van Rheede van Oudshoorn. Sleigh skryf gewoonlik in sy historiese romans oor breukvlakke van die geskiedenis; tydperke van oorgang waarin regerings- of staatsbestelle wankel, nuwe wêreldbeelde (soos hier die Verligting) na vore tree.

Elders (Van Coller, 2019: xxii) het ek geskiedskrywing gelyk gestel met die proses van vertaling, veral ten opsigte van 'verhuisliking' ('domestikering') en 'vervreemding'. In *Afstande* (2010) staan 'domestikering' voorop, omdat Sleigh voortdurend parallelle trek tussen die gebeure bykans 2 500 jaar gelede en die historiese tyd van publikasie (2010). In 1795 gaan dit enersyds om 'vervreemding,' omdat moeite gedoen word om die ruimte van tōé noulettend te beskryf, aan die hand van die argitektuur, gewoontes én 'n opname van argaïese woorde (soos “gekommitteer”, 9; “katil”, 13; “reede” en “lateisel”, 17; “kalanders”, 18; “kopuleer”, 20, en “sy bees en skaap fok vanself voort”, 24). Andersyds word die gebeure (soms enigsins gemanipuleerd) aangebied as 'n parallel van vandag en is die argumente en optrede van Engelse maghebbers en meelopers van tōé en nou dieselfde. Hier is die verengeling en uitwissing van 'n bepaalde (taal-)

identiteit frappante voorbeeld. Dit is prysenswaardig hoe Sleigh outentisiteit vermag. Aan die hand van dokumente en ander verslae (soos egodokumente) word 'n historiese tydperk noulettend rekonstrueer. Die skrywer laat Kaapstad en omstreke herleef in sy uiters nougesette beskrywings van ruimtes: huise, geboue, plase, galgveld en hawes, van mense, soos Thibault, Anreich, Sluysken en Gordon; én van gebruikte en opvattinge.

Outentifisering (vervreemding in vertaalteoretiese terme) het wel soms nadele. In hierdie eweneens hibridiese roman klink dialoë dikwels gedwonge, optredes kom onemosioneel oor en geskiedskrywing oorheers by tye die romanmatige. Die 'verhouding' tussen Van Rheede van Oudshoorn en Francine-Marie de Remony – sý wat sy groot liefde is – bly byvoorbeeld aanvanklik taamlik onoortuigend. Dalk is dit omdat Van Rheede van Oudshoorn self as buitestander eerder verbloem as onthul én omdat De Remony waarskynlik nooit werklike liefdesgevoelens vir hom koester nie. Desondanks raak Van Rheede van Oudshoorn deur haar meegevoer en lei sy aangetrokkenheid tot haar tot verhoogde sintuiglikheid (sien byvoorbeeld die beskrywings van die blomme op bl. 465 en 466).

Juis die inskattung van die individu van die tyd waarin hy/sy leef (dit gaan wewiswaar meestal om mansfigure), bepaling van sy eie plek daarin, sy (volks-)identiteit én inskattung van eie pligte en verantwoordelikhede, staan voorop. Baie van die skrywer se karakters laat hy egter by die eie aktualiteit verbystreef en interpreteer hul eie optrede in die lig van die toekoms; wat nou gedoen word, bepaal die uitkoms van die toekoms én skryf as 't ware vooruitskouend geskiedenis. Dit klink na 'n teenspraak, maar Van Rheede van Oudshoorn se noukeurige boekstrawing van die Engelse beleg en die (verraderlike) optrede van onder andere Versluis en Gordon het ten doel om daarvoor te sorg dat geskiedskrywers van die toekoms hulle nie eendag aan die neuse laat lei deur die amptelike eietydse boekstrawing van gebeure nie. Dit was geen ydele vrees nie, want Gordon word dikwels in historiese relase uitgebeeld as 'n heldhaftige reisiger en 'ontdekker', ywerige boekstawer van fauna en flora en dapper soldaat. Sleigh se eie historiese rekonstruksie (in die vorm van 'n historiese roman) het ten doel om die geskiedenis reg te stel. Dit vermag hy deur die tot lewe wek van 'n werklike persoon in 'n fiktiewe vergestalting.

Van Rheede van Oudshoorn bly aanvanklik in wese 'n Nederlander en dus buitestander. Daarom word die taal van die Kapenaars, 'n taalvorm wat al kenmerke van Afrikaans vertoon – veral op leksikale vlak – deur hom geregistreer en verklaar, omdat dit awyk van die standaardtaal (Nederlands), die taal van die amptenary én van hom wat boonop in Nederland gestudeer het. Met verloop van tyd raak hy al hoe meer 'n Kapenaar, iemand wie se lojaliteit lê by hierdie land wat hy leer liefkry. Só verander sy volksidentiteit. Taal is een van die belangrikste motiewe in hierdie roman, omdat dit identiteit bepaal en uitdruk. Dadelik ná die

Engelse beleg en die daaropvolgende oorgawe, begin aggressiewe verengelsing en kry plekke en strate nuwe name en word Engels afgedwing. In die roman blyk duidelik dat die wortel van goewerneur Sluysken (getroud met 'n hovaardige Engelse vrou) en Gordon (met sy Skotse agtergrond) se verraad lê in hul taal- en kulturele lojaliteit teenoor Engeland. Sleigh sê onomwonde hul verraad was direk verantwoordelik vir verengelsing in Suid-Afrika. Een van die interessante ‘ingebedde’ stories is die roman van Matteas Behrens, geskryf in Vroeë Afrikaans en hy word hier die eerste romanskrywer in Afrikaans genoem (bl. 456 e.v.). Van Rheede van Oudshoorn besef die waarde van Behrens se manuskrip en stel dit gelyk met werk van Goethe en Heine: “maar in sy eie land vind 'n profeet wat die Kaaps-Hollandse dialek gebruik geen uitgewer, boekdrukker of boekwinkel nie [...] Wat maak hy [Van Rheede van Oudshoorn] nou met dié manuskrip in 'n land wat Engels geword het?” (461–462). Dit is meer as 'n ydele waarskuwing van Sleigh se kant; eintlik 'n doemprofesie oor die situasie nou hier te lande as die status van Afrikaans vandag verder afgetakel word.

Die laat 18de en 19de eeu (die Verligting) was die era van opkomende nasionalisme. Van Rheede van Oudshoorn is 'n draer van baie van die ideale van hierdie tydperk: Hy is rasioneel, verlig en diep oortuig van die belang van opvoeding en onderwys, musiek, letterkunde en die kuns. Die Kring Athenaeum wat sy vader, die vroeëre goewerneur, se plesier was, is ook William van Rheede van Oudshoorn se passie: 'n universiteit in die kleine waar geleerde mense kennis meedeel. Daarom is sy boekstawing van die V.O.C.-bewindsjare 'n felle aanklag teen die inhalige (kreinterige) Nederlanders wat geld bo alles gestel het en Suid-Afrika die geleenheid misgun het om, soos die VSA te ontwikkel en die vorming van 'n eie, aparte identiteit eintlik gedwarsboom het.

Hierdie roman is 'n voorbeeld van 'n betrokke teks omdat dit politieke verraad aan die kaak stel, en telkens 'n aanklag teen die onderdrukking en uitbuiting (van byvoorbeeld die Khoi-Khoi) is en nie skroom om die V.O.C. in die beskuldigdebanks te plaas nie. Net soos in Schoeman se *Skepelinge* tref die leser hier beskrywings aan van wredeheid teenoor ondergesiktes, soos slawe, soldate en die laer amptenary en word twee drosters gehang terwyl die grootste drosters – Sluysken en Gordon – daarvan skotvry afkom. Maar in die grond handel hierdie roman oor identiteit: Dit is deurgaans diegene wat hul identifiseer met 'n Afrikaneridentiteit (die Vryboere, Swellendammers én Van Rheede van Oudshoorn) wat voorgestel word as die ‘goeie’ mense en helde. Teenoor hulle staan Sluysken, Gordon, ensovoorts; mense wat deur hul assosiasie met die Engelse identiteit deur hul optrede en oortuiging as verraiers uit die verf kom.

In *Die wêrld van Charlie Oeng* (2017) deur Van Heerden gaan dit soos die vorige romans wat behandel is oor die begrip ‘identiteit’ as iets ontlippends.

Op Guy Fawkesdag, November 1964, verander Tian Kilian se lewe ingrypend toe hy sy vermoorde ouers se liggamoë ontdek op hul Karooplaas, Slootplaas. Die volle besonderhede van hierdie wrede moord wat plaasvind tydens 'n vuurwerkvertoning deur 'n Kantonees, Charlie Oeng, word eers veel later vertel en noop die leser om voort te lees. Tog word reeds van vroeg in die roman gewag gemaak van die enigmatische Oeng se aandadigheid aan hul dood, maar sy motivering bly onduidelik.

Tian self voel aandadig aan sy ouers se dood, omdat hy verskeie dinge oor Oeng nooit aan sy ouers vertel het nie. Hierdie skuldgevoel hang soos 'n nooit aflatende swavelreuk aan hom en dit is eers die liefde van die lugwaardin en "halfbloed" Jenny May, wat hom veel later daarvan verlos. Dit is asof Tian self sy identiteit verloor (bykans gesterf) het tydens die moord. Daarom besluit hy om die lewensgeskiedenis van Oeng na te vors en neer te skryf; in wese die kontoere van sy identiteit te trek. Daardeur hoop hy om duidelikheid oor homself te kry. Die reis wat hy onderneem na die verblyfplekke van Oeng in Amsterdam en Kowloon, Hongkong, is in der waarheid 'n psigiese peregrinasie na die verlede en (psigiese) bronre van sy eie bestaan. In Van Heerden se werk is die verlede altyd die palimpsestes van die hede (op bl. 141 word vertel van foto's wat ontwikkel word en op hulle is dit asof elemente uit die verlede, hier Boesmantekeninge, sigbaar raak). Deurgaans bly die parallelle tussen die twee lewensgeskiedenisse opvallend: Beide is vervreemde buitestanders wat hul uitweg soek in die kuns as surrogaat: die uitgewer van boeke wat later sy eie skryf (Tian) en die skilder, Oeng. Beide soek, skynbaar sonder sukses, na volmaakte en durende liefde. Tian se roman is opgebou in 36 hoofstukke volgens die Chinese krygstaktiek (beskryf in 'n boek van Stefan Verstappen). Die doel daarvan is om die vyand te oorwin deur 'n reeks (misleidende) tegnieke. 'n Mens ontkom nie aan die gevoel nie dat die leser van die roman eweneens uitgelewer is aan die skrywer wat hierdie tegnieke narratologies inspan.

Oeng se lewe is in 'n sekere sin tipies van die gekolonialiseerde: vervreem van 'n bepaalde ruimte, taal en identiteit moet aangepas word by 'n ander ruimte, kulturele gebruiken en taal. Verskeurd teen wil en dank tussen sy Kantonees/Chinese en Nederlandse identiteit raak hy 'n randfiguur wat in die skilderkuns iets van 'n toevlug vind, maar gaan dan deur die karakter Ouma Voetjies se inmenging eers by 'n fietswinkel werk. Daar kruis sy paaie met dié van 'n Nederlandse meisie, maar weens sy Chinese identiteit is dié verhouding van meet af aan gedoem en het dit selfs 'n tragiese afloop. Later gaan werk hy by 'n slagter waar hy tussen bloed en derms leef en afgestomp raak. Oeng ervaar van jongs af verwerpeling, vernedering en spot en een van die dinge wat hy die meeste vrees, is "om gesig te verloor". Om vir hom "gesig te verwerf", aansien te kry, word hy deel van die Chinese onderwêreld én pleeg 'n moord.

Tian, aan die ander kant, word groot in die Karoo in 'n tipiese plaasopset in die traumatische sestigerjare van die vorige eeu. Rasse-onderdrukking en miskennings van ander mense se identiteit is toé aan die orde van die dag. Swart mense se lyding en veral sosiale onderhorigheid word destyds byna as vanselfsprekend aanvaar, selfs deur die verligte ouers van Tian. Uit die roman spreek 'n diep verontwaardiging én skuldgevoel van die verteller. In die proses maak van Heerden (soos in *Toorberg*) weer 'n beduidende, vernuwende bydrae tot die moderne Afrikaanse plaasroman, 'n romansoort waarin parodiërend met die tradisionele Afrikaanse plaasroman omgegaan word. Weer word kernaspekte daarvan (soos die idilliese ruimte en die erfopvolging) op die kop gekeer. Boonop speel hierdie roman op 'n dorp af en word vernuftig ingespeel op tipiese aspekte van die tipiese Afrikaanse dorpsroman (soos die geheime nuwe intrekker, die femme fatale en ongeoorloofde verhoudings). Onder die kalm oppervlak skuil kragte en 'n broeiende rassekonflik hoop op.

Van Heerden problematiseer in sy oeuvre dikwels bepaalde narratiewe truiks en konvensies, soos verwag kan word van 'n ervare dosent in kreatiewe skryfwerk. In hierdie roman kry die leser 'n ek-vertelling van Tian, maar word dit eintlik 'n alwetende (of ouktoriële) ek wat aan die woord is: Op 'alwetende wyse' word die geskiedenis van Oeng, Ouma Voetjies en Ouma Ogies vertel, en hul gedagtes en dialoë word weergegee met 'n besonder empatiese inlewing in karakters met ander identiteite. Tian se weergawe van Oeng se "wêreld" is 'n moeisame rekonstruksie van 'n ontglippende lewe, omdat dit verweef is met die lewens van soveel ander én met die geskiedenis self. Boonop word dit soos die opbou van 'n antieke vaas waarvan stukke ontbreek, 'n proses van inbeelding en interpretasie. Die roman wat ons lees, is in der waarheid Tian se vertelling self en dit word deurspek met metanarratiewe opmerkings oor die moeisame skryfproses. Agter Tian gaan die '(abstrakte) outeur' skuil wat suggereer dat die skryf van 'n roman oor die onkenbare Ander – en kernaspekte van sy identiteit – 'n gevaelike onderneming is en aan die onmoontlike grens. In die proses word nie net gesuggereer dat vertellings onbetroubaar is nie, maar dat die hele proses van representasie vol valkuile is.

Dit is daarom duidelik dat hierdie roman nie net fundamentele aspekte van 'n narratief problematiseer nie, maar tewens talle uitsprake oor ontologiese én epistemologiese kwessies bevat. Immers, oorspronge is nie agterhaalbaar nie – veral nie dié van mense nie. Lewens en identiteite is moeilik rekonstrueerbaar, die waarheid is onvindbaar en skuld onbepaalbaar. Hierdie opvattings, saam met bepaalde narratiewe tegnieke soos deurstreping, vermenging van die fantastiese en die realistiese (die drakies wat vuur spoeg), waarheid en verdigsel, wetenskap en mite, laat duidelik blyk dat hierdie roman postmodernisties is,

hoewel die aanslag wegskram van teoretiese vernaamdoenery. Wat die proses van rekonstruksie van Oeng se lewe verder kompliseer, is die feit dat die Westerse waarnemer, soos Tian, hom vaskyk teen die eksotiese aspek van die Ander (die Oosterling), byna soos in die film *The world of Suzie Wong* waarna in die roman veelvuldig verwys word, 'n Westerse vertekening was. Dit is reeds 'n waarskuwing uit postkoloniale hoek gerig by monde van Jenny aan Tian én Van Heerden self: Representasie van die gekolonialiseerde Ander kan slegs geskied deur empatiese inlewing en noodsaak, in feite die tegniek van deurstreping ('sous rature') waardeur moontlikhede eers geopper of weergegee word en dan ondermyn word.

Postmodernisties is die gebruik wat Van Heerden maak van populêre romansoorte. In die tipiese speurverhaal is daar 'n moord, 'n moordenaar, speurder en uiteindelik 'n motief. Soms begin 'n speurverhaal met die moord en met die onthulling van die moordenaar se identiteit. In die roman gaan dit dan om die motief te agterhaal, die moord te rekonstueer en om die moordenaar self te deurgrond. Dit is op hierdie stramien wat Van Heerden se roman geborduur is. Tian se soektog na insig in die aard en motivering van die dader voer hom na verskillende lande; dus is dit 'n reisverhaal (net soos Oeng se wedervarings dit ook is). Verder bevat die vertelling van Oeng se omswerwinge al die bekende elemente van die avontuurroman. 'n Stuk geskiedenis wat weggelaat word in die roman is Tian se jeug in pleegsorg. Die suggestie is dat dit te traumatis was om onder woorde te bring. Tog is dit 'n funksionele leë plek: Tian het nooit werklik volwasse geword en sy jeug agtergelaat nie; dus in Erikson se reeds vermelde terme, nooit 'n volwasse identiteit ontwikkel nie. Eers in sy skryfpoging slaag hy daarin. Daarom is die roman ook 'n (laat) ontwikkelingsroman.

In *Die troebel tyd* deur Winterbach word vertel van die geestelike wildernis waarin die hoofkarakter, Magrieta Prinsloo, haar bevind. Haar "troebel tyd" hou direk verband met 'n depressiewe toestand waarin sy verkeer; 'n geestelike donkerte van eensaamheid, afsondering en woede waarin sy haar departementshoof beledig, haar werk verloor én byna haar verhouding met haar geduldige man, Willem, onherroeplik skaad; in ander verwoording: 'n identiteitskrisis. Dat haar naam Magrieta Prinsloo is, is nie toevallig nie. S.J. du Toit se toneelstuk van 1897 heet *Magrita Prinslo of Liifde getrou tot in di dood*. Hierdie Magrita is vasgevang in 'n driehoeksverhouding waarin sy, haar man en 'n skurk, Koos, die drie hooffigure is. Ten spyte van ontberings en skeiding bly sy getrou aan haar man. Liefde oorwin alles. Kannemeyer (1978: 64–65) wys op die lokale kleur en geestigheid in die roman, en by implikasie op die moeilike historiese en politieke omstandighede waarin die hooffiguur leef en waarin haar liefde getoets word.

In Winterbach se roman word van hierdie elemente benut, veral humor in diens van die satire, soos ten aansien van universiteite, wat al hoe meer ekonomiese-beginsels voor akademiese voortreflikheid stel. Voorts skets sy daarin die heersende sosiopolitieke omstandighede van toenemende misdaad en geweld. Winterbach se Magrieta is emosioneel ontheg (“geskei” van vriende en haar man) en beleef ’n traumatische tyd. Markus Potsdam, haar enigmatische baas, kan beskou word as die skurk in die verhaal omdat hy haar verskeie sinlose opdragte gee, haar oorwerk en boonop op ’n gegewe moment net verdwyn en haar met die gebakte pere laat sit. Tog is sy byna geobsedeer met hom en voel selfs sterk aangetrokke tot sy jongste broer. Ten spyte daarvan bly sy getrou aan haar man tot aan die einde waar sy – soos die argetipiese heldin in liefdesverhale – geluk (hier dalk eerder berusting) in die geliefde se arms vind.

Soos so dikwels flirte Winterbach dus met ’n genologiese stramien; hier veral die liefdesverhaal, die universiteitsroman én die spioenasieverhaal. Ten slotte bevat Magrieta se hele troebel tyd elemente van die speurverhaal (sien: “leidrade” en “lyk” op bl. 43), waarin motiewe soos ‘skuld’ en ‘boete’ sentraal staan. Die tipiese speurder (Sherlock Holmes, Poirot, Maigret, Dalgleish, Wallander, Morse en Harry Hole) is selde ‘gewoon’. Meestal is hulle eksentriek en begaafde buitestanders. Hulle het dikwels besonderse talente: die skryf van poësie of buitengewone musiekkenis, maar hulle is bykans altyd gekwel deur persoonlike probleme: ’n liefde vir vroue, drank of verdowingsmiddelle. Hulle het ’n traumatische verlede of het die onvermoë om ooit betekenisvol te kan uitreik na ander. Hul soek tog na die identiteit van die moordenaar of misdadiger (wat dikwels ’n dubbelganger is) is ’n soek na die self of eie identiteit. In die rasegte speurverhaal gaan dit nie net om die oplos van ’n misdaad of die vind van ’n skuldige nie. In wese gaan dit om ‘verstaan’ of ‘begryp’. Van die menslike bestaan én jouself.

Jungiaans geïnterpreteer is die storie van Jona in die maag van die groot vis (gewoonlik geïnterpreteer as ’n walvis) ’n uitdrukking van ’n psigiese hindernis in die held se reis, dikwels selfs ’n depressiewe toestand, van afsondering in die donkerste dieptes, uiterste moedeloosheid en inkeer en dan – ná drie dae – ’n terugkeer na “droë grond”. Vanselfsprekend is die ooreenkoms met Christus se lyding, kruisiging, sterwe en uiteindelike opstanding in baie opsigte ’n duidelike parallel. Só kan die walvis op natuurlike wyse betrek word en speel dit inderdaad ’n belangrike rol in die roman; al die “walvisverskynings” of -vermeldings wat iets aan Magrieta wil meegeel en waarvan sy kennis moet neem. Uiteraard kom hiermee ’n intertekstuele skakel tot stand met Herman Melville se roman *Moby-Dick; or, The Whale* (1851) waar die wit walvis ’n veelduidige simbool is. Verskeie van hierdie moontlike betekenisse is relevant vir Magrieta in haar jaar van psigiese verwilderding en soekte. Winterbach se roman is vol reise, omdat

Magrieta deurgaans “agente” ontmoet op verskillende plekke, maar net soos haar groot voorganger, Leroux, gaan dit in haar werk dikwels om psigiese peregrinasie en die soeke na die self. Daarom ontmoet sy (net soos talle ander Winterbach-hooffigure) telkens mense wat argetipiese kontoere aanneem; hier is mense wat net soos sy self psigiese probleme het en soms ‘oplossings’ bied. Hiervan is voorbeeld om soos die vrou in die wingerd jou rug te keer op ’n vroeëre bestaan en jou los te maak van aardse bindings óf om soos Potsdam jou heil in ’n inrigting te soek óf om soos sy jongste broer jou eie veiligheid te versaak deur in oorlogsgeteisterde gebiede te gaan werk.

