

Wat is die literêre respons op lyding? Vergelykings van Afrikaanse en Nederlandse tekste.

Ilse de Korte en Andrew Sutton

What is the literary response to suffering? Comparisons of Afrikaans and Dutch texts.

This article examines how suffering is portrayed in Afrikaans and Dutch fiction and asks what the different literary responses to suffering in the respective cultures are. The discussion will involve two themes from trauma narratives: (1) war and concentration camp experiences; and (2) suicide and its impact on relatives and the family unit. Each section will compare an Afrikaans and a Dutch text. Kamphoer by Francois Smith (2014) and Soedah, laat maar by Maddy Stolk (2023) are compared first. Then Opdrifsel by Philip Rademeyer (2022) and Waar ik liever niet aan denk by Jente Posthuma (2020) (translated as What I'd rather not think about by Sarah Timmer Harvey, 2023) are compared. The texts were chosen with the aim of discussing similar themes and trauma narratives and thereby meaningfully conducting a comparative study. Close readings and a literary intersectionality analysis was performed to draw conclusions about trauma and resilience. The investigation attempts to identify phenomena that occur in both literatures and to draw conclusions about the possible resilience of the respective societies.

1. Inleiding

Daar verskyn die afgelope twintig jaar twee belangrike publikasies wat handel oor trauma en traumanarratiewe in Afrikaans en Nederlands: in 2007 Chris van der Merwe en Pumla Gobodo-Madikizela se teks *Narrating our healing: Perspectives on working through trauma*, en in 2012 Hans Ester se versameling saam met Chris van der Merwe en Etty Mulder getiteld *Woordeloos tot verhaal: Trauma en narratief in Nederlands en Afrikaans*. Ester se versameling dek verskeie klassieke en kontemporêre Afrikaanse en Nederlandse tekste, en *Narrating our healing* plaas die fokus op trauma in die Suid-Afrikaanse konteks, met kort afdelings waar daar gefokus word op onder andere *Disgrace* van J.M. Coetzee (1999) en die analise van 'n individu se droom.

Mar en Oatley (2008: 174, 183) meen die funksie van fiksionele narratiewe is onder meer om lesse oor sosiale gedrag en situasies oor te dra en bied die ontvanger die geleentheid om te leer hoe ander in spesifieke situasies optree

sonder om self enige risiko of gevolge te ervaar. 'n Analise van die uitbeelding van pyn en siekte identifiseer die oorkoepelende vrae en raamwerke van hoe individue wat ly hulleself uitdruk en handhaaf (Norridge, 2011: 213). Yang (2022: 29) dui aan dat mense uit letterkunde oor trauma en traumabehandeling kan leer en dat letterkunde ruimte het om te ontwikkel om hierdie funksie beter te kan verrig. Op 'n fundamentele vlak is alles wat ons lees en hoe ons lees onlosmaaklik en interseksioneel aan sosiale, politieke en ekonomiese aspekte verbind (Khan, 2022: 16). Soortgelyk meen Norridge (2011: 216) dat letterkunde gesien kan word as 'n refleksie van die stelsel, maar dat dit ook die potensiaal het om die stelsel te verander. Norridge (2011: 221) voer aan dat letterkunde die sosiale strukture van lyding verwoord en deur taal sigbaar maak, en sodoende vir lesers se betrokkenheid toeganklik is. Hierdie menings skakel met Van der Merwe en Gobodo-Madikizela (2007: 56) se beskrywing van literêre traumanarratiewe:

Literary narratives reveal, as well as conceal, trauma; real life issues are disguised in fictional characters and situations. Like the dream narrative, literary narrative shows the tension between disclosure and silence [...]. But, whereas the dream is a private matter, the literary narrative is public domain, inviting public discussion. But literary narratives have so many facets that we easily miss an essential part of them: their content of traumas with the resulting possibilities of resonance in everyday life.