Die troebel tyd is ’n meer toeganklike teks as baie ander van Winterbach se werk, omdat verwysings verklaar word (byvoorbeeld op bl. 7 en 45). Hierdie eksegeses bied ’n groter houvas aan lesers. Dit is ’n tipiese Winterbach-teks met bekende elemente: ’n Sensitiewe vroulike buitestander is in ’n bestaanskrisis en word dan genoop tot ’n ruimtelike verplasing, liminale oorskryding of psigiese peregrinasie. Karakters word doelbewus deur blokkarakterisering beskryf soos in ontspanningsverhale en bekende (sub-)genres word deurgaans benut en uitgehol. Daar is telkens die tipiese stilistiese handgrepe van ’n vermenging van taalregisters, soos die banale en verhewe (“Sy is soos Chinnamastra [...] Sy is soos die godin Kali [...] Haar haarlose poes gepenetreeer deur die dooie Sjiva se stywe wit piel” (7)). Argaïese of clichématige en Omgangsafrikaans, deurspek die teks met (vergete) idioome en vreemde woorde en ‘anglisistiese’ woorde soos “desolaat”. Buitenissige karakters het net sulke vreemde name en het telkens fris of ferm kuite, ronde boude, vlesige gesigte of met iets reptielagtigs en het dikwels psigiese probleme. Winterbach begin graag sinne met “sy”, “of” en “die” (sien onder meer bl. 22, 26, 37–38, 91, 101 en 145). Die gebeure is eweneens onvoorspelbaar – en ‘toevallig’ – en betrek dikwels ’n misdaad of verlies en talle peregrinasies na plekke van fantasmagoriese aard wat dikwels metafories aangewend word. Die hoofkarakters (dikwels met boerenname) ontmoet vreemde mense met nog vreemder belangstellings (wat betref musiek, films en dergelike) wat ruimte bied vir uitvoerige bespreking. Hoofkarakters is dikwels wetenskaplikes met kennis oor die evolusie van die aarde, plante of diere wat uit die bestudering hiervan kennis of troos put. Die meeste romans is ’n staalkaart van intertekste of verwysingsvelde wat dankbare “voer voor filologen” is. Telkens moet die hoofkarakter empatie leer ontwikkel met die lydendes, diere of insekte en selde is slotte geslot: ’n Toestand van insig, aanvaarding, ‘openbaarmaking’, ensovoorts, word bereik wat hoogstens tydelike harmonie suggereer. Hierin speel ‘meesterdiskoerse’ dikwels ’n rol, anders as wat in die postmodernisme gebruiklik is. Daarom noem Visagie (2016) Winterbach se werk postpostmodernisties. Variasies op temas in die kuns of musiek is dikwels virtuoos, maar soms voorspelbaar en herhalend.

4. Ten slotte

Geskiedenis, of eietydse belewing, is in die voorafgaande werke herhaaldelik gekoppel aan vrac oor identiteit (of, in sommige gevalle, meervoudige identiteite). Dit beteken die geskiedenis word nie net meer gerepresenteer op byvoorbeeld oorwegend negatiewe (parodiërende) of positiewe (nostalgiese) wyse (Van Coller, 2009) nie, maar dat daar besin word oor die eie posisie ten opsigte daarvan. Dit is asof die stelligheid van vroëer die wyk geneem het voor onsekerheid. Daarom is die ontledende, introspektiewe aard van verskeie van die werke opvallend; dikwels met die stilistiese gevolg dat die vertellers- of selfs oueurstem hoorbaar raak en dat ‘vertel’ vooropstaan, en dat werke soos gesê ’n bekentenisagtige (‘confessional’) of besinnende aard het. ‘Vertel’ raak dikwels ’n dwingende noodaak vanweë die emosionele labilitet van hoofkarakters (dikwels as ek-vertellers) of psigiese probleme, maar soos by Joubert, Schoeman en die verteller in Du Plessis se roman, veral weens die spertyd wat die dood, wat op hande is, oplê.

*Departement Afrikaans en Nederlands,
Noordwes-Universiteit*

Bronnelys

Primêre literatuur

- Botha, Johann.** 2016. *Koukonap*. Kaapstad: Queillerie.
- Dreyer, Tom.** 2016. *Dorado*. Kaapstad: Penguin Random House.
- Du Plooy, Heilna.** 2016. *Die taal van been*. Kaapstad: Litera.
- Hattingh, Ryk.** 2016. *Huilboek*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Heese, Marié.** 2016. *Maestro*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Joubert, Elsa.** 2017. *Spertyd*. Kaapstad: Tafelberg.
- Kleinboer.** 2017. *Hierdie huis*. Kaapstad: Umuzi (Penguin Random House).
- Miles, John.** 2016. *Op 'n dag, 'n hond*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Naudé, Charl-Pierre.** 2018. *Die ongelooflike onskuld van Dirkie Verwey*. Kaapstad: Tafelberg.
- Naudé, S.J.** 2018. *Die derde spoel*. Kaapstad: Umuzi (Penguin Random House).
- Pienaar, Hans.** 2018. *Die Generaal*. Kaapstad: Tafelberg.
- Schoeman, Karel.** 2017. *Skepelinge*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Sleigh, Dan.** 1795. Kaapstad: Tafelberg.
- Van den Berg, Zirk.** 2018. *Die vertes in*. Kaapstad: Kwela Boeke.
- Van den Heever, Alettie.** 2018. *Stof*. Kaapstad: Queillerie.

- Van Heerden, Etienne.** 2017. *Die wêreld van Charlie Oeng*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Niekerk, Dolf.** 2017. *Kroniek van turf*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Venter, Eben.** 2017. *Groen soos die hemel daarbo*. Kaapstad: Tafelberg.
- Winterbach, Ingrid.** 2018. *Die troebel tyd*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Sekondêre literatuur

- Abbott, H. Porter.** 2008. *The Cambridge introduction to narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Burger, Willie.** 2009. Taal as “ingang” tot die wêreld: Reis, verbeelding, herinnering en identiteit na aanleiding van Breytenbach se *A veil of footsteps*. *Tydskrif vir Letterkunde* 46 (2): 184–200.
- Du Plooy, H.** 2013. Koherensie in sklusse en gedigterekse van Willem van Toorn. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 20(2): 81–96.
- Erikson, Erik H.** 1998 [1982]. *The life cycle completed*. New York: W.W. Norton & Co.
- Erikson, Erik H.** 1959. *Identity and the life cycle*. New York: Universities National Press.
- Gräbe, Ina.** 1992. Post-Freudiaanse psigoanalise en literatuur. In: Cloete, T.T. (red.). 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: H.A.U.M.-Literêr.
- Kannemeyer, J.C.** 1978. *Die geskiedenis van die Afrikaanse literatuur* 1. Kaapstad en Pretoria: Academica.
- Loots, Sonja.** 2017. Stad en Deleuziaanse ekosofie: Parys deur die oog van Parow met verwysing na *Memorandum* van Marlene van Niekerk. Ongepubliseerde referaat. Afrikaans Colloquium, Universiteit Gent.
- McAdams, Dan P.** 1991. *The stories we live by. Personal myths and the making of the self*. New York: William Morrow and Co.
- Murdoch, H. Adlai en Donadey, Anne.** 2005. *Postcolonial theory and Francophone literary studies*. Gainesville: University of Florida Press.
- Olivier, Bert.** 2006. Die kompleksiteit van identiteit in demokrasie. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*. Desember 2006, 46(4): 482–497.
- Prabhu, Anjali en Quayson, Ato.** 2005. Francophone studies / Postcolonial studies: Postcolonializing through relation. In: Murdoch, H. Adlai & Donadey, Anna (eds.). *Postcolonial theory and Francophone literary studies*. Gainesville: University of Florida Press, 224–234.
- Rosengren, Karl Erik.** 1985. Time and literary fame. *Poetics*, 14: 157–172.
- Roux, Alwyn en Viljoen, Hein.** 2017. ’n Heideggeriaanse benadering van landskap as woon in Breyten Breytenbach se *Nege landskappe van ons tye bemaak aan ’n beminde*. *LitNet Akademies* 14(2): 267–300.

- Smith, François.** 2019. Queerteorie en die waarde van 'n skewe blik. Openbare voorlesing, Universiteit van die Vrystaat, 3 Mei 2019.
- Strauss, D.F.M.** 1989. *Kerk, volke en staat*. Pretoria: RGN-verslag.
- Strauss, D.F.M.** 2009. Identiteitservaring en die literêr-sosiale relevansie daarvan. *Stilet XXI*(1): 1–18.
- Strauss, D.F.M.** 2019. *Sphere sovereignty*. Grimsby: Ezra Press (ter perse).
- Vaessens, Thomas.** 2003. *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt.
- Van Coller, H.P.** 2009. [1995]. Tussen nostalgie en parodie: die Afrikaanse prosa in die jare negentig (Deel II). *Tussenstand: Literêre opstelle*. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Van Coller, H.P.** 2018. 'n Boer in beton: *Hierdie huis* deur Kleinboer. *Tydskrif vir Letterkunde* 55(2): 148–169.
- Van Coller, H.P.** 2019. Inleidende opmerkings. *Verbintenis en venster: Die Nederlandstalige letterkunde van aanvang tot hede. 'n Literatuurgeschiedenis in Afrikaans*. Pretoria: Van Schaik Uitgewers.
- Van Woerden, Henk.** 1996. *Tikoes*. Amsterdam: Uitgeverij Podium.
- Viljoen, Louise.** 2017. 'n Postkoloniale Umweltkas: Die vraag na 'n transnasionale poëтика in Afrikaans aan die hand van Marlene van Niekerk se *Kaar*. *LitNet Akademies* 14(3): 132–165.
- Viljoen, Louise.** 2019. 'n Hart-soetra wat leegheid, vorm versoen. *Volksblad*, 3 Junie: 7.
- Visagie, Andries.** 2016. *Moderniteit en die Afrikaanse literatuur*. Professorale intreelesing. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch. 16 Mei 2016.
- Young, Kay en Saver, Jeffrey L.** 2001. The neurology of narrative. *SubStance* 30 (1/2; Issue 94/95): 72–84.

Note

1. My dank aan prof. D.F.M. (Danic) Strauss vir die beskikbaarstelling van publikasies en kommentaar by die gedeelte oor identiteit.
2. Die vraag gaan natuurlik oor dit wat nie staties is nie. As dit oor die mens (individu) gaan, gaan dit steeds om die veranderende individu en impliseer dit steeds 'n kontinue basis. Alle mense verander met die loop van tyd, maar dit gaan steeds oor dieselfde (identiese) mense.
3. Die deurslaggewende kenmerk van kulturele identiteit word soms in handelende terme uitgedruk, naamlik "n manier van doen".

Van ‘moet-wees’ tot ‘so-heid’: Die antropiese beginsel en Ingrid Winterbach se roman *Die boek van toeval en toeverlaat*

H.J. Pieterse

“[...] [D]on’t confuse language with reality. Human language is far better at capturing human experience than at expressing deep physical laws.” (Greene, 2004: 142)

A man said to the universe

A man said to the universe:
“Sir, I exist!”
“However,” replied the universe,
“The fact has not created in me
A sense of obligation.” (Crane, 1972: 102)

voorvereiste

the only thing we require to be ... poets is the faculty of wonder
[...]

dit het my kleingekry
'n onsyferbare tyd in die tyd wat steeds uitdy
is voor ek daar was liefdevol tydsaam daaraan spandeer
om dit soos dit vandag lyk te genereer (Cloete, 2007: 104)

From ‘must be’ to ‘suchness’: The anthropic principle and Ingrid Winterbach’s novel Die boek van toeval en toeverlaat (The Book of Happenstance)

In this article the ‘anthropic principle’, a philosophical consideration that observations of the universe should be compatible with the conscious and sapient life that observes it, is used as a lens through which the scientific journey of Helena Verbloem, the protagonist in The Book of Happenstance, regarding the origin of the universe and the evolution of life on earth, is described. Weak and strong versions of the principle are analysed and an argument is posited why the weak version can be used as an analytical tool to explore the text in question. It is argued that an ‘anthropic reading’ serves to underline Verbloem’s sense of wonderment, her temporary sense of belonging in the universe and, ultimately, her acceptance of things as they are, possibly in the Zen-Buddhist (Sanskrit) sense of ‘tathātā’ ('suchness')/‘thusness’/‘thatness’).

1. Inleiding

Die boek van toeval en toeverlaat het in 2006 verskyn en is deur die bank gunstig deur resensente beoordeel.¹ Die skrywer is met die M-Net-prys, die W.A. Hofmeyr-prys en die Universiteit van Johannesburg-prys daarvoor bekroon.

In verskeie vakwetenskaplike artikels word getuienis gelewer van die gelaagdheid van die teks en word uiteenlopende fasette van die boek aangespreek;² voorts word aspekte van die teks in 'n aantal MA- en doktorale studies ondersoek.³

Aan die einde van sy artikel, waarin hy besin oor *Die boek van toeval en toeverlaat* as speurverhaal, met 'n fokus op die plot, skryf Burger (2008: 138) die volgende:

Die leser gaan steeds voort met die soek na die slot, met die skepping van betekenis (soos wat hierdie artikel 'n leser se poging verteenwoordig om tot 'n bevredigende 'interpretasie' te kom). Die roman dwing die leser egter om daarvan kennis te neem dat enige lesing voorlopig sal wees. Al die besonderhede is nie versoenbaar nie – soos 'n Sherlock Holmes ook besef dat daar soms 'te veel' inligting kan wees en dat al die leidrade dalk so 'n digte gordyn vorm dat die belangrikstes vir die oplossing van 'n eenvoudige storie moeilik is om daaruit te ontrafel. *Daarom sal die leser moet aanhou lees aan die roman, nie met die oog daarop om al beter deur die inligting te sif nie, maar om telkens opnuut alles in ag te neem. Sodoende bring elke lesing ook weer nuwe moontlikhede – anders as die speurverhaal se sluiting* (kursivering deur my).

Die doel van hierdie artikel is om die 'antropiese beginsel' (letterlik: "n beginsel van of betreffende die mens of die mensdom") in te span as 'n moontlike nuwe 'lens', 'n leesstrategie waardeur die onderhawige teks verder gelees en ontleed kan word, spesifiek met toepassing op die protagonis Helena Verbloem se wetenskaplik-kosmologiese reis, insigte en karakterontwikkeling.

Ná 'n besinning oor die agtergrond, wetenskaplike status van en kritiek op die antropiese beginsel, word drie moontlike 'merkers' vir die beginsel in die teks uitgelig. Die 'swak' weergawe van die beginsel word dan ingespan om Verbloem se ontwikkelende blik op die heelal en lewe, en haar uiteindelike, tydelike aanvaarding van dinge soos wat hulle is te ondersteun, onder meer aan die hand van die Sanskrit-konsep van 'tathātā', die 'so-heid' van dinge.

2. Die antropiese beginsel

Die antropiese beginsel kan beskryf word as 'n filosofiese oorweging dat waarnemings van die heelal versoenbaar behoort te wees met die bewuste en intelligente ('sapient') lewe wat dit waarneem. Die beginsel is geformuleer as

'n respons op 'n reeks waarnemings dat die natuurwette en parameters van die heelal waardes aanneem wat verenigbaar is met voorwaardes vir lewe soos wat ons dit ken, eerder as 'n stel waardes wat nie verenigbaar is met lewe op aarde nie. Die beginsel stel dit dat hierdie stand van sake 'n noodwendigheid is, omdat, indien lewe nie moontlik was nie, daar geen lewende entiteit sou wees om die heelal en lewe waar te neem nie en dat dit dus nie kenbaar sou gewees het nie. Dit moet moontlik wees om 'n deel van die heelal waar te neem, en daarom moet die wette en konstantes van só 'n heelal met daardie moontlikheid kan rekening hou (vergelyk *Anthropic principle*, 2017).

Die 'vader' van die antropiese beginsel is 'n Amerikaanse kenner van teoretiese astrofisika, Brandon Carter, wat in 1973 op 'n kongres in Krakow, Pole, ter viering van Copernicus se 500ste verjaarsdag, die beginsel geartikuleer het in reaksie op die sogenaamde 'Copernicaanse Beginsel' wat dit stel dat die mensdom nie 'n bevoorregte posisie in die heelal beklee nie. Carter (1974: 291) skryf: "Although our situation is not necessarily central, it is inevitably privileged to some extent." Hy formuleer twee weergawes van die antropiese beginsel, naamlik 'n 'swak' en 'n 'sterk' weergawe. Die 'swak' weergawe verwys slegs na antropiese seleksie van bevoorregte tydruimtelike plekke in die heelal, terwyl die meer kontroversiële 'sterk' weergawe aan die waardes van die fundamentele konstantes van fisika en die 'noodwendigheid' van menslike waarnemers aandag skenk. Die beginsel sou natuurlik ook as 'n toutologie en onomstootlike waarheid ('truism') beskou kon word (Carter, 1974: 291–298).

Reeds in 1904 het die evolusiebioloog Alfred Russell Wallace (1904: 256–257), asof in afwagting van die antropiese beginsel, die volgende geskryf:

Such a vast and complex universe as that which we know exists around us, may have been absolutely required [...] in order to produce a world that should be precisely adapted in every detail for the orderly development of life culminating in man.

Robert Dicke het in 1957 geskryf: "The age of the Universe 'now' is not random but conditioned by biological factors [...] [Changes in the values of the fundamental constants of physics] would preclude the existence of man to consider the problem" (1957: 363). Hy neem voorts in 1961 waar dat die ouderdom van die heelal, soos gesien deur lewende waarnemers, nie lukraak kan wees nie, maar dat biologiese faktore die heelal 'dwing' om in 'n sogenaamde 'goue eeu' of era te wees, nóg te jonk, nóg te oud (1961: 440–441, vergelyk ook Davies, 2006). As die heelal, byvoorbeeld, een tiende so oud was soos sy huidige ouderdom (ongeveer 12,7–14 biljoen jaar, vergelyk Greene, 2004: 126), sou daar nie voldoende tyd gewees het om merkbare vlakke van metallisiteit (vlakke van elemente benewens

waterstof en helium), veral koolstof, op te bou deur nukleosintese nie. As die heelal, aan die ander kant, tien keer ouer was as wat dit werklik is, sal die meeste sterre te oud wees om op die ‘hoofopeenvolging’ te bly en sou hulle in widdwerge [stabiele, koue sterre] verander het, behalwe die dofste rooidwerge [klein, koel sterre], en stabiele planetêre stelsels sou reeds tot ’n einde gekom het.

In hul boek *The anthropic cosmological principle* definieer Barrow en Tipler die swak weergawe van die beginsel soos volg (1986: 16):

The observed values of all physical and cosmological quantities are not equally probable but they take on values restricted by the requirement that there exist sites where carbon-based life can evolve and by the requirements that the universe be old enough for it to have already done so.

In teenstelling met Carter, beperk hulle die beginsel tot ‘koolstof-gebaseerde lewe’, eerder as tot ‘waarnemers’. Hul definisie van die sterk weergawe lui soos volg: “The Universe *must* have those properties which allow life to develop within it at some stage in its history” (1986: 21, kursivering deur my). Hierdie weergawe lê op kontroversiële wyse klem op die imperatiewe ‘moet’ binne die beginsel. Drie uitbreidings op die sterk weergawe is, volgens Barrow en Tipler, die volgende: Daar bestaan een moontlike heelal wat ontwerp is met die doel om waarnemers te genereer en te steun; waarnemers is noodsaaklik om die heelal te laat ontstaan; en ’n versameling van ander verskillende heelalle is nodig vir die bestaan van ons heelal (1986: 22).

Barrow en Tipler (1986) se uiteensettings – veral hul lesing van die sterk weergawe van die antropiese beginsel – is verwerp deur die filosowe John Leslie (1986) en Nick Bostrom (2002) as ’n fundamenteel verkeerde lesing van Carter se uiteensettings.

Hawking (1988) se uiteensettings van die swak en sterk weergawes lyk meer aanneemlik. Hy definieer die ‘antropiese beginsel’ bondig soos volg (1988: 183): “We see the universe the way it is because if it were different, we would not be here to observe it.” Verder verduidelik hy die agtergrond van die beginsel soos volg: As die heelal inderdaad ruimtelik oneindig is, of as daar ’n oneindige aantal heelalle is, sal daar heel waarskynlik ’n aantal groot streke wees wat ontstaan het op ’n gelyke en eenvormige wyse. Volgens Hawking is dit soos die bekende voorbeeld van ’n horde ape wat aanhouwend tik op tikmasjiene – die meeste wat hulle skryf, sal gemors wees, maar per geleentheid, as suiwer toeval, sal hulle een van Shakespeare se sonnette uittik. Kan dit wees, vra Hawking, dat in die geval van die heelal ons in ’n streek leef wat heel toevallig gelyk en eenvormig is? Met die eerste oogopslag kan dit baie onwaarskynlik lyk, omdat sulke gelyke streke in getal swaar oortref word deur chaotiese en onreëlmataige streke. Hy vra dan (1988: 123–124):

However, suppose that only in the smooth regions were galaxies and stars formed and were conditions right for the development of complicated self-replicating organisms like ourselves who were capable of asking the question: Why is the universe so smooth?

Dit is 'n voorbeeld van die toepassing van die antropiese beginsel wat geparafraseer kan word as: "Ons sien die heelal soos wat dit is omdat ons bestaan" (vergelyk Hawking, 1988: 124–126, 183).

Volgens Hawking bepaal die swak weergawe dat in 'n heelal wat groot of oneindig is, die voorwaardes vir die ontwikkeling van intelligente lewe slegs bereik sal word in sekere streke wat in tyd en ruimte beperk is. Die intelligente wesens in daardie streke moet dus nie verbaas wees as hulle waarneem dat hul lokaliteit in die heelal die voorwaardes bevredig wat noodsaaklik is vir hul bestaan nie. Hawking brei hierop uit deur te noem dat een voorbeeld van die gebruik van die swak weergawe van die antropiese beginsel is om te 'verklaar' waarom die Oerknal ongeveer tien biljoen jaar gelede gebeur het:⁴ Dit is min of meer hoe lank dit neem vir intelligente wesens om te evolueer. Eerstens moes 'n vroeë generasie sterre gevorm word. Hierdie sterre het van die oorspronklike waterstof en helium omvorm tot elemente soos koolstof en suurstof, elemente waarvan die mens ook gemaak is. Die sterre het dan as supernovas ontploff en hul oorblyfsels het verdere sterre en planete gevorm, waaronder ons sonnestelsel wat ongeveer vyf biljoen jaar oud is. Die eerste een of twee biljoen jaar van die aarde se bestaan was te warm vir die ontwikkeling van enige kompleksle wêreworme. Die oorblywende ongeveer drie biljoen jaar is gekenmerk deur die stadige proses van biologiese evolusie wat gelei het van die eenvoudigste organismes tot wesens wat in staat is om tyd tot terug by die Oerknal te kan meet (vergelyk Hawking, 1988: 124).

Hawking noem dat, volgens die sterk weergawe van die antropiese beginsel, daar óf tale verskillende heelalle óf tale verskillende streke van 'n enkele heelal is, elk met sy eie aanvangskonfigurasie en, dalk, met sy eie stel wetenskaplike wette. In die meeste van hierdie heelalle sal die voorwaardes nie gunstig wees vir die ontwikkeling van gekompliseerde organismes nie; slegs in die paar heelalle wat soos ons s'n is, sou intelligente wesens ontwikkel en die vraag vra: Waarom is die heelal soos wat ons dit waarneem? Die antwoord is dan eenvoudig: As dit anders gelyk het, was ons nie hier (om dit waar te neem) nie (vergelyk Hawking, 1988: 124–125).

Soos Hawking, noem Roger Penrose (1989: 458) dat verskeie weergawes van die antropiese beginsel bestaan en dat die mees aanvaarbare hiervan – die 'swak' weergawe – slegs aandag aan die tydruimtelike plekbepeeling van bewuste (of 'intelligente') lewe in die heelal skenk. Hy noem dat die beginsel gebruik kan

word om te verduidelik waarom die toestande presies gunstig is vir die bestaan van (intelligente) lewe op aarde tans – as die toestande nie gunstig was nie, sou ons ons nie hier bevind het nie, maar érens anders, op 'n ander geskikte tyd.

Penrose (1989: 458) noem dat Carter en Dicke die beginsel uiters effektiief toepas om 'n kwessie op te los wat fisici lank verbyster het – die kwessie rakende verskeie opvallende numeriese verhoudings wat waargeneem word om te bestaan tussen die fisiese konstantes (die swaartekrag-konstante, die massa van die proton, die ouderdom van die heelal, ensovoorts). 'n Raaiselagtige aspek hiervan was dat sommige van die verhoudings slegs geld ten opsigte van die huidige epog van die aarde se geskiedenis, sodat dit 'toevallig' voorkom asof ons in 'n baie spesiale tydperk leef. Volgens Penrose het Carter en Dicke hierdie kwessie verduidelik deur die feit dat die huidige tydvak ooreenstem met die leeftyd van die sogenaamde 'hoofsekvens-sterre' ('main sequence stars'), soos die son. Tydens enige ander epog – volgens hierdie argument – sou daar nie intelligente lewe wees om die fisiese konstantes ter sake te meet nie, daarom, volgens Carter en Dicke (soos aangehaal in Penrose, 1989), moes die 'toeval' geldig wees, bloot omdat daar intelligente lewe sal wees slegs op die spesifieke tyd wat die 'toeval' wel geldig was (Penrose, 1989: 458).

Siegel (2017) waarsku teen die lukrake gebruik van die antropiese beginsel, veral die absolutistiese en mensgesentreerdheid van sekere interpretasies daarvan, en kritiseer Barrow en Tipler (1986) se formulering van die sterk weergawe (kursivering deur my):

People use the anthropic principle to argue that the Universe *must* be exactly as it is because we exist the way we do. And that's not only untrue, it's not even what the anthropic principle says. [...] The evidence for our existence means the Universe *allows* our existence, but it doesn't mean the Universe *must* have unfolded exactly this way. It doesn't mean our existence is mandatory. And it doesn't mean the Universe *must have* given rise to us exactly as we are. In other words, you cannot say "the Universe *must* be the way it is because we're here." That's not anthropics at all; that's a logical fallacy.

In die volgende afdeling van die artikel word besin oor die moontlike saamlees van die swak weergawe van die antropiese beginsel, volgens Carter (1974) en Hawking (1988), met Verbloem se wetenskaplike insigte. Telkens word moontlike 'merkers' (vergelyk Pieterse, 1986: 17–19) of verwysings na die voorkoms van die antropiese beginsel in die teks aangedui – daar is minstens drie sulke verwysings. My lesing van die swak weergawe impliseer deurgaans dat die heelal nie noodwendig 'ter wille van' die mens bestaan nie.

3. Helena Verbloem se natuurwetenskaplike reis

Nadat haar kosbare skulpe tydens 'n huisrooftog gesteel is, begin Helena Verbloem by haar kollegas by die natuurwetenskaplike museum, waar sy as leksikograaf werksaam is, navraag doen oor die ontstaan van lewe op aarde. Haar skulpe was vir haar "hemelse boodskappers" (11); 'n bron van oneindige skoonheid en verwondering (12); haar "manier om die wondere van die skepping te erken" (13); items wat, wanneer hulle van onder belig is, "gegloei en bykans gewigloos gelyk het – met 'n anderwêrelde skoonheid, soos die leërskares van die heiliges, die rangordes van die engele. [...] Deur na hulle te kyk, het ek my innerlik versterk gevoel. Hulle skoonheid het my vertroue in die skepping herstel" (80). Aan die ondersoekbeampte, konstabel Modisane, noem sy: "[...] when I look at [the shells] God's creation makes sense to me" (80, vergelyk ook Human, 2008, en Du Plooy, 2011).

Verbloem noem aanvanklik: "Ek [...] het in my loopbaan nie soveel van hierdie soort blootstelling aan die wetenskap gehad nie, hoewel ek nog altyd 'n belangstelling daarin gehad het" (32), en, terugskouend op haar kinderde: "Ek sien nou dat ek die geheim van lewe met my kinderverstand probeer deurvors het" (36). Nadat sy haar lynhoof, Theo Verwey, vra of hy 'n duidelike idee het van wat lewe is en hoe dit ontstaan het, stel Verwey voor dat sy haar vrae aan Hugo Hattingh, 'n paleontoloog verbonde aan die museum, moet stel (37).

Vanaf bladsy 50 begin Verbloem se natuurwetenskaplike reis, as vertroosting teen verlies en verganklikheid, aan die hand van Hattingh se uiteenstellings. Die leser maak die ontwikkeling mee van Verbloem se bewuste rol as 'kyker', as 'waarnemer', gepaardgaande met haar groeiende sin vir 'verwondering'. Sy noem die volgende (52):

Ek wil meteens weet wat die omstandighede was wat gelei het tot die ontstaan van lewe. Sodoende kry ek 'n beter begrip van die mens – 'n soogdier wat hoeveel miljoen jaar gelede uit 'n gewerwelde oerouer ontwikkel het. Om die mens in hierdie konteks te sien, moet lig werp op die funksionering van bewussyn, en gevvolglik op die mens se bestaansdilemma as 'n dier met 'n ontwikkelde intelligensie en 'n bewussyn van sy eie sterflukheid.

Lemmer (2010: 150) skryf oor hierdie reis: "Anders as in die vroeëre romans, waar die beginsels van evolusie deurgaans meer subtel betrek word, bereik die fassinasie met oorspronge en evolusionêre teorieë in hierdie teks 'n hoogtepunt".

Oor Verbloem se wetenskaplike soeke skryf Van Vuuren (2008: 165):

Die roman staan in die teken van soeke: op die letterlike vlak na die verlore skulpe, op

wetenskaplike vlak na die oorsprong van lewe; maar hierdeur by implikasie op geestelike en psigiese vlak na singewing, na 'n singewende raamwerk of paradigma – met afwysing, via Helena se fokalisasie, van die religieuse en van die Christelike geloof.

Van den Heever (2011: 5) verbind hierdie soeke met wat Berger (1967) noem ‘nomisering’, ’n funksie van die samelewings wat hy tot die status van ’n instink verhef wanneer hy skryf: “The anthropological presupposition for this is a human craving for meaning that appears to have the force of instinct. Men are congenitally compelled to impose a meaningful order upon reality” (1967: 22, aangehaal in Van den Heever, 2011: 5). Sy noem ook dat Verbloem, deur haar wetenskaplike ondersoek, besig is om ’n “tweede taal” aan te leer (2011: 9).

Telkens kom die konsep en rol van ‘toeval’ in die ontwikkelingsketting van lewe in die boek ter sprake. Wanneer Verbloem peins oor haar gesteelde skulpe, dink sy: “Hulle skoonheid het my vertroue in die skepping herstel. Ek het my één gevoel met die oorweldigende verskeidenheid lewensvorms op aarde, ’n skakeltjie in die onmeetbare ketting van toeval wat ons algar verbind” (80). Hattingh noem ook: “[O]ns intelligensie en sintuiglike bewussyn het ontwikkel soos dit het as gevolg van ’n uitgebreide reeks toevallighede” (118). En op bladsy 149 lees ons:

Ons praat weer oor toeval. “Mense gaan daarvan uit dat wat belangrik is, of wat hulle as belangrik ag, noodwendig so is, maar dit is nie so nie,” sê [Hattingh]. “Biljoene kontingente gebeurtenisse het uiteindelik tot *Homo sapiens* geleei. Die vorm van geen enkele lewende soort soos ons dit vandag ken, was ooit voorspelbaar nie. Alles wat hier is, is die gevolg van toeval, van tallose voorafgaande gebeurtenisse.”

Verbloem se gedagtes word dan voorts soos volg weergegee (178):

As volgens Hugo Hattingh die geringste verskil – hoe onbenullig ook al – die loop van die evolusionêre geskiedenis kon verander, as alles wat hier is – in sy skynbaar vaste en onveranderlike vorm – louter die gevolg is van toeval, as ontelbare kontingente gebeurtenisse uiteindelik tot *Homo sapiens* geleei het, dan kon my lewe ook op 'n magdom punte 'n ander koers ingeslaan het.

Verbloem mymer ook soos volg oor haar gesin (194):

Ons was 'n eenmalige en kortstondige, en bowenal toevallige konfigurasie. Uit die donkerte en die nikis het ons te voorskyn gekom, en daarheen keer ons terug. Ons sal nooit weer op dié manier beliggaam word nie, in die oneindigheid van die tyd het dit maar één keer presies so gebeur.

Die klem op ‘toeval’ word verder gevoer op bladsy 195: “Die hele aangeleentheid is net ’n verdere toevalligheid, nog ’n klein skakel in ’n groot, digte maar onsigbare web van toevallighede waaruit my eie, en elke lewe, saamgespin is.”

Verbloem tref Hattingh alleen in die teekamer aan en vra hom direk wat lewe is en wanneer die eerste lewe op aarde ontstaan het. Sy vra ook wat die voorwaardes vir die ontstaan van lewe op aarde was (94–95). Hattingh antwoord: “Ons het binne ’n heelal ontstaan waarvan die wette en konstante gunstig is vir die evolusie van lewe” en hy verduidelik vervolgens die omstandighede tydens en ná die Oerknal (96):

[...] dat die Oerknal ongeveer vyftien duisend miljoen jaar gelede plaasgevind het, dat dit tussen 10^{-36} en 10^{-32} van ’n sekonde daarna – die sogenaamde inflasieperiode – uitgebrei het tot ’n radius van ’n honderd biljoen kilometer. Dat die hittegraad ’n honderdste van ’n sekonde ná die Oerknal ’n honderd duisend miljoen grade Celsius was, en ’n sekonde daarna reeds afgekoel het tot sowat tien duisend miljoen grade Celsius. Hy verduidelik dat dit nog te warm was vir die vorming van atome, en dat die heelal uit ’n chaotiese maar homogene mengsel van slegs straling, waterstof en helium bestaan het.

Hattingh se stelling oor die aard van die heelal en die omskrywing van die Oerknal klop direk met die ‘swak weergawe’ van die antropiese beginsel, soos hierbo uiteengesit aan die hand van Hawking (1988). Dit is dan die eerste (verbloemde/onbedoelde?) verwysing na die beginsel in die teks. Dieselfde aand lê Verbloem en dink aan die feit dat dit die heelal ’n halfmiljoen jaar ná die Oerknal geneem het om te verdonker en peins: “As ek dit altyd in gedagte hou, sal ek pal in verwondering leef” (98).

Verbloem raak vertroud met die geologiese tydperke van die aarde (102, wat sy mettertyd as analogies van haar lewenstudie beskou) en tydens ’n volgende gesprek met Hattingh oor evolusie reageer sy drie maal met “Ek sien” op Hattingh se uiteensettings (115–116). Hierdie stelwyse kan verbind word met wat sy leer oor die evolusie van die oog (145, ook die oog van God, 127) en met haar rol as ‘waarnemer’, as ‘kyker’, vol groeiende bewondering oor die ontstaan en aard van die heelal. Wanneer Hattingh sê: “Dit wil voorkom asof daar in die evolusie ’n kragtige impuls is vir die vorming van die oog” (145), wonder Verbloem: “Om die heerlikheid te *aanskou*?” (146). Sy sê ook: “Ek moet my oog *stip op die bal* hou om die verwikkeld verloop van die vormings- en evolusionêre geskiedenis van die aarde te volg en hierdie kennis as leek sinvol te orden” (157), “Ek *hou my oog op die bal*” (159) en “Ek probeer die geologiese prosesse wat oor ’n tydperk van biljoene jare op die aarde plaasgevind het konseptualiseer – *voor oë hou*, waar moontlik [...]” (159). Wanneer sy haar afvra: “Waarvan wend ek my gesig af? Wat wil ek nie *onder oë sien* nie?” (276), antwoord sy: “Die kortstondigheid van

ons aardse bestaan? Die weerloosheid van alles van waarde? [...]” (276). Op bladsy 305–306 verneem die leser voorts van Verbloem se “volgehoue *kontemplasie* van die meedoënlose wette van evolusie. Soos ’n nougesette besinning oor die tydlose, ruimtelose nik, wat die aanvang van menslike tyd voorafgegaan het” (kursiverings deur my).

Verbloem en Hattingh se vraag-en-antwoordsessies duur voort en Hattingh lê vir haar die oerbasis- en -vorm van lewe uit (230–234), asook die redes vir die vermeerdering in sowel die voorkoms as kompleksiteit van veelsellige organismes in die Kambriese tydperk (242–243). Verbloem is later volkome bewus van “ons menslike nietigheid, ons benarde posisie in die heelal” (276).

Deur haar soektog na oorsprong en ontwikkeling van lewe in die heelal, ontwikkel Verbloem dan ’n naturalistiese perspektief en vind ondersteuning in die wetenskap, in die aanvaarding dat die wêreld, die heelal, nie deur menslike wil beheer word nie (vergelyk Strydom en Van Vuuren, 2011: 113).

Tydens Verwéy se begrafnisfees brei Hattingh uit oor kosmologiese inflasie: “[H]y verduidelik met meedoënlose presisie die begrip inflasie – die enorme, maar nog ongekoördineerde wisselwerking tussen swaartekrag, straling en materie in die vroegste ontstaansomblanke van die heelal” (296).

’n Tweede, en een van die duidelikste merkers of verwysings na die gebruiksmoontlikheid van die antropiese beginsel, vind die leser op bladsy 179: “Net omdat ek (en al die ander dinge) daar is, dink ek dat ek daar móét wees. Dat dit alles so behóórt te wees. Maar dit is natuurlik nie so nie. In evolusionére terme is dit die eerste vergissing”.

Hierdie stelwyse kan aansluit by Siegel (2017) se waarskuwing oor die foutiewe aanwending van die (sterk weergawe van die) antropiese beginsel, naamlik dat dit ’n imperatieve ‘moet’ impliseer wat die mens sentraal stel in die ontwikkeling van die heelal, dat die heelal bestaan ‘ter wille’ van die mens. Die verskuiwing vanaf ‘moet-wees’ na ’n meer relativistiese standpunt word voorts gevind op bladsy 193, waar Verbloem dink: “Die verlies van die skulpe het opgeneem geraak in die konfigurasie van ’n groter verlies. Die omstandighede van hulle verdwyning [...] is [...] eintlik van min of geen belang nie en volkome *arbitrêr*” (kursivering deur my).

Op bladsy 207 tref die leser ’n derde moontlike verwysing na die antropiese beginsel aan (vergelyk ook Van den Heever, 2012):

Die heelal is ons nie goedgesind nie. Dit sien ’n mens sodra jy jou maar effens met evolusie bemoei. Die evolusie leer ons dat alles anders kon gewees het – een ander skuif, en ons was nie nou hier nie. Nie ek nie, nie jy nie, en nie die skulpe nie. Toeval en verganklikheid, hou dit maar in gedagte.

Dit sluit aan by die konsep van 'n 'goue eeu/era' (vergelyk Dicke, 1961, en Davies, 2006) waarin die heelal tans is, 'n era wat waarnemers kan insluit en 'verdra'.

Tien dae ná Verwey se begrafnis sê Verbloem die volgende aan Sof Benadé (308):

Jy moet verstaan, Sof, [...] ek is nie 'n gelowige nie. Ek glo in die onverskilligheid van die heelal en in die nietigheid van die mens, in die toevalligheid van ons evolusionêre inkarnasie – van ons besondere vleeswording – by wyse van spreke. Ek glo in die toevalligheid van alle inkarnasies, ook dié van skulpe. En tog moet ek sê [...] ek kan nie nie na die skoonheid en variasie van die skulpe kyk sonder om in terme van die wonder van die skepping te dink nie.

Hierdie uiting kan ook met die 'goue era', binne die antropiesebeginsel-konteks, verbind word, 'n era waartydens die heelal 'goedgunstiglik' lewe verdra en die mens se gepaardgaande verwondering oor dié feit.

4. Moontlike 'antropiese implikasies' vir die teks

Wat is die implikasies van 'n antropiese beskouing ten opsigte van Verbloem se natuurwetenskaplike insigte en haar ontwikkeling as karakter?

Lemmer (2010) analyseer *Die boek van toeval en toeverlaat*, saam met *Klaaglied vir Koos, Erf, Belemmering, Landskap met vroue en slang en Buller se plan* as eksemplariese voorbeeld van literêre tekste wat simptomaties is van 'n 'derdekultuurse tydsgees' waarin die wetenskap (en spesifiek daardie idees wat met evolusie verband hou) die letterkundeteks toenemend binnesypel. Slusser en Guffey (1982: 179, aangehaal in Lemmer, 2010: 19) beweer dat die impak van wetenskaplike denke op veral drie aspekte van fiksie meetbaar is, naamlik die tema of wêreldbeskouing in die teks, die uitbeelding van die protagonis en die vormlike aspekte.

Alhoewel die antropiese beginsel nie by die naam genoem word in *Die boek van toeval en toeverlaat* nie, is daar, soos aangedui, 'n paar moontlike 'merkers' of verwysings daarna in die teks wat 'n 'antropiese (saam)lees' of wetenskapsmetaforiese lees van die teks moontlik maak. Indien die beginsel dan as lens gebruik word, vervul dit 'n interpretatiewe funksie en verskaf dit ook sekere leesleidrade. Die saamlees van die beginsel met die teks sluit aan by die wetenskaplike registers in Winterbach se romans wat meerdere funksies vervul (Lemmer, 2010: 157):

Dit dien as merker van natuurgeschiedenis; as draer van die Darwinistiese idee; as outentieke ruimte waarbinne wetenskaplikes as romankarakters kan handel; as metafoor vir die transformasieprosesse wat protagoniste ondergaan; as basis vir 'n nuwe woordeskat waarmee die wetenskaplike wêreldbeeld gefiksionaliseer en bestendig word [...]; deur die prosesse van

benoeming en bewaring as borswering teen verganklikheid; as interpretatiewe instrument, en as didaktiese hulpmiddel waarmee wetenskaplike kennis versprei en gepopulariseer word.

Deur die ‘kyk’/‘aanskouing’ en die daarvan gepaardgaande ‘verwondering’, kom Verbloem tot ’n mate van ’n sintese betreffende die ontstaan van lewe en die mens se plek binne ’n onverskillige heelal. Sy kom tot ’n “onbestendige berusting” (333) in haar gesins- en familieverhoudinge en dink byvoorbeeld soos volg aan haar kind (321): “Ook jy weet goed dat my ontreddering (my verskraalde lewe) nie saamhang met die onverskilligheid van die heelal of met die verlies van die skulpe nie”. Sodoende beweeg sy vanaf ’n waarnemersposisie van ‘moet-wees’ tot ’n aanvaarding van die ‘so-heid’ van dinge.

Hierdie ‘status van aanvaarding’ kan verbind word met die Zen-Boeddhistiese konsep van ‘tathātā’ (Sanskrit), ofte wel ‘so-heid’ (‘suchness’, ‘thatness’), wat omskryf kan word as ’n term wat dui op ‘werklikheid’ of ‘die wyse waarop dinge werklik bestaan’, en gebruik word om die ware aard van werklikheid en die ware modus van bestaan van fenomene wat buite die bereik van konseptuele denke is te denoteer (O’Brien, 2018). Molloy (2012: 130) skryf in hierdie verband:

We know we are experiencing the ‘thatness’ of reality when we experience something and say to ourselves, ‘Yes, that’s it; that is the way things are.’ In the moment, we recognize that reality is wondrously beautiful but also that its patterns are fragile and passing.

Verbloem kom opnuut onder die indruk van die mens se nietigheid en die toevalligheid van ’n bestaan binne die heelal deur te kyk na Vera Garaszczuk se videobande van die aarde oor honderd tot twee honderd miljoen jaar – in die toekoms is die heelal nie geskik vir menslike lewe nie (324) (vergelyk die opmerkings van Dicke, 1961, oor die ouderdom van die heelal hierbo):

’n Onherbergsame landskap. Die landmassa is ’n bykans onbewoonbare woestyn en die oseaan ’n siedende watermassa. Nêrens is daar ’n spoor van iets mensliks nie. Alles wat mens en menslik en mensgemaak was, is reeds daarmee heen (op eie stoom of aangehelp deur onbeheerbare natuurkragte). Alles tot as, tot been, tot klip; onherkenbaar fygemaal, ontblind. Begrawe, versink, tot atome gereduseer en oor die woeste en leë aardbol verstrooi. [...] Wat weerloos was, is uitgewis.

In haar bedankingswoord by die ontvangs van die UJ-prys vir *Die boek van toeval en toeverlaat* het Winterbach, in direkte aansluiting by die bogenoemde aanhaling, gesê (2008: 7, kursiverings deur my):

Ek hou van die klein passasie aan die einde van die boek waar die aarde beskryf word oor 'n honderd en oor tweehonderd miljoen jaar. Ek hou daarvan omdat dit 'n *blik* gee vanaf 'n groot afstand – 'n soort kosmiese *blik* wat verby die vergeefsheid van menslike inspanning en strewe gaan, verby alles wat menslik en weerloos is. Veral huis omdat menslike feilbaarheid en ontoereikendheid so prominent figureer in die boek. As ons dan deur 'n spieël in 'n raaisel moet kyk, kan ons ons ten minste die groter prent verbéél. [...] Met verbeelding daag ons die groot stilte uit. Kom, sê ons: Vat so, ek is nietig en sterflik, maar ten minste kan ek my die hemel en die hel verbeel. Ek kan my die ganse kosmos verbeel en die roete van die slak. En die bykans onvoorstelbare lewe van die ander.

Aan die einde van die boek bereik Verbloem dan 'n "onbestendige berusting" (333). Na aanleiding van 'n droom mymer sy (332):

Ek is verras deur die blik wat my slapende onbewuste my op die moeisame proses van evolusie gegun het. Voorlopig kan ek nie verder met Hugo Hattingh praat oor toeval, oor Darwin se studie van wurms, en oor die wonderbaarlike uitbarsting van groei in die Kambrium nie. Ek hoop om nog 'n keer met hom te praat oor die moontlike ontstaan van die heelal uit die nik as 'n kwantumsiddering – geringer as 'n sug, as die fladdering van 'n ooglid.

Hierdie bepeinsing vind 'n merkwaardige korrelaat in die volgende stelling van Greene (2004: 167), wat aansluit by die swak weergawe van die antropiese beginsel en by Hawking (1988: 183) se stellings wat vroeër in die artikel aangehaal is:

If the universe waits long enough – for nearly an eternity perhaps – its usual, high-entropy, highly probable, totally disordered state will, through its own bumping, jostling, and random streaming of particles and radiation, sooner or later just happen to coalesce into the configuration that we all see right now. Our bodies and brains would emerge fully formed from the chaos – stocked with memories, knowledge and skills – even though the past they seem to reflect would never really have happened. Everything we know about, everything we value, would amount to nothing more than a rare but every-so-often-expectable statistical fluctuation momentarily interrupting a near eternity of disorder.

Hierdie tydelike berusting in die stand van sake kom neer op 'n weg beweeg van 'n bemoeienis met evolusie en hemelse liggame, en 'n fokus op die intieme gesins- en familiekring. Dit kan – in Zen-Boeddhistiese terme, soos vermeld – omskryf word as 'n toestand van 'tathātā' – 'n berusting in die so-heid van dinge – waarbinne Verbloem uiteindelik verkeer, al is dit net tydelik.

5. Slot

In teenstelling met Van den Heever (2010: 104) wat geen resolusie of sluiting aan die einde van die verhaal vind nie, of Van Niekerk (2009) wat die teks beoordeel soos volg: “Hoewel er sterk wordt geappelleerd aan de denkkragt van de lezer, is het tevergeefs zoeken naar oplossingen en antwoorden”, die slot beskryf as dat dit sou eindig “op een dissonant van mistroostige zinloosheid, zodat de lezer zich beroofd voelt van iedere vorm van genoegdoening” en bevind dat “Winterbach [...] niet alleen haar lezers te kort [doet], maar ook haar eigen schrijverschap”, behoort die slot myns insiens eerder as ’n tydelike berusting gelees te word, of dalk, nog sterker, as ’n berusting in en aanvaarding van die ‘so-heid’ van dinge en ’n staat van ‘verwondering’ oor die heelal.

Ek stem deels saam met Human (2009: 18–19) dat Verbloem dalk

nié haar toeverlaat in die kosmiese raamwerk van biologiese evolusie vind nie – die videoband wat sy by Vera Garaszcuk teen bevestig haar ergste vermoedens – maar eerder in die doelbewuste terugkeer tot die geborgenheid van die “eenmalige en kortstondige, en bowenal toevallige konfigurasie” van haar gesin (194).

Ten slotte stem ek met Human (2009: 19) saam dat die begrippe ‘toeval’ en ‘toeverlaat’ in die titel nie noodwendig as ’n binêre opposisie beskou behoort te word nie, maar as ’n komplementêre paar: in die roman lê die ‘toeverlaat’ juis in ’n groot mate in die ‘toeval’ – en meer spesifiek in die kosbaarheid van ons ‘toevallige’ biologiese inkarnasie. Hier wil ek byvoeg: Die ‘toeverlaat’ lê ook opgesluit in die ‘verwondering’ (deels misties) wat Verbloem ervaar by die aanskoue van die heelal – in sy kleinste en grootste manifestasies – en in ’n mate van aanvaarding van dinge soos wat dit is, in die antropiese sin en die sin van tathātā (vergelyk ook Spruyt, 2014: 55).

Om uiteindelik vanuit die swak weergawe van die antropiese beginsel na die teks te kyk, met ’n effense kopknik na die sterk weergawe: Dinge – die wêrld, die heelal – lyk soos wat wat hulle lyk. As dinge anders gelyk het, was ons – en Helena Verbloem, en Ingrid Winterbach – dalk nie hier om dit waar te neem nie.

Bronnelys

- Anthropic principle. 2017. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Anthropic_principle. (Datum van gebruik: 28 Augustus 2017).
- Barrow, John D. en Tipler, Frank J.** 1986. *The anthropic cosmological principle*. Oxford: Clarendon Press.
- Barthel, Dewald.** 2016. Mistiek in Ingrid Winterbach se ‘Durban-drieluik’. Ongepubliseerde MA-verhandeling, Noordwes-Universiteit.
- Berger, P.** 1967. *The sacred canopy. Elements of a sociological theory of religion*. New York: Anchor Books.
- Bostrom, N.** 2002. *Anthropic bias. Observation selection effects in science and philosophy*. London: Routledge.
- Burger, Willie.** 2008. ’n Speurder wat verbloem eerder as onthul: Gedagtes oor plot na aanleiding van Ingrid Winterbach se *Die boek van toeval en toeverlaat*. *Stilet* XX(1): 119–141.
- Carter, Brandon.** 1974. Large number coincidences and the anthropic principle in cosmology. In: *IAU Symposium 63. Confrontation of cosmological theories with observational data*. Dordrecht: Reidel.
- Cloete, T.T.** 2007. *Heilige nuuskierigheid*. Kaapstad: Tafelberg.
- Crane, Stephen.** 1972 (1899). War is kind. In: Katz, Joseph (ed.). *The complete poems of Stephen Crane*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Davies, P.** 2006. *The Goldilocks enigma. Why is the universe just right for life?* London: Allen Lane.
- Dicke, Robert.** 1957. Gravitation without a principle of equivalence. *Reviews of Modern Physics* 29(3): 363–376.
- Dicke, Robert.** 1961. Dirac’s cosmology and Mach’s principle. *Nature* 192(4801): 440–441.
- Du Plooy, Heilna.** 2009. Die argeologie van die teken: Taal en diskfers in *Niggie* en *Die boek van toeval en toeverlaat* van Ingrid Winterbach. *Stilet* XXI(2): 1–28.
- Du Plooy, Heilna.** 2011. Words, like shells, are signs as well as things. In: *Semblance and signification*. Michelucci, Pascal, Fischer, Olga and Ljungberg, Christina (eds.). *Iconicity in Language and Literature* 10: 327–342.
- Gouws, Andries.** 2008. Ingrid Winterbach as skrywer en as beeldende kunstenaar – enkele beskouings. *Stilet* XX(1): 8–41.
- Greene, Brian.** 2004. *The fabric of the cosmos. Space, time and the texture of reality*. New York: Vintage Books.
- Hambidge, Joan.** 2013. Resensie: *Die boek van toeval en toeverlaat* (2006). <http://joanhambidge.blogspot.com/2013/02/Ingrid-winterbach-die-boek-van-toeval.html>. (Datum van gebruik: 24 Mei 2019).

- Hawking, Stephen.** 1988. *A brief history of time. From the Big Bang to black holes.* London, New York, Toronto, Sydney, Auckland: Bantam Press.
- Hofsajer, Anelda Susan.** 2011. An investigation into Winterbach's approach to self-translation in *Die boek van toeval en toeverlaat/The book of happenstance*. Ongepubliseerde MA-verhandeling, Universiteit van die Witwatersrand.
- Human, Matthys Philippus.** 2007. Verlies in die oeuvre van Lettie Viljoen/ Ingrid Winterbach. Ongepubliseerde DLitt et Phil-proefskrif, Universiteit van Johannesburg.
- Human, Thys.** 2008. Dit wat verborge en tergend (on)ontginbaar bly. Commendatio gelewer by die oorhandiging van die UJ-Prys vir Skeppende Skryfwerk aan *Die boek van toeval en toeverlaat*, 18 Oktober 2007. Stilet XX(1): 1–5.
- Human, Thys.** 2009. "Om leeg te word soos 'n skulp": Verlies en verganklikheid in *Die boek van toeval en toeverlaat*. *LitNet Akademies* 5(4): 1–22.
- Johl, Ronél.** 2008. Oor eindes en beginne: Tyd en ruimte in Ingrid Winterbach se *Die boek van toeval en toeverlaat*. Stilet XX(1): 142–162.
- Lemmer, Erika.** 2010. Ingrid Winterbach, 'n derde kultuur en die neo-Victoriaanse romantradisie (1984–2006). Ongepubliseerde DLitt et Phil-proefskrif, Universiteit van Suid-Afrika.
- Leslie, J.** 1986. Probabalistic phase transitions and the anthropic principle. In: Demaret, J. (ed.). 1987. *Origin and early history of the universe: Proceedings of the Twenty-sixth International Astrophysical Colloquium*, Liege, Belgium, July 1–4 1986.
- Molloy, Michael.** 2012. *Experiencing the world's religions*. New York: McGraw-Hill Higher Education. Sixth edition.
- O'Brien, Barbara.** 2019. Tathata, or suchness. <https://learnreligions.com/tathata-or-suchness-450014>. (Datum van gebruik: 30 September 2019).
- Penrose, Roger.** 1989. *The emperor's new mind: Concerning computers, minds and the laws of physics*. Oxford: Oxford University Press.
- Pieterse, H.J.** 1986. Die betekenis en funksie van die verwysings in *Die ambassadeur* van André P. Brink, met toes�sing op die *Divina Commedia* van Dante Alighieri. Ongepubliseerde MA-verhandeling, Universiteit van Pretoria.
- Rokebrand, Leane.** 2015. Die rol van die vertaler in die vertaling van *Die boek van toeval en toeverlaat*: Menigte vlakke van betekenis. Ongepubliseerde MA-verhandeling, Universiteit van Johannesburg.
- Siegel, Ethan.** 2017. How the anthropic principle became the most abused idea in science. <https://www.forbes.com/sites/startswithabang/how-the-anthropic-principle-became-the-most-abused-idea-in-science>. (Datum van gebruik: 28 Augustus 2017).
- Slusser, G. en Guffey, G.** 1982. Literature and science. In: Barricelli, J.-P. en

- Gibaldi, J. (eds.). *Interrelations of literature*. New York: The Modern Language Association.
- Spruyt, Marie.** 2014. *Die boek van toeval en toeverlaat* (Ingrid Winterbach): 'n Teosofies-kabbalistiese perspektief. *Tydskrif vir Letterkunde* 51(1): 44–56.
- Strydom, G.L.** 2010. 'n Vergelykende studie van Ingrid Winterbach se *Die boek van toeval en toeverlaat* (2006) en Etienne van Heerden se *Asbesmiddag* (2007). Ongepubliseerde MA-verhandeling, Nelson Mandela Metropolitaanse Universiteit.
- Strydom, Gideon en Van Vuuren, Helize.** 2011. "Sonder agtergrondgedruis en tussenkoms van die skrywerstem?": Ingrid Winterbach se *Die boek van toeval en toeverlaat* (2006). *Stilet* XXIII(2): 102–120.
- Van den Heever, Aletta Jacoba.** 2010. Toevalligheid in Ingrid Winterbach se *Die boek van toeval en toeverlaat*: Interpretasies van die roman met die fokus op die tema van kontingensie. Ongepubliseerde MA-verhandeling, Universiteit van Stellenbosch.
- Van den Heever, Alettie.** 2012. Mens op die marge: 'n Ondersoek na die tema van evolusie in Ingrid Winterbach se *Die boek van toeval en toeverlaat*. *Stilet* XXIV (1): 53–63.
- Van den Heever, Alettie.** 2011. Die toeval in 'n tentwoning/Die metanarratief van die toeverlaat. *LitNet Akademies* 8(3): 1–14.
- Van der Merwe, Chris.** 2007. Resensie: *Die boek van toeval en toeverlaat*. *Tydskrif vir Letterkunde* 44(1): 242–244.
- Van der Walt, Dawita.** 2017. Humor in *Die boek van toeval en toeverlaat*, *Die benederyk* en *Die aanspraak van lewende wesens* deur Ingrid Winterbach. Ongepubliseerde MA-verhandeling, Universiteit van Pretoria.
- Van Niekerk, Annemarié.** 2009. Als het harnas van een kwetsbaar wezen. *Trouw*, 24 januari. http://www.trouw.nl/cultuur/boeken/article2011964.ece/Als_het_harnas_van_een_kwetsbaar_wezen. (Datum van gebruik: 20 Oktober 2018).
- Van Schalkwyk, Phil.** 2009. "Men in the middes": Ingrid Winterbach se *Die boek van toeval en toeverlaat* en Frank Kermode. *Stilet* XX(1): 53–69.
- Van Vuuren, Helize.** 2008. "Alles vloeи en niks hou stand": 'n Verkenning van Ingrid Winterbach se *Die boek van toeval en toeverlaat*. *Stilet* XX(1): 163–176.
- Viljoen, Louise.** 2007. *Die boek van toeval en toeverlaat*. 'n Rykdom van verbeelding, besinning en toespeling. *LitNet*, 2007–03–20.
- Wallace, Alfred Russell.** 1904. *Man's place in the universe. A study of the results of scientific research in relation to the unity or plurality of worlds*. London: George Bell & Sons. 4th edition.
- Winterbach, Ingrid.** 2006. *Die boek van toeval en toeverlaat*. Kaapstad, Pretoria: Human & Rousseau.

Winterbach, Ingrid. 2008. Om jou hemel en hel te kan verbéél. Bedankingswoord gelewer by die toekekening van die UJ-Prys vir Skeppende Skryfwerk aan *Die boek van toeval en toeverlaat*, 18 Oktober 2007. *Stilet* XX(1): 6–7.

Note

1. Vergelyk Viljoen (2007), Van der Merwe (2007) en Hambidge (2013). Van Niekerk (2009) het wel haar bedenkinge oor die slot.
2. Vergelyk Burger (2008), Johl (2008), Van Vuuren (2008), Gouws (2008), Du Plooy (2009, 2011), Human (2009), Van Schalkwyk (2009), Strydom en Van Vuuren (2011), Van den Heever (2011 en 2012) en Spruyt (2014).
3. Vergelyk Human (2007), Lemmer (2010), Van den Heever (2010), Strydom (2010), Hofsajer (2011), Rokebrand (2015), Barthel (2016) en Van der Walt (2017).
4. Hawking (1988: 124) bereken die ouerdom van die heelal as ongeveer 10 biljoen jaar, in teenstelling met Greene (2004: 126), wat die ouerdom bereken as ongeveer 14 biljoen jaar.

Tussen hakies: Die rol van parentese in Ingrid Winterbach se roman *Die troebel tyd* (2018)

Thys Human

In brackets: The role of parenthesis in Ingrid Winterbach's novel Die troebel tyd (2018)

In this article the role of parenthesis in Ingrid Winterbach's novel Die troebel tyd is examined. Although parenthesis can be stylistically indicated in a variety of ways in a text, in this article the focus is specifically on parenthesis in curved brackets, as the use of this form of parenthesis is particularly noticeable in Winterbach's novel. Rather than focusing on the traditional functions of parentheses in brackets (for example, to clarify, specify, evaluate and annotate), attention is given to the more unusual roles they can perform in a literary text, such as including strategic details and self-reflective remarks, hosting parallel plots or stories, introducing other textual voices, challenging authorial control and underlining thematic concerns.

1. Inleiding

In Ingrid Winterbach se nuutste roman, *Die troebel tyd* (2018), is daar, soos in die meeste van haar vorige romans, 'n eksterne (derdepersoons-)verteller¹ aan die woord. Slegs in *Klaaglied vir Koos* (1984), *Die boek van toeval en toeverlaat* (2006) en 'n enkele verhaallyn in sowel *Erf* (1986) as *Vlakwater* (2015), is 'n interne (of eerstepersoons-)verteller aan die woord. Ten spyne van die eksterne verteller, word die grootste gedeelte van die roman egter uit die perspektief van die hoofkarakter, Magrieta Prinsloo ('n karaktergebonde interne fokaliseerder²), aangebied. Anders as in *Belemmering* (1990), *Die aanspraak van lewende wesens* (2012) en *Vlakwater* is daar in *Die troebel tyd* nie twee verhaallyne wat op die wedervaringe van verskillende hoofkarakters fokus nie. Soos Louise Viljoen (2018: 13) terig opmerk, word die fokus eenduidig op die karakter Magrieta Prinsloo geplaas.

Magrieta is 'n doktor in die soölogie wat as akademikus veral navorsing oor die evolusionêre ontwikkeling van die erdwurm (filum Annelida uit die Ordovisium) doen. Aangesien sy in 'n diep depressie verval, verwys 'n kollega haar na 'n psigiater wat vir haar 'n middel voorskryf wat alles behalwe die gewenste uitwerking het. In 'n manies-destruktiewe toestand noem sy haar departementshoof 'n "stiksienige outokraat en middelmatige wetenskaplike" (8),³ beledig sy die dierkundedepartement in die openbaar en beskuldig sy haar laboratoriumassistente van "nalatigheid, dooierigheid en algemene onnoselheid" (8). Op hierdie wyse bring sy nie net haar soliede akademiese

loopbaan tot 'n einde nie; sy gly ook "soos 'n paling" (8) uit die omhelsing van haar man, Willem.

Nadat Magrieta twee weke lank in 'n vriendin se vakansiehuis by die see gaan uitrus, reageer sy op 'n advertensie in 'n koerant en doen aansoek om 'n betrekking in die Kaapse tak van die Buro vir Voortgesette Onderrig onder die direkteurskap van Markus Potsdam. Op sy instruksie moet sy en Isabel Durandt, haar assistent, medewerkers werf en met bestaande medewerkers (na wie Markus geheimsinnig as "agente" verwys) skakel. In die loop van die roman kom Magrieta verskillende kleurvolle karakters teë wat elkeen 'n bepaalde lig op haar situasie werp. Wanneer Markus een dag spoorloos verdwyn, lei dit tot 'n reeks gebeure wat Magrieta moeilik sou kon voorsien en wat haar lewe in verrassend nuwe rigtings stuur. Sy glo egter vas dat daar sin te vind is in die kriptiese boodskappe wat sy agterop badkamerdeure aantref, die walvisse wat sy bespeur en die talle rolstoelryers wat sy tydig en ontydig teekom.

In die kort vierde hoofstuk van die roman is daar egter 'n opvallende afwyking van die oorhoofse vertelpatroon. Dit is byvoorbeeld nie presies duidelik uit wie se perspektief dié vierde hoofstuk aangebied word nie: Is dit die karakter Magrieta Prinsloo, of dalk haar skrywersvriend Jakob Wolmarans? Is dit die eksterne verteller of moontlik die skrywer self? Selfs nog meer opvallend is die feit dat die hoofstuk op retoriiese vlak die indruk van 'n tipe invoeging – 'n parentese – skep, wat nie direk met die einde van die derde hoofstuk skakel nie, maar eerder as bygedagte ten opsigte van die roman as geheel dien⁴ (26):

Karakters wat in motors klim en iewers heen ry na plekke waar dinge met hulle gebeur – aangename sowel as onaangename dinge. Soos dat hulle deur 'n bekruiper agtervolg, of op straat aangeval of beroof word, of val en 'n besering opdoen. Of 'noproep ontvang wat hulle lewens verander. Of agter die stuur van hulle motor begin hallusineer en nie verder kan ry nie. Of dat hulle die objek van hulle begeerte (liefdesbegeerte) hoopvol, maar ook met 'n verlammende gevoel van voorbode tegemoetgaan en dat hierdie persoon hulle attensies dan final afwys. ("Ek is jammer, jy is 'n goeie vriend/vriendin, maar meer as vriende kan ons nie wees nie.")

Aangesien dit nooit duidelik gemaak word na wie hierdie karakters verwys óf hoe hulle deel van die res van die roman vorm nie, word die leser as 't ware genooi om self met antwoorde of afleidings vorendag te kom.

In die vierde hoofstuk, wat dus reeds die indruk van 'n tipe invoeging skep, is allerlei kleiner invoegings wat duidelik by wyse van hakies as verdere parenteses aangedui word. Tog is dit opvallend dat hierdie invoegings – soos ook in die res van die roman – nie slegs na- of bygedagtes is nie, maar dikwels verrassende en

onontbeerlike inligting bevat. In verskeie gevalle word die gedeelte van die sin of paragraaf aan weerskante van die hakies huis op 'n spesifieke wyse deur die inhoud daarvan beïnvloed.

Terwyl parenteses waarskynlik minder verrassend in 'n eerstpersoonsvertelling (veral in die geval van 'n tentatiewe, gekwelde ek-verteller soos in *Klaaglied vir Koos*) is, trek die voorkoms daarvan in romans waarin eksterne vertellers aan die woord is, moontlik meer aandag. Een van die mees opvallende kenmerke van feitlik alle Winterbach-romans is die groot aantal parenteses – meestal tussen hakies – wat daarin voorkom.

In *Die troebel tyd* is byvoorbeeld 224 parenteses tussen hakies: 'n gemiddeld van meer as een per bladsy. Bykomende parenteses word by wyse van aandagstrepe en kommas in die roman aangedui, hoewel hulle in die minderheid is.

2. Probleemstelling

In hierdie artikel word ondersoek ingestel na die rol van parentese(s) in Winterbach se *Die troebel tyd*. Hoewel parenteses stilisties op verskillende wyses in 'n teks sigbaar gemaak kan word – byvoorbeeld by wyse van aandagstrepe, kommas, tipografiese wit, 'n ander lettertipe en/of die gebruik van hakies, om maar enkele voorbeeldte te noem – word in hierdie artikel spesifiek op parenteses 'tussen hakies' gefokus.

Winterbach se nuutste roman, *Die troebel tyd*, word as illustrasiemateriaal gebruik, maar dan met die veronderstelling dat die insigte waartoe gekom word waarskynlik ook op die ander romans in die Winterbach-oeuvre van toepassing gemaak sou kon word. Die meeste bestaande navorsing ten opsigte van parentese fokus daarop binne die kader van die linguistiek (vergelyk Nunberg, 1990; Dehé en Kavalova, 2007; en Griffiths en De Vries, 2014), terwyl Brown (2003) en Tartakovsky (2009) ook spesifiek ondersoek instel na die rol van parentese in die poësie. Dit is een van die oogmerke met dié artikel om die toepaslikheid van bogenoemde insigte ook in die prosa krities te oorweeg.

Daar word geensins gesuggereer dat Winterbach die enigste Afrikaanse prosaskrywer is wat van parenteses gebruik maak nie, maar wel dat die gebruik van invoegings tussen hakies besonder opvallend in haar romans is. Ook dat die gebruik van invoegings tussen hakies huis die tradisionele opvatting dat parenteses toevallige, verduidelikende inligting bevat en dus iets supplementerends, maar terselfdertyd ook oortollig, is, uitdaag.⁵ In sy artikel "E.E. Cummings's parentheses: Punctuation as poetic device" (2009) verwoord Tartakovsky dit soos volg: "[P]arentheses seem to say: 'here it is if you wish; it is only an aside'."

Dit is huis die parentese se ambivalente, relativerende, tussenin-aard wat vir 'n

bespreking van Winterbach se *Die troebel tyd*, maar ook van parentese as retoriiese strategie in die algemeen, van belang is.

3. Begripsomskrywing

Die woord ‘parentese’ is die samevoeging van die Griekse ‘para’ wat “verskillend van, maar analoog aan” beteken, en ‘thesis’, wat na ’n voorstel, stelling of argument verwys. Op grond hiervan word ‘parentese’ gewoonlik omskryf as ’n woord, sinstuk of sin wat as voorbeeld, verduideliking, kwalifikasie, tersyde of nagedagte by ’n passasie gevoeg word wat reeds grammatis volledig is. ’n Parentese word gewoonlik by wyse van hakies, aandagstrepe of kommas aangedui en meestal as retoriiese middel aangewend. Odendal en Gouws (2005: 850) verwys na ’n parentese as ’n “[v]erduidelikende woord of sinsdeel” wat ingevoeg word in ’n sin “wat daarsonder ook volledig sou gewees het, gewoonlik tussen hakies, gedagtestrepe of kommas geplaas.”

Wat parenteses tussen hakies betref, gebruik Lennard (1991: 1) die woord ‘lunula’, wat letterlik ‘klein maantjie’ beteken, om na ’n ronde hakie te verwys en die woord ‘lunulac’ (‘klein maantjies’) om na albei ronde hakies, asook die tekstuële inhoud tussen hulle, te verwys. In sy baanbrekerswerk *But I digress: The exploitation of parentheses in English printed verse* tref Lennard (1991) ’n duidelike onderskeid tussen parentese as vorm van punktuasie en parentese as grammatikale kategorie. Hy gaan ook die historiese ontwikkeling van parentese sedert die eerste bekende voorkoms daarvan in ’n kerklike manuskrip van 1399 na tot by die neerslag en rol daarvan in literêre werke deur Marvell, Pope, Coleridge, Browning, Byron en Eliot.

Volgens Summey (1949: 107), Lauther (1991: 122) en Williams (1993: 57) bevat parenteses tussen hakies inhoud wat bykomstig, toevallig en van sekondêre belang is. Summey (1949: 289) noem dit ‘weggooi-inligting’, wat die res van die sin onderbreek en maklik weggelaat kan word. Williams (1993: 57) omskryf dit op sy beurt as ‘dooie teks’ – ’n toevoeging tot die werk wat nie funksioneel óf onontbeerlik is nie, maar eerder sogenaamde “toxic waste” bevat.

Brown (2003) en Tartakovsky (2009: 1) wys egter daarop dat ’n parentese tussen hakies inligting bevat wat deel is, maar terselfdertyd ook los staan, van die argument wat daardeur omring word. Levenston (1992: 65) beweer dat daar verskillende verhoudings tussen die teks binne die hakies en die teks buite die hakies tot stand kan kom. Sodoende kan die inhoud tussen hakies byvoorbeeld op ’n ander narratiewe vlak as die omringende teks wees: Dit kan ’n stem bevat wat die inhoud tussen hakies weerlê, bevraagteken of bevestig; of dit kan ’n addisionele verhaal of plot aandui. Soms kan selfs die leser, figuurlik gesproke,

tussen hakies geplaas word: “simultaneously present, involved, invited to a conversation, surrounded by (parts of) the text, and absent or separated from it at the same time” (Levenston, 1992: 65). Dit is veral op dié meer buitengewone rol wat parenteses tussen hakies in die werk van Winterbach speel, waarop in die volgende besprekking van *Die troebel tyd* gefokus word.

4. Die rol van parenteses in *Die troebel tyd*

4.1. Outoriteit en vertelafstand

In die eerste plek ondermyn parenteses tussen hakies die illusie van ‘alwetendheid’ en ‘algehele objektiwiteit’ wat ter sprake kom wanneer, soos in *Die troebel tyd*, sprake is van ’n eksterne verteller. Die algemene aanname is immers dat ’n eksterne verteller buite die verhaal staan wat vertel word en dus onverbonden en met gesag daaroor kan verslag doen.

Enkele parenteses in *Die troebel tyd* onderstreep oënskynlik hierdie veronderstelling. Uit die parentese op die eerste bladsy van die roman – “(Psigatrie is ’n kuns, nie ’n wetenskap nie, *verontskuldig hy hom later*)” (7) [kursivering deur my] – wil dit byvoorbeeld voorkom asof die verteller voorafkennis het ten opsigte van die verloop van die verhaal (naamlik dat dit later nodig gaan wees vir die psigiater om hom teenoor Magrieta te verontskuldig). Op soortgelyke wyse blyk dit uit die tweede parentese op bladsy 163 dat die verteller oor meer inligting in verband met Magrieta se familiegeskiedenis beskik as wat hy nodig ag om met die leser te deel:

Teen die tyd dat Magrieta se oupa sy verstand gekry het, was die Kaapse Rebelleie van 1914 en die Eerste Wêreldoorlog reeds afgeloop. (Magrieta se oumagrootjie sou nog agt kinders hê ná die oupa se geboorte.)

Tog ondermyn die gebruik van parenteses tussen hakies in die roman as geheel uiteindelik juis dié illusie van alwetendheid en duि dit eerder op die voorlopigheid van die vertellersperspektief, aangesien dit die indruk skep dat daar feitlik altyd nog iets aan enige taaluiting toe te voeg is. Dit herinner die leser ook deurentyd daaraan dat die verhaalwêreld doelbewus deur die verteller gekonstrueer word en dus in ’n sekere sin ook altyd anders daar kon uitsien.

In *How fiction works* beweer Wood (2008: 18) dat algehele vertellersalwetendheid, anders as wat algemeen aanvaar word, bykans onmoontlik is.⁶ Sodra iemand ’n storie oor ’n bepaalde karakter vertel, gebeur dit byna vanselfsprekend dat die vertelling nader aan daardie karakter beweeg, met daardie karakter begin oorvleuel

en sy of haar manier van waarneem en praat begin aanneem. Dit wil in 'n sekere sin dus voorkom asof die woorde nou aan die karakter, en nie soseer meer aan die verteller nie, behoort.

In *Die troebel tyd* word die wisseling en oorbrugging van die vertelafstand tussen die verteller en 'n karakter (veral Magrieta), duidelik deur parenteses tussen hakies uitgebeeld. Hoewel dit in die uittreksel – "Nie alleen loop die badkamer direk uit die kombuis nie (in stryd met die bouregulasies), maar hier hang daar, behalwe die oop draad waaraan die gloeilamp vas is, 'n hele paar ander los drade" (18) – nie heeltemal duidelik is of die parentese die perspektief van die verteller of van Magrieta weerspieël nie, is daar 'n duidelike oorgang in perspektief in die volgende aanhaling te bespeur (14): "By 'n deurgang wat lei na 'n trap hou 'n man 'n plakkaat vas met foto's van goue tande en tande met goue insetsels. Die man lyk nie Suid-Afrikaans nie – Nigeries? (Alle swart verdagtes is altyd Nigeries.)"

In die eerste sin van die aanhaling word die leser bewus van die toneel deur middel van die verteller se beskrywing, terwyl dit in die tweede sin voorkom asof dit eerder Magrieta se waarneming is as dié van die verteller wat verwoord word. In die parentese tussen hakies word vrye indirekte rede gebruik om dit duidelik te maak dat dit eerder Magrieta se gedagtes is wat neergepen word, en dat hierdie ironiese afleiding dus hár perspektief verteenwoordig. Iets soortgelyks gebeur in die eerste paragraaf van die 11de hoofstuk (89):

Begin Augustus. Ysige oggende. Groot wolke kom soggens oor die berg aangerol. Ysige toestande word vir die Wes-Kaap voorspel. Doodstil soggens – geen mens, geen dier en voël roer meer vroegoggend nie. Almal wat nie behoorlike onderdak het nie is bevroe in winterslape aangebring deur drank of dwelmkruid. Of opgekrul in gate. Dis nie nou die tyd vir haweloses om snags rond te waar nie. Wie weet of die vrou in die wingerd betyds kon wegkom, en of die veroweraars (verkragters en erger) knus saamgebondel in die geplunderde tent slaap?

Hier is die oorgang vanaf die verteller se perspektief na dié van Magrieta selfs meer geleidelik en subtel as in die eerste voorbeeld. Die gestrooptheid van die eerste paar onvolledige sinne skep die indruk van objektiewe mededelings deur 'n eksterne verteller, hoewel 'n mens Magrieta se stem al hoe duideliker na die einde van die aanhaling kan waarneem. In die laaste, heelwat langer, vraagsin bestaan min twyfel dat 'n mens met Magrieta se gedagtes gekonfronteer word. Naas idiolektiese woorde soos "veroweraars", "knus" en "geplunderde", is dit veral die gebruik van die parentese "(verkragters en erger)" (89) wat die leser van hierdie oorgang in vertelperspektief bewus maak.

Dit is egter nie net die afstand tussen die verteller en die karakters wat in *Die troebel tyd* wissel nie; die afstand tussen die verteller en die leser, andersyds, en karakters en die leser, andersyds, word deurgaans afgewissel. By enkele geleenthede in die roman spreek die verteller die leser direk aan, soos duidelik uit die volgende voorbeeld blyk (182):

Nog twee keer kom Magrieta die twee teë toe sy gaan stap. Ashley met die modieuse hare en Eddy met die kikoi en verbleekte T-hemp. Magrieta dink elke keer sy wil hulle van die vrou vertel – van haar apokalips-fatigue en van haar selfoon wat sy in die rivier gegooi het, en van die raaiselagtige verdwyning. Maar sy doen dit nie. Die derde (en laaste) dag het Magrieta ineens die lagwekkende nosie dat hierdie twee die vrou in die wingerd op 'n manier in hulself opgeneem het – *ingested* is die woord wat by haar opkom.

Hoewel die paragraaf 'n beskrywing van Magrieta se waarneming is (vergelyk in hierdie geval beskrywings soos "apokalips-fatigue" en "lagwekkende nosie"), bevat die parentese "(en laaste)" inligting wat direk en doelbewus deur die verteller aan die leser oorgedra word, soos in die geval van 'n tersyde in drama. As belewende karakter kan Magrieta op hierdie stadium byvoorbeeld nog nie weet dat dit die laaste van drie staptogte op agtereenvolgende dae gaan wees nie.

In die tweede van vier parenteses tussen hakies op bladsy 32, word die afstand tussen die leser en die oueur oorbrug:

Middel Januarie stuur Potsdam Magrieta na die Weskus op 'n sending na Johannesbaai (nie te verwarring met Jacobsbaai nie), 'n entjie noord van Vredenburg. Hy sê dis nie nou belangrik wie die persoon is wat sy daar moet ontmoet nie [...]

Die opmerking tussen hakies is duidelik as leesleidraad vir die leser bedoel, maar hier wil dit voorkom asof dié inligting nie soseer deur die verteller nie, maar deur die oueur self aan die leser oorgedra word. Daar is naamlik geen verwysing na Jacobsbaai in *Die troebel tyd* wat enigsins tot verwarring kan aanleiding gee nie. In *Vlakwater*, die roman wat *Die troebel tyd* voorafgaan, besoek een van die twee hoofkarakters in die roman, die vrou met die haaslip, die dorpie Jacobsbaai aan die Weskus. Die parentese tussen hakies is dus op lesers gemik wat reeds kennis van die voorafgaande roman het en die afleiding kan maak dat dit moontlik dieselfde Weskusdorpie is.

Hierbenewens word parenteses tussen hakies ook gebruik om die vertelafstand tussen die karakter (Magrieta) en die leser af te wissel. In die tweede hoofstuk word die onderhoud beskryf wat Magrieta by Markus Potsdam, die direkteur van die Kaapse tak van die Buro vir Voortgesette Onderwys, aflê. Die gesprek tussen

hulle word sonder die gebruik van aanhalingstekens weergegee en deur meer as een parentese tussen hakies onderbreek – meestal om Magrieta se gedagtes en gewaarwordinge tydens die vraag-en-antwoord-sessie weer te gee (10): “Waarom het sy haar – hy kyk weer vlugtig na haar CV voor hom – suksesvolle akademiese loopbaan opgesê? Sy was lus vir ’n verandering (verswyg die fiasko van die afgelope vier maande). Hy laat dit gelukkig daar.”

Die hakies hierbo bevat vertroulike inligting wat Magrieta, sonder Markus se medewete, met die leser deel. Vanweë die samesweringsaard van die mededeling verklein die vertelafstand tussen karakter en leser en ontstaan dramatiese ironie met betrekking tot Markus. Iets soortgelyks gebeur in die volgende uittreksel⁷ waarin die gedagtes van die bruin kunstenaar Ashley Fondant deur Magrieta se bepeinsing tussen hakies onderbreek word. Hier word die leser nie net bewus van Magrieta se gedagtes nie, maar subtel herinner aan belangrike inligting wat vroeër in die roman verstrek is, te wete Magrieta se vroeëre ontmoeting met die vrou in dieselfde wingerd (180):

Hy was lank weg. Hy's pas terug uit Berlyn. Hy't 'n residency daar gedoen. Hy's 'n director en 'n playwright. Hy't 'n play in mind wat hier in die omgewing afspeel. Soort van site specific. Hy sit hier vir inspirasie. (Sal sy hom van die vrou vertel?)

In baie gevalle verrig sameswerende besinninge tussen hakies 'n humoristiese funksie deurdat dit die erns van die omringende diskfers onderbreek. 'n Goeie voorbeeld hiervan is wanneer die vrou in die wingerd met groot erns vir Magrieta verduidelik hoe moeilik dit vir haar was om van haar selfoon, wat haar soos "n naelstring, 'n lewenslyn" (56) aan die wêreld gekoppel gehou het, ontslae te raak. Tydens hierdie wroegende bekentenis, reageer Magrieta soos volg (56): "Magrieta knik. (Sy hoop vurglik haar foon lui nie op daardie oomblik en werp die vrou in 'n paniek van bitter berou nie.)"

Die parentese tussen hakies dien dus as 'n humoristiese onderbreking van 'n gesprek wat andersins té diepsinnig en ernstig kon raak.

In die beskrywing van Magrieta se besoek aan Markus se gesin in Johannesbaai, word die gesprek wat sy met Markus se ouers en ouer broer voer, telkens deur parenteses tussen hakies onderbreek. Die indruk word geskep dat hierdie invoegings, waarin Magrieta se reaksies en gedagtes weergegee word, eerder op die leser as op Magrieta se onmiddellike gespreksgenote gerig is. Die doel daarvan is om aan die leser belangrike agtergrondinligting te verskaf sodat hy of sy ingeligte afleidings tydens die gesprek kan maak. In die eerste, tweede en vierde gevalle bevat die parentese tussen hakies inligting waaroor die leser nie daarsonder sou beskik nie:

Sy's op besoek in die dorp; Markus het gesê as sy ooit in die omgewing is, moet sy hierlangs kom (wit leuen; die laaste ding in die wêreld wat Markus Potsdam ooit sou sê, hy sou haar besoek trouens waarskynlik ten strengste afkeur.) (129)

En het hulle al kleinkinders? wil Magrieta versigtig weet.

Ezra-hulle het twee seuntjies, sê die moeder. (Nou weet Magrieta nog steeds nie of Markus getroud is of nie; direk durf sy nie vra nie – sy durf nie nou laat blyk dat sy niks van Markus weet nie.) (131)

Ezra is die oudste? wil sy weet.

Ja, Markus is hulle middelste kind. Miskien die kind wat hulle die meeste sorge besorg het. Hy was as kind al so fynbesnaard, voeg sy met 'n klein glimlaggie by.

Magrieta knik. (Fynbesnaard moet hy wel wees, dink sy, met sy menskuheid – ten spye van sy agent-praatjies en sy oneerbiedige opmerkings.) (132)

Dit spyt haar, maar sy't 'n dringende afspraak. (Sy het nou reeds soveel gelieg, sy kan maar net sowel deurdruk met haar gelieger.) (132)

Op teenoorgestelde wyse is daar ook parenteses tussen hakies in die roman waarin Magrieta duidelik te kenne gee dat sy nie oor sekere inligting of kennis beskik nie. Ironies genoeg dien selfs hierdie erkennings van onkunde of onsekerheid as verhelderende inligting vir die leser, aangesien dit hom of haar nooi om self te reflekteer en met moontlike verklarings vorendag te kom. Vergelyk in hierdie verband die volgende voorbeeld:

Dis nie haar probleem nie. Dis Potsdam s'n, waar hy hom ook al bevind. (Sy het geen idee wat daardie man in staat is om te doen of nie te doen nie.) (101)

Sy administreer die inkomende verslae van die medewerkers, sy vind by die finansiële afdeling uit of daar nog voldoende fondse beskikbaar is vir haar en Isabel se salaris. (Daar is, tot haar verbassing. Wat het sy verwag: dat Potsdam met al die beskikbare fondse weg is? 'n Klein besigheid daarmee begin het? Met die laaste fondse, in kraakvars tweehonderdrandnote, die see ingestap het?) (101)

En as sy so na sommige Afrikaners kyk, voeg sy by, en kyk hom stip aan, lyk hulle vir haar erg ingeteel (Jode? Sy moes geweet het, sy't nie aan die moontlikheid gedink nie – die ongewone van en die ongewoon donker oë en baard. Maar Markus Potsdam is so vlot Afrikaans van taal en humorsin dat die moontlikheid nooit by haar opgekom het nie.) (127)

In *Die troebel tyd* word parenteses tussen hakies nie net gebruik om die illusie van

vertellers-alwetendheid te ondermy nie, maar om die afstand tussen outeur, verteller en karakter met verrassende gevolge af te wissel.

4.2. Meerstemmigheid (*heteroglossie*)

Reeds in 1993 wys Louise Viljoen in 'n artikel getiteld "Die roman as polifonie: Diskursieve verskeidenheid in Lettie Viljoen se *Belemmering*" op die "wonderlike weefsel" (Lettie Viljoen, 1990: 152) van stemme wat in Winterbach/Lettie Viljoen se romans opklink. Hierdie veelstemmigheid herinner die leser, volgens haar, daaraan dat "die roman in wese 'n veeltalige genre is" en dat daar "nie sprake is van 'n enkele 'language of fiction' nie omdat 'n roman 'n veelheid van diskosiese [...] in homself integreer" (Louise Viljoen, 1993). Ook Jansen (2015: 1076) maak in haar profiel oor Winterbach melding van die "verskeidenheid vertelperspektiewe en -stemme" in Winterbach se romans en "die doelbewuste deurbreking van die monoloog-styl wat kenmerkend is van die tradisioneel-koherente epiese lyn, van 'n totaliserende diskosier".

Parenteses tussen hakies is een van die maniere waarop epistemologiese pluraliteit en meerstemmigheid in *Die troebel tyd* geskep word, veral in daardie gevalle waar die inhoud van die parentese 'n ander stemtoon, register of styl as die omringende teks verteenwoordig. Verskillende tekstuele 'stemme' word dus aan die hand van parenteses tussen hakies in die roman aan die woord gestel, maar ook met mekaar gejuksaponeer.

In *Vertelkunde* wys Brink (1987: 133), aan die hand van Genette (1983) en McHale (1978), daarop dat die 'stem' van 'n karakter op drie verskillende wyses in 'n verhalende teks weergegee kan word, naamlik:

- Genette (1983) verwys na 'genarratiseerde spraak'. Hier staan die verteller se interpretasie en ontleding van 'n karakter se spraak voorop. Twee van die punte op McHale (1978) se sewedelige skaal sou hier onderskei kon word, naamlik 'diëgetiese opsomming' ("Piet het Jan nader geroep"⁸ – sonder die gebruik van die presiese woorde van die versoek) en 'minder diëgetiese opsomming' ("Piet het gesê Jan moet soontoe kom" – wat minstens suggereer dat woorde soos "kom hier" gebruik is.)
- Genette (1983) verwys na 'getransponeerde spraak'. Hier onderskei McHale drie verskillende grade: eerstens, 'indirekte inhoudparafrase' (indirekte diskosier) waarin geen aanduiding is van die sogenaamde uiting nie ("Piet het gesê dat dit 'n mens kwaad maak as iemand nie kom wanneer hy geroep word nie"), tweedens, 'indirekte diskosier met 'n aanduiding/beduikenis van mimesis' ("Piet het gesê dat dit 'n mens darem verdomp die bliksem in maak wanneer iemand nie kom wanneer hy geroep word nie"), en derdens, 'vrye

indirekte rede',⁹ wat aspekte van sowel die indirekte as die direkte diskouers vertoon.

- Die mees 'mimetiese' wyse waarop spraak in die vertelteks oorgedra kan word, is natuurlik die direkte rede (volgens Genette 'reported speech', 1983). McHale (1978) onderskei hier tussen 'direkte rede', soos wat dit in dialoog of in 'n monoloog aangetref sal word, en 'vrye direkte rede' wat al as bewussynstroom of innerlike monoloog bekend geword het.

Volgens Perkins (1987: 45) kan 'n ander stem op een van die volgende drie maniere by wyse van 'n parentese by 'n teks betrek word, naamlik: as 'n ingevoegde gedagte, 'n mededeling in 'n ander stem of stemtoon of 'n opmerking deur 'n ander spreker. Dit is inderdaad ook die geval in *Die troebel tyd*.

4.2.1. 'n Ingevoegde gedagte

Wanneer Magrieta haar toekomstige werkgewer, Markus Potsdam, die eerste keer ontmoet, word haar beskrywing van sy voorkoms deur 'n ingevoegde gedagte tussen hakies onderbreek (9):

Hy knik kortlik. Formeel geklee in 'n langmouhemp en das. Die hemp span effens oor sy skouers. Kort, donker baard, donker hare, donker wenkbroue en oë. (So anders as Willem in voorkoms.) Sy skat hom laat veertigs, ongeveer haar eie leeftyd, dalk 'n bietjie jonger as sy.

Die gedagte wat die karakter Magrieta hier te binne skiet, is dat Markus se fisiese voorkoms lynreg van dié van haar man, Willem, verskil. Nie alleen kry die leser op hierdie wyse verdere inligting oor Willem se uiterlike voorkoms nie, maar – belangricker nog – dat Magrieta dié twee mans in haar lewe doelbewus met mekaar in verband bring én vergelyk. Dit is dus 'n aanduiding van die belangrike rol wat Markus in Magrieta se lewe speel. Iets soortgelyks gebeur wanneer Magrieta by 'n latere geleentheid in die roman vir Isabel, wat later haar vriendin en regterhand word, in haar gedagtes met haar dogter in verband bring (32):

In plaas van 'n sekretaresse kry Magrieta 'n assistent, wat volgens Markus Potsdam die sekretariële werk lag-lag sal kafdraf. Isabel Durandt is lank, byna so lank soos Magrieta. Mooi helder oë, bleek vel, ewewigtig, ironies. ('n Jaar of twee jonger as haar eie dogter.)

In baie gevalle verrig die invoeging van Magrieta se gedagtes tussen hakies die funksie dat dit inligting bevat wat die leser op die een of ander wyse oriënteer en dus help om bepaalde belangrike afleidings te maak. Vergelyk in hierdie verband die volgende paragrawe:

Hy [Willem] vertel haar van 'n droom wat hy die vorige nag gehad het. (Dis ongewoon vir Willem om sy drome te vertel. Dis nie dat hy nie droom nie, dis net dat hy glo dat 'n mens nie ander met jou drome oepsal nie. Sy was hom nog altyd daarvoor dankbaar.) (117)

Hy't besluit om sy suksesvolle praktyk in die stad te verruil vir iets kleiners, die druk van so 'n groot praktyk het net te veel geraak. (Kwaksalwer, dink Magrieta, soos die kwaksalwer-dokter wat haar behandel het, wat nie die mas in die mededingende stadsopset kon opkom nie en nou die arme kleindorpsbewoners wil kom uitbuit en indoen.) (126)

Dis dalk al wat haar nou tot bedaring sal bring, sê sy. (Wat haar aandag sal aflei, dink sy, van Deneys Swiegers, van Bertie Oberholzer, van die onteerde meganiese eend, en van die ontstigende herinnering aan haar eertydse kollega. Iemand wat sy as vriend beskou het, maar wat haar navorsing gesteel en haar naam boonop by sy nuwe kollegas beswadder het toe hy Noorde toe is.) (176)

Ook hier bevat die parenteses tussen hakies dus inhoud wat 'n humoristiese funksie in die roman verrig.

4.2.2. 'n Opmerking in 'n ander stemtoon of register

In sy artikel "Ingrid Winterbach as skrywer en as beeldende kunstenaar" noem Andries Gouws (2008: 8–41) dat Winterbach "n besondere voorliefde vir die jukstaposisie van disparate elemente, en 'n veelvoud van disparate *registers*" [kursivering deur my] het.

By verskillende geleenthede in *Die troebel tyd* kan daar duidelik onderskei word tussen 'n neutrale vertelstem in keurige Afrikaans, andersyds, en die direkte weergawe van Magrieta se idiolektiese gedagtes of indrukke in 'n héélf ander register tussen hakies, andersyds. Vergelyk in hierdie verband die volgende paragrawe as voorbeeld:

Sy voel ellendig. Toe hulle by die gastehuis aankom, gaan sy weer op die divan in die leefarea lê (die slaapkamer freak haar net nog meer uit). Op haar rug het sy die minste pyn. (41)

Sy sit op 'n groot klip langs een van die paadjies tussen die wingerde. Sy lyk nog stowweriger en meer verkruikel as die vorige keer; haar hare lyk nog erger gekock. Sy sit met 'n bloedrooi wingerdblaar in haar hand. Die windjie waai die soom van haar rok effens (die duur, sandkleurige linnenommertjie lyk aansienlik meer verslete en minder fleurig as voorheen). (59)

Die middag meld Magrieta by die psigiater aan vir haar sesmaandelikse evaluasie. Sy voel nog steeds nie goed nie, sê sy. Sy weet nie of die nuutste pille help nie. Sy moet haar omstandighede

verander, maar sy kom nie sover nie. Die medikasie kan ook net soveel doen, sê hy. (Ja, dink sy, moenie nou die medikasie blameer as jy 'n kak psigiater is nie.) (72)

4.2.3. 'n Opmerking deur 'n ander spreker

Naas ingevoegde gedagtes en uitlatings in 'n ander stemtoon of register, word meerstemmigheid ook deur die invoeging van opmerkings deur ander sprekers bewerkstellig. Wanneer Magrieta in Willem se afwesigheid byvoorbeeld een middag saam met haar hond in die wingerd gaan stap, word 'n gedeelte van die wandeling soos volg beskryf (101): "Sy spits nie haar ore vir geluide, vir sweme van die geheime argot wat op die wind aangesweef kom nie (*poes kóm, poes gán*). Sy hou slegs haar oog stip op die pad voor haar."

Die kursivering van die parentese is 'n aanduiding dat die woorde van ánder karakters hier aangehaal word. Wat egter baie interessant is, is die suggestie dat Magrieta hierdie woorde nie soseer letterlik kan hoor as wat sy dit as 'n tipe inkantasië antisipeer nie. Op hierdie wyse ontstaan dramatiese ironie, aangesien die leser oor meer inligting as die karakter beskik.

Talle parenteses tussen hakies in die roman is voorbeeld van 'n kombinasie van bogenoemde stemuitdrukingsmiddelle. So bevat die onderstaande parentese byvoorbeeld 'n gedagte wat Magrieta te binne skiet, maar ook in 'n heel ander register gestel word as die omringende teksgedeelte (20):

Hulle skink vir haar te veel wyn, bestel nog geregte terwyl sy al lankal reeds versadig is, maak onsubtiele seksuele innuendo's, raak dan weer opgenezem in hulle eie besigheidsgesprek. Sy is sjarmant en koketterig (nou's ek 'n glorified PR en 'n hoer, dink sy, hoekom eet Potsdam nie self met die belangrike donateurs nie?).

Op oooreenstemmende wyse is die volgende parenteses eintlik voorbeeld van uitlatings deur 'n ander spreker in 'n stemtoon/styl wat wesentlik van dié van die gespreksgenoot verskil:

Ná 'n jaar is sy na 'n kloosterskool in Mbombela, die ou Nelspruit, toe haar ouers Mosambiek toe is. Twee dinge doen sy nie meer nie, sê sy. Die een is Afrikaans praat, die ander is haar wend tot die Maagd Maria – been there, done that, got the T-shirt. (Klein tietietjies, raai Magrieta.) Haar ma het later haar been verloor in 'n bomontploffing in Mosambiek, maar nou is haar ouers reeds albei dood. (17)

"Die apokalips interesseer my," sê Alta Meyer. "Ek ly al sedert my vyfde jaar aan slapeloosheid. So ek het baie ure snags aan eindtyd-scenario's lê en dink. Beginnende by Openbaring. Die Hoer wat opkom uit die see. Daar was nog altyd genoeg moontlikhede om selfs die ylste

verbeelding te voed."

"Ja, nè." (Apokalips-fatigue, het die vrou in die wingerd gesê.) (115)

In die tweede aanhaling hierbo word daar nie net tussen twee nie, maar drie verskillende 'stemme' gewissel, naamlik dié van Alta Meyer, Magrieta Prinsloo én die vrou in die wingerd.

4.2.4. 'n Tegniek om 'n gevoel van 'gewêreldheid'¹⁰ te bewerkstellig

In aanvulling tot Perkins (1987: 45) se drieledige onderskeid ten opsigte van maniere waarop verskillende 'stemme' in 'n verhalende teks betrek kan word, wil ek ook graag 'n vierde byvoeg. Parenteses tussen hakies kan ook gebruik word om die stem van die konkrete, ervaarbare leefwêreld (Pavel, 1986: 8) by die fiktiewe werklikheid van die teks te inkorporeer. Hier verwys ek spesifiek na die 'stem' waarin nuuswaardighede in dagblaaie, tydskrifte en op die internet aangehaal word:

Sy's verantwoordelik vir 'n geletterdheids- en dramaprojek in die township, onder die beskerming van die Buro. Sy't grootgeword in Modimolle. (Die plek waar die monster sy gruweldade gepleeg het, onthou Magrieta.) (16)

Nonki kom laai Magrieta die aand op by die gastehuis. Die spreker is 'n gas van die Engelsdepartement. Sy kom uit Ysland (met die uitbarsting van die vulkaan Eyjafjallajökull ingewaai). (17)

Sy meld dit oplaas by die polisie aan, maar ook hulle vind geen spoor van 'n tent, of 'n liggaam, of kledingstukke nie. (Sy's nie seker hoe deeglik hulle gesoek het nie; hulle het nie baie geïnteresseerd gelyk in die saak nie. Waarom sou hulle ook wees? Soveel kinders wat daagliks vermis word, soveel moorde, verkragtings, misdrywe.) (66)

'n Slinkse glimlaggie, afgryslike haarstyl, en 'n donker, ylerige snorretjie en baadjie. ('n Dubbelganger van Billy Bob Thornton in die televisiereeks Fargo.) (126)

4.3. Bewaring en intimiteit

Deur die gebruik van hakies word die ingeslotte teks nie net konseptueel van die res van die teks geskei nie, dit word as 't ware daardeur beskerm. Volgens Tartakovsky (2009) beskerm die hakies die intieme belydenisaard van die materiaal daarbinne enersyds, maar ondersteep dit ook die intimiteit daarvan andersyds, aangesien dit juis tussen hakies geplaas word.

'n Voorbeeld hiervan is die lang parentese op bladsy 148 waarin inligting wat reeds heelwat vroeër in die roman deur die leser verwag is – naamlik presies wat gebeur het tydens Magrieta se manies-depressiewe uitbarsting by die dierkundedepartement – vir die eerste keer in meer besonderhede bekendgemaak word. Dit wil voorkom asof die leser uiteindelik van dié "geklassifiseerde inligting" te wete kom. Die indruk word as 't ware geskep dat die leser hier gereed geag word om dié "geklassifiseerde" inligting aan te hoor (148):

Terug na die departement dierkunde kan sy nouliks – sy het al haar brûe daar verbrand, feitlik al haar kollegas van haar vervreem, en die hoof van die departement so beleidig dat geeneen hom kan verkwalik as hy haar nooit weer in diens wil neem nie. (Sy het onder meer vir hom gesê hy is verbeeldingloos, kleinburgerlik en stiksienig, hy is nie 'n wetenskaplike se agterent nie, hy het geen bydrae om te lewer in sy vakgebied nie. Dit het nie goed afgegaan nie. Agter hom het die departementele sekretariesse gestaan, sy skelmpie en aartsdom ligtekooi van 'n helpster. Haar het Magrieta ook 'n paar onvriendelike woorde toegevoeg, kwetsend genoeg om ook die vrou se gramskap lewenslank op die hals te haal.)

Die intieme aard van die invoeging word deur die gebruik van hakies beklemtoon, deurdat die leser terselfdertyd ook besef dat dié inligting net sowel deur die verteller weerhou kon word.

4.4. Verskillende (teenstrydige) betekenislae

Hakies verleen 'n dubbelsinnige status aan die inligting wat daarin vervat is; dit is enersyds deel van die hele teks (dit verskyn immers op dieselfde bladsy), maar is ook terselfdertyd daarvan geskei. Tog is dit nie 'n algehele skeiding nie – vergelyk Tartakovsky (2009): "Parentheses are used to interlink two different sections of the text, causing them to exist simultaneously in isolation and interaction."

In *Die troebel tyd* ontstaan soms spanning tussen 'n parentese tussen hakies en die teks wat daardeur omring word, aangesien dit 'n naasmekaarplasing van teenstrydige inligting bevat. Dit bring mee dat die leser die ingevoegde inligting nie alleen as bykomend tot die omringende teks kan beskou nie, maar die hele teks grondig moet heroorweeg op grond van die inligting wat tussen die hakies vervat is (124–125): "Geen rede tot paniek nie (reeds die eerste tekens hiervan onder die gaste), dis net om hulle veiligheid te verseker, net totdat die polisie ondersoek ingestel het."

In bostaande aanhaling is daar sonder die parentese tussen hakies byvoorbeeld geen aanduiding dat daar paniek onder die gaste te bespeur is nie. In die volgende beskrywing van Bertie Oberholzer se kleredrag bevat die parenteses tussen hakies

byvoorbeeld inligting wat die betekenis van die hoofsin met dramatiese effek aanvul en selfs weerlê (172): “Hy [Bertie Oberholzer] dra vanaand ’n vreemde, flambojant-gestreepte hemp (báie lelik, sintetiese stof), jeans (terrible snit), en plakkies.”

Deurdat twee soms uiteenlopende, of selfs teenstrydige, gedagtes deur middel van ’n parentese tussen hakies naas mekaar geplaas word, lei dit dikwels tot die ontstaan van humor en ironie in die teks.

4.5. Dramatiseringstegniek

Kokinova (2013: 86) wys daarop dat parenteses tussen hakies dikwels die konvensionele funksie van toneelaanwysings verrig. Dit bevat dus inligting aanvullend tot die teks wat dit voorafgaan, en dui aan hoe iets of iemand lyk, of hoe iets gesê of gedoen word. Tipiese voorbeeld hiervan is, onder andere, die volgende:

“Magrieta knik. (Verdwaas.)” (54)

“Sy kom haar teë waar sy weer op die groot klip sit, in die laaste warmte van die laatmiddagson. (Magrieta is verlig.)” (62)

“En dis nie waar nie, sê Bertie Oberholzer (sy gesig bloedrooi van die verleentheid), hulle het nie saam skaak gespeel nie.” (106–107)

“Sy blik is verwonderd en sy oë sonder skroom of verweer. (Met klein liggies daarin soos fosfor op water.)” (139)

“ ’n Effense bries van die see af (geurig, ryk aan osoon) lig die gordyne.” (139)

“En aan die ander kant sou sy nog ’n wyle in die dorp wou vertoeft, cintlik sou sy liefsg nog ’n wyle in die teenwoordigheid van die broer wou vertoeft, sou sy nou baai in die warmte van sy oë. (Sonder verweer, naak soos slakke sonder dop.)” (140)

“Bertie slaan met sy vuis op die granietblad. ‘Waarom het ek ooit my voete in daardie gebou gesit?’” (Elke sin gaan met ’n vuishou gepaard.)” (173)

“Hy beduie met sy kop. Van sy familie is nog altyd plaaswerkers. (Somer oë, donker wenkbroue, vol mond.)” (180)

Hoewel bogenoemde parenteses tussen hakies verteltyd beslaan in dié opsig dat dit die sin waarvan dit deel is langer maak, neem dit in die meeste gevalle geen of weinig vertelde tyd in beslag nie, aangesien dit 'n handeling of karakter beskryf sonder om enige bykomende verhaaltyd op te neem.

In *Die troebel tyd* is egter ook parenteses wat die vertelde tyd van die roman verleng en dus in 'n sekere sin performatief is van dié tydsverlenging. Of anders gestel, soms is die parentese tussen hakies 'n opvoering of sigbaarmaking van tyd wat ook op verhaalvlak verbygaan.

Wanneer Magrieta een aand in Grahamstad saam met Nonki na 'n gaslesing oor "Bizarro Fiction" (17) gaan luister, tref sy 'n jong meisie in die gastehuis se kombuisie aan besig om met een hand 'n stuk vleis in 'n pan oor die gasvlam gaar te maak, terwyl sy uit 'n boek lees wat sy in haar ander hand vashou:

Magrieta vra haar wat sy lees. Woordeloos wys die meisie die boek se titelblad: *Thus spoke Zarathustra*. Hoe vind jy dit? vra sy. Nietzsche is álles, sê die meisie, sonder om na Magrieta te kyk. Okay, sê Magrieta. (Sy stuur gou vir Potsdam 'n sms: *Die mense neem hulle filosowe ernstig op in hierdie dorp*. Hy laat weet: *Nog 'n rede om hulle nie te vertrou nie.*) (19)

Hier is die inhoud van die parentese tussen hakies 'n aanduiding van die handelinge waarmee Magrieta haar besig hou gedurende die ongemaklike stilte wat daar tussen haar en die lesende meisie heers.

Wanneer Willem Magrieta by geleenheid daarvan beskuldig dat sy onnodig hardkoppig is en vir 'n redelike vrou soms "baie onredelik" (85) kan wees, sit hulle albei vir 'n lang ruk "swygend in die sitkamer en broei" (85). Die parentese tussen hakies waarmee dié deel van die roman afgesluit word – "(Hulle moet albei dink aan die tydperk van haar ongebreidelde onredelikheid, toe sy deur haar roekeloze optrede nikks daarvan gedink het om hulle verhouding tot op die rand van die afgrond te dryf nie.)" (85) – is 'n aanduiding van die gedagte-inhoude waarmee Willem en Magrieta hulle tydens hierdie lang verposing besighou. Ook die leser word deur hierdie verposing genooi om oor die implikasies van Magrieta en Willem se gesprek na te dink.

4.6. Tematiese merker

Ten slotte skakel die gebruik van parenteses tussen hakies, myns insiens, ook met een van die sentrale temas in die roman, naamlik die gedagte van 'ander' of 'alternatiewe wêrelde': wêrelde wat nooit ten volle deur die hoofkarakter betree kan word nie, maar waarvan daar tog glimpe waarneembaar is en waardeur haar verbeelding telkens aangegrep word.

Soos in die outobiografiese reisverslag “Remains/Oorblyfsels”, voorgelees deur Ingrid Winterbach op die potgooi-reeks *Citybooks – tell me a story* (2019), is daar ook in *Die troebel tyd* ’n verwysing na die aanhaling “The other world is leaky as a boat”, deur die Franse filosoof Pascal Quignard (2013). Hierdie gedagte hou nie net groot betekenis vir Barry Cilliers, doktor Ben Buitendach se kollega, in nie; dit word uiteindelik ook ’n belangrike tematiese merker in die roman.

Tydens die onderskeie reise wat die gekwelde hoofkarakter Magrieta in *Die troebel tyd* onderneem, is sy hoofsaaklik op haar self aangewese. In die metaforek van die Quignard-aanhaling is sy daarvoor verantwoordelik om haar lewensboot, ten spye van haar verwarrende en selfs uitsiglose omstandighede, alleen en met groot inspanning voort te stu. Tog is daar sekere barste of splete – waarvan die hakies in die teks ikoniese vergestaltings is – waardeur ander wêrelde, werklikhede en realiteit haar leefwêreld binnesypel. Van dié wêrelde raak Magrieta in die roman toenemend bewus.

Na aanleiding van sy navorsing oor San-begrafnisrituele bring die argeoloog, dr. Ben Buitendach, die gedagte van die ‘ander wêreld’ met die doderyk, die hiernamaals of selfs met een of ander parallelle realiteit in verband (93–94). Vir Magrieta hou die ‘ander wêreld’ met die ‘onderwêreld’ of Hadiese tydperk, “die begin, die vroeë vormingstyd van die aarde, toe daar niks was nie, toe die omstandighede vyandig was vir lewe” (103) verband. Dit herinner haar egter ook onwillekeurig aan die “geskiedenis van die mense wat in die myne afgegaan het” oor wie sy minder weet as “die aarde se geskiedenis” en “die evolusie van die ongewerweldes” (95).

In ’n meer algemene sin verwys ‘ander wêreld(e)’ na daardie realiteit waar toe ’n belewende ek nie altyd toegang het of waarvan hy of sy nie volledig kennis kan dra nie, weens sy of haar subjektiewe en beperkte perspektief. Wanneer Magrieta byvoorbeeld in haar half beswymelde toestand “steeds hoog op pynstiller en anti-inflammatoriese middel” (40) op die strand van Johannesbaai in die dowswe oog van die uitgespoelde walvis kyk, staan geskryf: “Magrieta wil op haar knieë neerval en sê: EK HET GEHOOR! EK NEEM KENNIS! EK SLAAN AG! (40.)” Tog verneem die leser op bladsy 134, wanneer Magrieta later weer op die strand in Johannesbaai aan walvisse dink, die volgende:

Daardie dag op die strand in die teenwoordigheid van die dooie walvis was die stilte soos ’n stolp om haar wat haar van alle klank afgesny het. Dit was net sy en die vis en die gewaarwording dat sy op haar knieë wil afgaan en uitroep: Ek neem kennis! (Waarvan?! Here, haar kop was so áangeklam!)

Hieruit blyk dus duidelik dat Magrieta nie die boodskap uit die ‘ander wêreld’ kon ontsyfer of op haar omstandighede van toepassing kon maak nie.

Een van die onthutsende ontdekings wat Magrieta in *Die troebel tyd* maak, skakel met 'n opvatting wat Lettie Viljoen reeds in 1991 tydens 'n *De Kat*-onderhoud met Koos Prinsloo en Ryk Hattingh ten opsigte van haar roman *Belemmering* (1991) gehuldig het (94): "Al wat daar is, is elkeen met die verskriklik beperkte visie. Jy kan net sien wat jy sien. En daarin lê ook vir my die belemmering, in die feit dat jy nét jou eie perspektief het."

Maar gelukkig is daar splete of barste (gekrom soos die twee 'mane' van 'n hakie) waardeur ander wêrelde jou wêreld tydelik kan binnedring. En dit is juis in hierdie glimpe, hierdie skielike en onverwagse vistas op ander wêrelde, waarin daar vir Magrieta verwondering en bevrediging lê. Of dit nou die anti-kapitalistiese mymeringe van die vrou in die wingerd is; of die apokaliptiese drome en visioene van die Uber-bestuurder Alta Meyer; of Markus Potsdam se aanvallige ouer broer, Joshua; of die falanks rolstoelryers wat aan die Genootskap van Vriende van die Walvis behoort.

Dalk is die parenteses tussen hakies in *Die troebel tyd* 'n herinnering daaraan dat 'n mens jou te alle tye moet oopstel aan dié dinge wat uit ander wêrelde jou 'lewensboot' kan binnesypel, asook die kosbare voorreg daaraan verbonde om dit vir 'n korter of langer tyd as deel van jou wêreld te kan beleef.

5. Samevatting

Anders as byvoorbeeld die romanskrywer Vladimir Nabokov (White, 2005) gebruik Winterbach hakies nie op eksperimentele ikoniese wyse nie. Sy laat byvoorbeeld nie 'n eerste of laaste hakie weg nie, gebruik nie hakies waar dit sintakties of semanties onkonvensioneel is nie of wissel byvoorbeeld die voorkoms van die hakies in die teks af nie.

Sy maak wel ruimskoots van parentese tussen hakies gebruik – nie net om aan te vul, by te voeg of te verduidelik nie – maar ook om die vertelafstand tussen outeur, verteller en karakter af te wissel; die illusie van vertellersalwetendheid en -gesag te ondermyn; meerstemmigheid tot stand te bring; konseptuele spanning te skep; die verbygaan of stolling van tyd te dramatiseer en selfs om die gedagte van 'ander' of 'alternatiewe wêrelde' metafories te suggereer.

Voorts verleen die gebruik van hakies om parenteses mee aan te dui, 'n bepaalde tekstuur of grein aan die teks ('n element wat ook dikwels in Winterbach se visuele werk aangetref word). Gouws (2008: 37) merk heeltemal tereg op: "Wie ongevoelig is vir hierdie tekstuur, mis 'n groot deel van wat in Winterbach se werk aangaan".

Deur oënskynlik minder belangrike of aanvullende inligting tussen hakies te plaas, speel Winterbach in *Die troebel tyd* in op die ironie dat dié inligting dikwels

visueel meer opvallend is as die omringende materiaal waartoe dit aanvullend beskou word. Op semantiese vlak vind iets soortgelyks plaas: van die inligting tussen hakies is soms belangriker as dié grammatis volledige dele waardeur dit omring word, aangesien dit dikwels inligting bevat wat die lees van Winterbach se romans so 'n betekenisvolle en veelvlakkige ervaring maak.

*Departement Afrikaans en Nederlands,
Noordwes-Universiteit*

Bronnelys

- Brink, André P.** 1987. *Vertelkunde: 'n Inleiding tot die lees van verhalende tekste*. Pretoria: Academica.
- Brown, Alistair.** 2003. Parenthesis and ambiguity in poetry of the twentieth century. *The Pequod*. <http://www.thepequod.org.uk/essays/titcrit.parenthe.htm>. (Datum van gebruik: 6 Mei 2018).
- Burger, Willie.** 2018. *Die wêreld van die storie*. Pretoria: Van Schaik Uitgewers.
- Genette, Gérard.** 1972. *Figures III*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard.** 1980. *Narrative discourse*. Oxford: Blackwell.
- Genette, Gérard.** 1983. *Narrative discourse revisited*. Ithaca: Cornell University Press.
- Dehé, Nicole & Kavalova, Yordanka.** (eds.). 2007. *Parenthicals*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Gouws, Andries.** 2008. Ingrid Winterbach as skrywer en as beeldende kunstenaar – enkele beskouings. *Stilet* 20(1), Maart: 8–41.
- Griffiths, James & De Vries, Mark.** 2014. Parenthesis and presupposition in discourse. *Linguistics in the Netherlands* 31(1): 39–52.
- Hayot, Eric.** 2012. *On literary worlds*. Oxford: Oxford University Press.
- Jansen, Ena.** 2015. Ingrid Winterbach (1948 –). In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief & profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeschiedenis*. Deel 3. Pretoria: Van Schaik Uitgewers.
- Johl, Johann.** 1988. *Ironie*. Kaapstad: HAUM-Literêr.
- Kokinova, K.** 2013. What is the role of parentheses in Gombrowicz's and Nabokov's works? *Linguistic World* 1: 85–88.
- Lauther, Howard.** 1991. *Lauther's Complete punctuation thesaurus of the English language*. Boston: Branden.
- Lennard, John.** 1991. *But I digress: The exploitation of parentheses in English printed verse*. Oxford: Clarendon Press.

- Levenston, E.A.** 1992. *The stuff of literature: Physical aspects of texts and their relation to literary meaning*. Albany: State University of New York.
- McHale, Brian.** 1978. Free indirect discourse: A survey of recent accounts. *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 3: 249–287.
- Niederhoff, Burkhard.** 2013. *The living handbook of narratology*. <http://www.lhn.uni-hamburg.de>. (Datum van gebruik: 29 November 2019).
- Nunberg, Geoffrey.** 1990. *The linguistics of punctuation*. Stanford: Center for the Study of Language and Infromation.
- Odendaal, F.F. & Gouws, R.** (reds.). 2005. *Handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. Kaapstad: Pearson Holdings.
- Pavel, Thomas.** 1986. *Fictional worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Perkins, David.** 1987. *A history of modern poetry: Modernism and after*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University.
- Prinsloo, Koos en Hattingh, Ryk.** 1991. Rachel het berou (wat van Generaal de Wet?). Onderhoud met Lettie Viljoen/Ingrid Gouws. *De Kat*, Junie.
- Quignard, Pascal.** 2013. *The silent crossing*. Translated by Chris Turner. Chicago: University of Chicago Press.
- Summey, George.** 1949. *American punctuation*. New York: Ronald Press.
- Tartakovsky, Roi.** 2009. E.E. Cummings's parentheses: punctuation as poetic device. *Style*. www.researchgate.net/publication/283603474_E_E_Cummings's_Parentheses_Punctuation_as_Poetic_Device. (Datum van gebruik: 6 Mei 2018).
- Viljoen, Lettie.** 1984. *Klaaglied vir Koos*. Emmarentia: Taurus.
- Viljoen, Lettie.** 1986. *Erf*. Emmarentia: Taurus.
- Viljoen, Lettie.** 1990. *Belemmering*. Emmarentia: Taurus.
- Viljoen, Louise.** 1993. Die roman as polifonie: Diskursiewe verskeidenheid in Lettie Viljoen se *Belemmering*. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap* 9(3/4): 313–325. https://www.academia.edu/6839745/Die_roman_as_polifonie_Diskursiewe_verskeidenheid_in_Lettie_Viljoen_Ingrid_Winterbach_se_Belemmering?auto=download. (Datum van gebruik: 29 November 2019).
- Viljoen, Louise.** 2018. Niks 'troebel' aan balans in verskillende style en lae. *Rapport Weekliks*, 4 November: 13.
- White, Duncan.** 2005. "(I have camouflaged everything, my love)": Lolita's pregnant parentheses. *Nabokov Studies* 9: 47–64.
- Williams, Robert Grant.** 1993. Reading the parenthesis. *SubStance* 70: 53–64.
- Winterbach, Ingrid.** 2006. *Die boek van toeval en toeverlaat*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Winterbach, Ingrid.** 2015. *Vlakwater*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Winterbach, Ingrid.** 2018. *Die troebel tyd*. Kaapstad: Human & Rousseau.

- Winterbach, Ingrid.** 2019. Remains/Oorblyfsels. *Citybooks – tell me a story*. <http://www.citybooks.eu/cities/citybooks/p/detail/remains>. (Datum van gebruik: 20 September 2019).
- Winterbach, Ingrid.** 2019. *The troubled times of Magrieta Prinsloo*. (Translated by Michiel Heyns). Kaapstad: Human & Rousseau.
- Wood, James.** 1998. An interview with W. G. Sebald. Brick. *A Literary Journal 59 Spring*. <https://brickmag.com/an-interview-with-w-g-sebald/>. (Datum van gebruik: 29 November 2019).
- Wood, James.** 2008. *How fiction works*. London: Vintage.

Note

1. Met betrekking tot die storie wat in die teks vertel word, onderskei Genette (1980: 151) tussen sogenoemde ‘interne’ en ‘eksterne’ vertellers, wat hy ‘ekstradiëgetiese’ en ‘intradiëgetiese’ vertellers noem. Na aanleiding van hierdie onderskeid, verwys Burger (2018: 116) na vertellers binne-in die storie wat vertel word en dus deel daarvan uitmaak, en vertellers buite die verhaal wat vertel word.
2. Niederhoff (2013) wys daarop dat die term ‘fokalisering’ deur Genette gemunt is en verwys na ’n seleksie of beperking van narratiewe inligting in verhouding tot die kennis en ervaring van die verteller of karakters in ’n teks. Anders as Genette (1983) wat drie kategorieë van fokalisering (‘intern’, ‘ekstern’ en ‘wisselend’) identifiseer, onderskei Bal (1985) slegs tussen ‘karaktergebonde’ of ‘interne’ fokalisering, en ‘eksterne’ fokalisering.
3. ’n Bladsynnommer sonder outeursnaam of publikasiedatum verwys telkens na: Winterbach, Ingrid. 2018. *Die troebel tyd*. Kaapstad: Human & Rousseau.
4. Louise Viljoen (2018: 13) noem dit “n selfrefleksieve hoofstuk (’n eerste in Winterbach se oeuvre) waarin die skrywer verskillende plot-moontlikhede vir haar karakters bedink”.
5. Kokinova (2013: 85) tref ’n onderskeid tussen die gewone of tradisionele gebruik van hakies, naamlik om te verhelder, toe te lig en te evaluateer, en meer buitengewone gebruiks soos die aanduiding van ’n begeleidende verhaal; ’n geheim wat deur ’n ‘stem’ in die teks met die leser gedeel word; en ’n vooruitskouende, selfrefleksieve of selfregverdigende woord of frase.
6. In ’n onderhoud gepubliseer in die tydskrif *Brick* merk die skrywer W.G. Sebald die volgende teenoor Wood (1998) op: “I think that fiction writing which does not acknowledge the uncertainty of the narrator himself, is a form of imposture which I find very, very difficult to take. Any form of authorial writing where the narrator sets himself up as a stagehand and director and judge and executor in a text, I find somehow unacceptable.”
7. Dramatiese ironie verwys na die geleenthede waar die leser ’n kennisvoorsprong bo ’n karakter het en dus meer weet as wat die karakter weet (Johl, 1988: 83–84).
8. Die toeliggende voorbeeld is deur Brink.

9. Ten opsigte van die sogenaamde vrye indirekte rede merk Burger (2018: 118) die volgende op: “[D]íé manier van vertel word ‘indirek’ genoem omdat dit nie direkte rede met aanhalingsstekens en toevoegings soos ‘sê sy’ of ‘dink sy’ weergee nie. Maar die weergawe is ‘vry’ omdat daar nogtans ‘vrylik’ gebruik word van die karakter se eie woordkeuses en waarnemings.”
10. Dit is diewoord wat Burger (2018: 19) gebruik vir Hayot (2012: 24) se begrip ‘worldedness’ (verwysende na die manier waarop die wêreld in die teks tot stand kom en hoedat hierdie kammawêrld in ’n bepaalde verhouding tot ander wêrelde staan).

Marilyn Monroe: 'n Kreatiewe naskrif (oftewel: om met stilte te rinkink)

Joan Hambidge

Vir Louise Viljoen

vir die nakende detail in die bygesprek
– met 'n omweg kan bysake die aandag trek
op hoofsake – is slegs die een skoen uitgetrek
elke besonderheid is op sy plek
(“Marilyn Monroe foto in blou”, T.T. Cloete, *Angelliera*, 1980)

die gedig is 'n refleks
in 'n enkele woord
en in dié woord hoor
die oor ineen inheens die hele teks
(“die gedig is 'n refleks”, T.T. Cloete, *Driepas*, 1989)

1. Marilyn Monroe

Die ikoniese figuur Marilyn Monroe (1945–1962) het al verskeie digterlike en akademiese reaksies in Afrikaans ontlok. Die digter Johann de Lange het in 2010 op sy blog *Kaapse paragrawe* die gesprek oor Monroe vir ons bestendig.¹

T.T. Cloete se “Marilyn Monroe foto in blou”, wat in 1980 in sy debuut, *Angelliera*, gepubliseer is, is 'n ekfrastiese vers wat in gesprek tree met Milton H. Greene se foto van Monroe. In *Idiolek* (1986) dig Cloete só oor haar:

mooi marilyn monroe foto in rooi

Né pur le creature che son fore
d'intelligenza, quest' arco saetta
ma quelle c'hanno intelletto e amore.

Par. 1.118–120

Ne le sue braccia mi parea vedere una
persona dormire nuda, salva che
involta mi parea in uno drappo san-
guigno leggeramente...

Vita nuova

sy lê diagonaal
op 'n plooï
op plooï fluweelrooi
kleed somaties geniaal

haar huid kyk
het van rosig tot sag
blosend tot teer gesproet soos die vag
van 'n abbesynse kat diep tyk

sy is gemoduleerde lug
wynrooi sag golwend asof
van diep binne uitgepof
holrug asof sy elasties dans of ekstaties
vlug

die lewende omtrek
tref dié nofret
met haar silhoeët
fundamenteel perfek

'n fenomeen
liefderyk
deur 'n lenige Volmaakte Vinger gestryk
skrander van skedel tot skeen

Heilna du Plooy het hieroor uitgebreid geskryf in 'n artikel op die webwerf *Versindaba* (Du Plooy, 2010), "Die deurskynde kelk: Oor vorm en inhoud in die poësie van TT Cloete", oor die ikonisiteit van die gedigte wat op sowel bogenoemde vers as "Silhoeët van Beatrice" van toepassing gemaak kan word:

In die gedig word die vroulike liggaam omlyn deur eers die lyn te beskryf wat die vrou se vorm aan die voorkant teken en daarna die lyn wat van bo na onder die rugkant van haar lyf natrek. Die beskrywing is dinamies omdat dit gaan om 'n "lopende" lyn – die leser volg as 't ware die lyn in 'n beweging van bo na onder.

Hierna het ander digters op Cloete se klassieke vers gereageer. Die besinnings

oor Monroe word nie alleen 'n persoonlike reaksie van digters nie, maar kan ook gelees word as 'n ars poëtiese besinning. Lina Spies se vers oor die weerlose vrou in *Die skaduwee van die son* (1998) en Tom Gouws se gedig in *Troglodiet* (1995) wat die grieselige besonderhede van die lykskouing weergee, wys op verskillende digterlike sienings. Ek haal die inleidende reëls van albei gedigte aan:²

Marilyn Monroe: foto in goud

Dic kleur van heuning en van hars,
van seesand by 'n somersee:
kartels ougoudse rooi strel
à la Botticelli se Venus
die slank nek.

Marilyn Monroe foto in grou

op 'n smal tafel lê sy oop en ongetooi
en wag op die patoloog se flitsende lem, wie
sou kon raai dat dit marilyn m dié is? nie
cens die ademlose minnaars wat haar mooi

en warm liggaam gestreel het, sal haar só
herken nie. [...]

In hierdie essay wil ek kreatief besinnend die verskillende verse bekyk wat ek geskryf het oor Monroe sedert my debuut, *Hartskrif* (1985), tot 'n onvoltooide bundel, "Konfessies, kaarte en konterfeitsels".

Hiermee laat ek die leser dus by my studeerkamer in. Waarskynlik ongehoord, maar bedoel as 'n gesprek met Louise Viljoen, 'n literator met wie ek al vele gesprekke oor die digkuns gehad het.

Cloete se debuut en die opvolgbundel *Jukstaposisie* het my digterlik geïnspireer. Hierdie bundels het tot my digterlike geboorte aanleiding gegee.

Sy gedigte oor Monroe en Peter Sellers het tot my gespreek, veral met die moderne tematiek én styleksperimente.

Cloete het rym heraktiveer in Afrikaans en sy gebruik van klankpatrone en sintaktiese kompleksiteite is tersaaklik. Hy is die digter van die "dromende denke". In die T.T. Cloete-erelesing het ek na die hipnose van die digkuns verwys (Hambidge, 2013):

T.T. Cloete se versamelbundel *Die baie ryk ure* bevat 'n afdruk op die voorblad van die beroemde verlugte getyeboek-kalender van die hertog Jan van Berry, wat geleef het van 1340 tot 1416, Les

très riches heures du duc de Berry, met miniature van die broers Limburg. Die twee afdrukke is van die maande Maart en Junie.

In hierdie titel en voorblad word die essensie van Cloete se digkuns opgesluit, naamlik die gedig as afdruk of herskrywing, interteks, palinode; en die obsesionele, allesoorrompelende bedryf, die digkuns, waarin die hele lewe, sowel die verhewe as die banale, gekarteer word. Dit wat as die “hipnose van die digkuns” beskryf sou kon word.

Deur die jare het ek en hierdie digter gekorrespondeer, gedigte uitgeruil en wanneer ek gereis het, altyd vir hom 'n poskaart uit die vreemde versend. Die volgende gedig het ek uit Kroasië gestuur. Dit is opgeneem in *Matriks* (2015):

Epifanie

Vir die digter

van die jukstaposisie

Huise uit sandsteen geweef
nes taptye uit sywurms gegis
soos wyn uit druif gekap,
vir weef, kap of gisting
tot 'n unieke klein gedig:

immers meer poësie
in 'n sneeuvlak,
in die huis snags
as die strofe bedags;

meer te wroet
oor die dood
en Marilyn Monroe
as van lewensbrood;

rympatrone gevind
in die ontoelaatbare,
die ongesegde,
met stilte gerinkink.

In die huis van die digkuns
was daar vele wonings:

Huise uit sandsteen gegis
 nes tapyte uit sywurms gekap
 soos wyn uit druif geweef ...

dié digter, 'n allotroop
 stap jambies
 ligvoets
 eenkant
 onversadig
 verby.

Wat aktiveer Monroe nie alles nie. Skoonheid, broosheid, versaking, misverstand...

En waarom het soveel digters oor hierdie vrou geskryf, sowel manlike as vroulike digters? Wat projekteer elke kyker, digter en leser op haar? Verskeie feministe het gewys op die paradoks van hierdie seksgodin: mooi, uitlokkend; intellektueel én troebel. Van die feminis Gloria Steinem tot die psigoanalis Jacqueline Rose teoretiseer oor haar. Rose se lesing oor haar is op die internet beskikbaar (Rose, 2012).

Rose beklemtoon dat Monroe gely het onder die stereotipe van die dom blondine. Veral met Billy Wilder se rolprent *Some like it hot* (1959) waar sy met die twee fopdossers (Tony Curtis en Jack Lemon) uitgelewer gevoel het; huis omdat almal kon sién dat dit twee mans in vroueklere is. Sy moes egter speel asof sy dit nie raaksien nie.

In *Time bends*, Arthur Miller se outobiografie wat in 1972 verskyn het, analyseer hy sy belangrike bydrae tot die dramawêreld binne die Amerikaanse wêreld. Sy verbintenis met Monroe bly altyd 'n onderwerp vir nadenke. In hierdie memoires gee hy egter min weer van hul lewe saam.

In hierdie essay wil ek, soos J.M. Coetzee in *Inner workings* (2008), 'n persoonlike reaksie gee op die skryfproses. Coetzee het 'n reaksie geskryf op *The misfits* (1961), die John Huston-film waarvoor Miller die draaiboek geskryf het met Monroe en Clark Gable in hierdie ontstellende rolprent. Coetzee (2008: 222–227), as diereaktivis, fokus veral op die lot van die mishandelde perde, eerder as op Monroe, *Gable of Montgomery Clift*.

Gable is tien dae nadat die film bekend gestel is, oorlede en die verfilming was moeilik in die ondraaglike hitte (42 °C in die Nevada-woestyn) met persoonlike ongevalle en ellende. Monroe en Miller se huwelik het ook hier tot 'n einde gekom.

Monroe was telkens laat vir verfilming en onder die invloed van medikasie. Miller het boonop soos die film gevorder het, telkens die draaiboek verander, met Huston wat eweneens buite beheer was weens drank- en 'n dobbelverslawing.

“I think you’re the saddest girl I ever met,” word Gable se woorde aan Monroe, ofskoon Miller dit oorspronklik vir sy eie vrou gesê het.

2. Arthur Miller en Joe DiMaggio

Nou onlangs ontdek ek op die internet brieve tussen Monroe en Miller (Cosman, 2014; The Associated Press, 2014). En verhale rondom die liefdeshuis van Monroe en Joe DiMaggio. Die hotel in Chicago waar hulle tuisgegaan het tydens hul wittebrood is ’n toeristiese baken.

Op ’n wêreldreis (opgeteken in *Meditasies*, 2014) het ek Chicago besoek en hier staan ’n beeld van Monroe letterlik groter as lewensgroot. Seward Johnson het dit ontwerp in 2011 en dit is 7,9 m hoog.

Die staal-en-aluminium-beeld is al met rooi verf gevandaliseer en sekere kykers het dit as skokkend en grensoorskrydend ervaar.

Die beeld is gebaseer op Wilder se film *The seven-year itch* (1955) waar die wind haar rok lig en sy dit terselfdertyd vashou.



Seward Johnson se beeld van Marilyn Monroe in Chicago, afgeneem op 29 September 2011.

Foto: Joan Hambidge

Die volgende twee gedigte kom uit my onvoltooide bundel:³

Marilyn Monroe en Arthur Miller

vir JdL

Vir \$43,750 verkoop
die liefdesbriewe
van Arthur en Marilyn
op 'n veiling in 2014.

Wat in hierdie briewe
staan, is reeds opgevang
in *The Crucible*: John Proctor
teenoor Abigail Williams.

“Wat maak jou so
hartseer?” vra Clark Gable
met 'n cowboy-hoed
in *The Misfits* aan Marilyn.

Hierdie dialoog geskryf
deur Arthur Miller (en
met Paula Strasberg as
die drama-afrigter)

behoort aan die werklik-
heid met die eerste
ontmoeting: “I think you're
the saddest girl I ever met.”

Onvanpas glo, dié verbintenis
tussen die intellektueel
en Hollywood se megaster
oor wie ons klockmoedig bly dig.

In een so 'n liefdesbrief
wat ek ter wille van dié gedig
opmaak – *die waarheid gelieg* –
skryf hy aan haar aarselend:
“Die hipnose van jou lyf
aan almal bekend. Die skiet-

afstand van die kamera beheer
en manipuleer jy. Maar dis

die slenkdal van jou jeug
en ewige soeke na hom,
die verdwynende vader,
wat alles sal verbroddel.”

Die reël “die waarheid gelieg” is ’n kopknik na Cloete se kortverhaalbundel met dieselfde titel.

Tinseltown Royalty

Die liefdesnes van Marilyn
en Joe DiMaggio op 2393 Castilian
in die mark vir \$2.695 miljoen.

Dit was toe bloot net gehuur
teen \$237 volgens ’n tjek
geteken deur háár in 1953.

Vir nege maande lank glo
hier vertoef in die Outpost
Estates op Hollywood Hills.

Met méér badkamers as
slaapkamers, luuks was dit
glo en is dit steeds vir kopers

van ’n glanspaarlewe, ’n aanwins;
met hóm wat rose bly stuur het
na haar graf in LA tot in 1999.

Oor die huurgeld vir dié rusplek,
word helaas geswyg soos die graf.

2018

3. Ekfrastiese verse oor Marilyn Monroe

Die volgende beeldgedigte het ek sedert my debuut oor haar geskryf – altyd met nadenke oor Cloete se invloed. Miskien moet ek dit nou oorlaat aan die leser om verder te lees en te interpreteer – om met die stilte (oftewel die dood) te rinkink...

Monroe: foto in rou

Beskeie waag ek
vanaand 'n gedig
oor jou Nee eintlik vir jou

ek wou begin:
die argetipiese seksgodin
wat ander voor en na
leepoog weg laat kyk

besluit: té dramaties
gewigting lomp
ensovoort

my onvermoë word nou
net 'n oomblik lank
opgehef

wanneer ek met 'n skok
Bert Stern se L.A.-foto
sien

dat toeval hier net toevallig
was, glo ek nie
Marilyn Monroe in rou!

net die skouers wys effe
lyf (verder niks)
soos ons gewoond was

jou kop skalks weg áfgedraai
jou hand voor jou mond
asof jy stil waarsku: ek word nie meer gebruik

jou linkeroog bot toe
 selfs die wimpers glimmend swart
 dan: die immer wit gebleikte hare

O altyd witter ja witter as sneeu
 begin swart uitskif
 in jou sagte swanenek
 hiervolgens moes jy wel weet
 (kyk selfs die moesie wit)
 of was jy reeds tot-die-einde-toe
 moeg?
 die dood is net 'n droom

Hierdie vers uit my debuut, *Hartskrif* (1985), is ingegee deur melancholie en digterlike onsekerheid. Sowat 30 jaar later verskyn die volgende vers in *Meditasies* (2014):

Just Marilyn (1926 – 1962)

Vir T.T.C. , a poet's poet en al die napraters

Jy is net Marilyn,
 Marilyn Monroe
 'n naakte lyf, oop en bloot,
 sowel wondnaat as wond.
 Jy sock jou vader soos alle weeskinders,
 ja, in die naam van die vader,
 verheug toe jy uitvind
 daar was wél 'n vader,
 jy had 'n naam.
 Maar jy het verskeie name,
 Norma Jean Mortenson,
 Norma Jean Baker,
 toe word jy Marilyn Monroe,
 'n lusobjek, 'n fantasie,
 op almal se lippe,
femme fatale,
 MM: *The Prince and the Showgirl*.
 Ons kyk na jou,
 uitgestal op blou en rooi.

Jy terg jou kyker, speel met jou hare,
 Jou borste verraai vir die ingeligte
 'n aborsie, miskien 'n afgetekende kind?
 Jou dye het soveel ontvang, selfs 'n dramaturg
 het hoog opgegee dat jy méér was as blote genot;
 iewers staan dit opgeteken: jy lees Dostojefski.
Die Gebroeders Karamazof word die Kennedys.
 Húl bloedige eindes sou jy na-aap, die here-weet,
 niemand sou kon weet hoé die lewe venyniger
 in jou skoot tot stilstand kom soos 'n Zaprunder.
 Jy is immers Anna Freud se beroemdste pasiënt.
 In swart word jou binneste uitgeryg, uitgespeel
 (*There's no business like show business*)
 nes 'n akteur wat speel asof dood of 'n regisseur verveeld
 met die teks van 'n aspirant of wanna-be Tennessee W.
 In die naam van Hollywood, *Spiritus Sancti*,
 word jy die spel, futiel, want dood
 het soveel name, weet jy: sterf, vertrek, word lyk.
 Jy dans met Truman Capote met 'n cowboy-hoed.
 Wat sou jy maak van *In Cold Blood*?
 Selfs in jou grande finale (waaroor almal steeds bespiegel)
 was dit 'n oordosis of jou minnaar in Dallas, Texas
 in 'n kavalkade met Jackie (neffens hom) gefusillear,
 se uithaalplan? Vanaand kyk ek weer na jou:
 binne word buite, 'n tergende raaisel. Of buite
 dalk eerder binne? 'n Drama vir Arthur Miller?
 Oordosis of moord, jy bly op almal se lippe,
 verdroomde droom, gemaakte Objek, buite bereik:
 eenmaal, eenkeer was jy nét mens: Just Marilyn,
 Norma Jean. Dalk die verkeerde foto gekies
 vir my digterlike snapshot. In *Nomine Patris*...
 Wie weet? Norma Jean, glansend geyk
 et Fili et Spiritus Sancti. Amen.

In my digkuns bekyk ek haar vanuit 'n psigoanalitiese perspektief en die feit dat sy steeds tot my spreek. Sy bly 'n digterlike snapshot, maar nou word die raaisel bekyk vanuit Lacan se konsepte van die imaginére, die simboliese en die werklike. Die spirituele slot vra om genade vir haar. Die volgende gedig kom uit *Matriks* (2015):

Marilyn Monroe*Marlene Dumas**Soos JdL*

Wie het Marilyn doodgemaak?
 Dis ek, dis ek verklap die leë bottel pille.
 Wie het Marilyn in die stek gelaat?
 Dis ek, dis ek getuig die stil telefoon.
 Wie het Marilyn stilweg verlaat?
 Dis ek, dis ek bieg die liefdelose minnaar.
 Met wie het Marilyn vir oulaas gedans?
 Dis ek, dis ek lispel Truman Capote.
 En wie het Marilyn dalk ook verraai?
 Dalk ek, dalk ek, erken Rose Kennedy.
 Met wie is Marilyn vir 'n laaste keer gesien?
 Nie met ons, nie met ons verdoesel die FBI.
 Wie het Marilyn se grimering afgehaal?
 Dis ek, dis ek, sê die gewetenlose lykskouer.
 Wie het die vertroulike foto geskaai?
 Nie ons, nie ons ontken die pers.
 Waarom is haar oë so opgeswel?
 Dalk treurend oor 'n ontsieling ewig?

In hierdie vers word in gesprek getree met 'n gedig van De Lange oor Ingrid Jonker uit *Wordende naak* (1990):

Ingrid Jonker (1933–1965)

Wie het Ingrid Jonker vermoor?
 Ek, sê die somber see,
 ek wat neem en gee.
 Ek het Ingrid Jonker vermoor.

Wie het haar sien sterf?
 Ek, sê die suiwer maan,
 daar's niks wat my ontgaan.
 Ek het haar sien sterf.

Wie sal die sluier maak?
 Ek, sê die minnaar,

om die skyn te bewaar.
Ek sal haar sluier maak.

Wie sal die graf betaal?
Ons, sê die familie trots
– met haar naam in rots –
ons sal die graf betaal.

Wie sal die kis dra?
Ek, antwoord die koerant,
op voorblaaie dwarsdeur die land
sal ek die kis dra.

Wie sal die klok lui?
Ek, sê die suster; weet
ek is afgunstig op haar leed.
Ek sal die klok lui.

Wie sal vir haar sing?
Ek, sê die ongebore kind,
sodat sy my kan vind
sal ek vir haar sing.

Wie sal haar dood betreur?
Ons wat haar gepubliseer het
en verdere winste verbeur het,
ons sal haar dood betreur.

Wie sal haar bloed trek?
Ek, sê die skrywer,
uit hebsug en naywer
sal ek haar bloed trek.

Wie sal eerste vergeet?
Ek, sê die bleek papier,
my tyd is korter hier.
Ek sal eerste vergeet.
(*Wordende naak*, 1990)

My gedig is dan 'n palinode of teensang vir De Lange se vers.

Die volgende gedig kom uit 'n digbundel wat ek nog nie voltooi het nie ("Konfessies, kaarte en konterfeitsels"):⁴

Marilyn Monroe: stil lewe in wit

Weggedraai van die kamera

die foto van 'n lyk

met merke, yke

op die rug uitgekerf

bly sy slaap daardie slaap

van die rusteloses

ingebed en ingelê.

Oordosis of moord?

Die mes van die lykskouer

die hand van elke digter

(en speurende leser)

soekend na antwoorde

of uitsluitsel

in gedig na gedig:

ontleders, agoniste,

poësie-paparazzi,

en ander oopvlekkers

staan langs dié bed

nes die priester,

afwesig en gebedloos,

aan die leuens toedruk

op die imperium se bevel.

Pyn het geen protokol,

dis 'n ongenooide gas,

waarop haar rug

kilbloedig iets

soos 'n sug

van onvlugting slaak.

'n Bottel slaappille

langs die skrynende

instrumente wat

moes oopmaak

en nooit weer

heelhuids

sou kon toekry
nie, nooit weer nie.
'n Onopgeloste saak
met digtende jurielede
terugkerend, soekend
na haar én die oerakkoord:
lewe onverbiddeliker
as dié konserf.

Hier is sy nie meer 'n seksgodin nie, maar ek beweeg nou in die orde van Kristeva se abjekte deur haar so grou voor te stel in 'n lykdig.

4. Reisgedig

Keerweer
Op die hock van Dunbarton
en Wisconsin, Washington
verloor ek 'n gedig oor Chicago.
Daardie gedig, dit weet ek,
sal my agtervolg soos 'n slegte gewete
of 'n droom van iemand, iewers op 'n hoë gebou
wat val en woordeloos roep om hulp.
Dit sal terugkeer (soos Eliot waarsku)
in 'n ander vorm, langs 'n ander roete,
kopsku die opwagting maak: "Hier's ek."
Dalk het daardie vers
beland op 'n ander busroete
of dalk gaan asiel soek by die Ambassade?
Of vermoed en rooi-oog
'n naam op die waglys geplaas:
"Ek was in Chicago,
'n bootvaart meegemaak,
bewonderend gestaar na Mies van der Rohe
se tuimelende geboue,
die koue waters voel rinkel
soos ys in 'n glas, verby die Chicago Tribune,
die speakeasies,
van die boot afgeklim,
na links gestaar na 'n standbeeld

van Marilyn Monroe in haar bekende pose,
my glas gelig op Chicago:
“*my kind of town*”.

Hierdie vers uit *Meditasies* (2014) is ’n reisgedig geskryf tydens my reis-om-die-aarde toe ek Chicago besoek het. Die verwysing na Sinatra is ironies.

5. Louise Viljoen

Ek en Louise Viljoen was in 2016 by die kongres van die International Comparative Literature Association in Wene. Hier is dan ’n geskenk⁵ vir haar as uitsonderlike teoretikus en kongresbywoner. My lewe is verryk deur ons gesprekke oor kuns en letterkunde.

Velázquez: Portret van die Infanta Margarita Theresa in ’n blou rok

Hoe sou jy voel oor *costumbrismo*?
Met ’n geskenk in jou hand uit Wene
staan jy ook in *Las Meninas*, ’n kind
sonder seggenskap, portrette versend
aan Keiser Leopold om te wys: so lyk jy,
’n skamele, skaam vyftienjarige verloofde.
Hy, jou oom, sien portrette van jou, nes ons nou.
In die Weense *Kunsthistorisches Museum*
maak ek my sorge oor ’n jong mens:
opgevorder en opgeveil deur haar ouers
met ’n kunstenaar deel van dié koopsaak.
Jou oë en porselein vel; die blou
en silwer rok al deur kenners opgeskryf.
Vir my is dit die goue beeldé ágter jou:
ontneemde speelgoed van ’n importune jeug.

*Departement Afrikaans en Nederlands,
Universiteit van Kaapstad*

Bronnelys

- Coetzee, J.M.** 2008. *Inner workings. Essays 2000–2005*. London: Vintage.
- Cloete, T.T.** 2001. *Die baie ryk ure*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cloete, T.T.** 1989. *Driepas*. Kaapstad: Tafelberg.

- Cloete, T.T.** 1986. *Idolek*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cloete, T.T.** 1984. *Die waarheid gelieg*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cloete, T.T.** 1982. *Jukstaposisie*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cloete, T.T.** 1980. *Angelliera*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cosman, B.** 2014. The letters Joe DiMaggio sent Marilyn Monroe are up for auction. <https://www.mlb.com/cut4/read-the-letters-joe-dimaggio-sent-marilyn-monroe-are-up-for-auction/c-101328690>. (Datum van gebruik: 19 Oktober 2019).
- De Lange, Johann.** 2010. Marilyn Monroe: Met 'n omweg kan bysake die aandag trek op hoofsake. *Kaapse paragraue*. <http://johannndelange.blogspot.com/2010/03/marilyn-monroe-met-n-omweg-kan-bysake.html>. (Datum van gebruik: 11 Februarie 2019).
- De Lange, Johann.** 1990. *Wordende naak*. Pretoria: Haum-Literêr.
- Du Plooy, Heilna.** 2010. Die deurskynende kelk: Oor vorm en inhoud in die poësie van TT Cloete. Versindaba. <http://versindaba.co.za/2010/02/16/heilna-du-plooy/>. (Datum van gebruik: 26 Augustus 2019).
- Gouws, Tom.** 1995. *Troglodiet*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Hambidge, Joan.** 1985. *Hartskrif*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Hambidge, Joan.** 2005. Die hipnose van die digkuns: T.T. Cloete-gedenklesing 2005. *Woorde wat weeg*. <http://joanhambidge.blogspot.com/2013/02/die-hipnose-van-die-digkuns-tt-cloete.html>. (Datum van gebruik: 13 Februarie 2019).
- Hambidge, Joan.** 2013. Studie: Die Marilyn Monroe-figuur in die digkuns van Johann de Lange. <http://joanhambidge.blogspot.com/2013/07/studie-die-marilyn-monroe-figuur-in-die.html>. (Datum van gebruik: 21 Oktober 2019).
- Hambidge, Joan.** 2014. *Meditasies*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Hambidge, Joan.** 2015. *Matriks*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Hambidge, Joan.** 2018a. Gedig Joan Hambidge. Marilyn Monroe: stil lewe in wit (2018). *Woorde wat weeg*. <http://joanhambidge.blogspot.com/2018/03/gedig-joan-hambidge-marilyn-monroe-stil.html>. (Datum van gebruik: 26 Augustus 2019).
- Hambidge, Joan.** 2018b. Rubriek: Marilyn Monroe (1945–1962). *Woorde wat weeg*. <http://joanhambidge.blogspot.com/2018/12/rubriek-marilyn-monroe-1945-1962.html>. (Datum van gebruik: 19 Oktober 2019).
- Hambidge, Joan.** Konfessies, kaarte en konterfeitsels. Onvoltooide digbundel.
- Mailer, Norman.** 1973. *Marilyn. A biography*. New York: Grosset and Dunlap.
- Miller, Arthur.** 1987. *Time bends. A life*. London: Methuen.
- Rose, Jacqueline.** 2012. LRB Lecture Jacqueline Rose on Marilyn Monroe. British Museum. SoundCloud. <https://soundcloud.com/britishmuseum/jacqueline-rose-on-marilyn-monroe>. (Datum van gebruik: 23 Desember 2018).

- Spies, Lina.** 1998. *Die skaduwee van die son*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- The Associated Press.** 2014. Love letters from Joe DiMaggio and Arthur Miller to Marilyn Monroe sell for nearly \$122,000. *Times Colonist*. <https://www.timescolonist.com/love-letters-from-joe-dimaggio-and-arthur-miller-to-marilyn-monroe-sell-for-nearly-122-000-1.1653875>. (Datum van gebruik: 11 Februarie 2019).
- Wikipedia.** *Infanta Margarita Teresa in a blue dress*. https://en.wikipedia.org/wiki/Infanta_Margarita_Teresa_in_a_Blue_Dress. (Datum van gebruik: 19 Oktober 2019).

Note

1. Foto's van Marilyn Monroe verskyn ook op die blog *Kaapse paragrawe* (De Lange, 2010). Sien ook my bespreking van die Marilyn Monroe-figuur in De Lange se poësie op my blog, *Woorde wat weeg*, met foto's (Hambidge, 2013).
2. Albei gedigte verskyn op De Lange se blog, *Kaapse paragrawe*, met foto's (De Lange, 2010).
3. Die gedigte verskyn ook op my blog, *Woorde wat weeg*, met foto's (Hambidge, 2018b).
4. Die gedig "Marilyn Monroe: stil lewe in wit" verskyn op my blog, *Woorde wat weeg*, met 'n foto (Hambidge, 2018a).
5. Sien Wikipedia (s.a.) vir 'n artikel en foto van Velázquez se skildery.

| | | | | | | |
|---------------|--------------|------------|------------|-------------|-------------|------------|
| Titel: | Prof. | Dr. | Ds. | Mnr. | Mev. | Me. |
|---------------|--------------|------------|------------|-------------|-------------|------------|

Voorletters en van: -----

Adres: -----

----- **Kode:** -----

Tel. (W): ----- **(H):** ----- **(Sel):** -----

E-pos: -----

Besonderhede vir inbetalings:

Betaal u rekening elektronies in die bank of oor die internet in,

- naamlik op die volgende rekening:

SAVN

Banknaam: ABSA

Bankrekeningnommer: 1190 154 676

Taknaam: Ben Swartstraat, Wonderboom-Suid

Takkode: 334 645 (nie nodig vir elektroniese betalings nie)

Verwysingnommer: U van en voorletters

- E-pos of pos daarna die bewys van u betaling aan die SAVN se penningmeester,

Prof Adri Breed, by die onderstaande e-posadresse:

Adri.Breed@nwu.ac.za of kobie.dekamper@gmail.com

Gaan ook na die SAVN webwerf, www.savn.org.za, vir inligting.

Kantoorgebruik

| Lidnr. | Datum aangesluit | Kwitansienr. | Faktuurnr. |
|--------|------------------|--------------|------------|
| | | | |