Terwyl Van der Merwe en Gobodo-Madikizela se teks grootliks op die Suid-Afrikaanse konteks fokus, poog Ester, Van der Merwe en Mulder om 'n versameling Nederlandstalige en Afrikaanse outeurs in gesprek te plaas oor die verwantskap tussen hulle tale, maar nie in terme van die tema nie. Dit het kritiek ontlok. In sy resensie oor die boek skryf Gunther Pakendorf (2013):

Aan die een kant is daar sprake van gebeure in die Europese konteks: die Holocaust, die Tweede Wêreldoorlog, die einde van die Nederlands-Indiese ryk, met verwysing na Nederlandse asook Vlaamse skrywers. Die meeste hiervan is interessant en insiggewend, maar nadat 'n mens 'n volle 16 Nederlandse artikels gelees het, kom die agt in en oor Afrikaans 'van ver af' en praat skynbaar oor andersoortige temas, en dis nie maklik vir die leser om die Europese kloutjie by die Afrikaanse oor te kry nie. Ek wil byna sê: dis asof hulle by mekaar verby praat, sodat 'n dialoog tussen die twee nie werklik tot stand kan kom nie.

Hieruit ontstaan die vraag of daar enige sin daarin is om Afrikaanse en Nederlandstalige traumatekste met mekaar te vergelyk? Vergelykende

studies loop dikwels die risiko om sinneloos by mekaar verby te praat en om weer vir Pakendorf (2013) aan te haal: “By ’n hele aantal artikels in hierdie bundel moes ek my afvra of die term ‘trauma’ nog hoegenaamd toepaslik is.” Hy skryf verder:

Interessant genoeg word daar baie minder gewag gemaak as wat ’n mens sou verwag het van die gebeure wat die trauma-gesprek in Suid-Afrika in die onlangse verlede aan die gang gekry het, naamlik die Grensoorlog en die Waarheid-en-Versoeningskommissie (Pakendorf, 2013).

Die vergelykende literatuurwetenskap word meestal onderneem ten opsigte van tekste wat die literêre grense van verskillende tale of kulture oorskry en die vergelykingsbasis van só ’n ondersoek is gewoonlik gebaseer op gemeenskaplike temas, strominge of konvensies wat in die verskillende tekste voorkom (Van Vuuren, 2024). Palumbo-Liu (2011: 48) skryf dat vergelykende literatuurstudie metode bied om die variante in die uitbeeldings van die wêreld na te spoor en gedeelde elemente te identifiseer. Die kategorie ‘particularizers’ of spesifieke vergelykende literatuurstudie [ons vertaling] is van belang vir die onderstaande bespreking. Hier word die nasionale tekste van ’n letterkunde geanaliseer met die doel om uit te lig wat uniek is aan daardie spesifieke letterkunde se uitbeeldings van kultuur, ruimte en geskiedkundige omstandighede (Marcus, 2011: 137). Norridge (2011: 214) skryf dat vrae oor herstel en lyding in pyn- of siektenarratiewe wyd genoeg is om kulturele verskille aan te dui, maar ook spesifiek genoeg is om vergelyking moontlik te maak.

’n Verdere problematiese aspek van vergelykende studie is om vergelykbare tekste en temas sinvol te versamel en in gesprek met mekaar te plaas. Ons wou aanvanklik *Valsrivier* (2013) deur Dominique Botha en *Waar ik liever niet aan denk* (2020) deur Jente Posthuma vergelyk en aan die hand van die hoofkarakters (die broers) se selfdood bespreek, maar die besonderhede oor Paul in *Valsrivier* se selfdood is te min en vind slegs neerslag in die laaste hoofstuk en die gedig aan die einde van die roman. Hoewel *Valsrivier* dus nie een van die fokusse van hierdie vergelykende studie sal wees nie, lig ons wel ’n merkbare ooreenkoms tussen Paul en Een (die oudste kind en broer van Twee) in *Waar ik liever niet aan denk* in die bespreking uit.

Deur dan Nederlandstalige en Afrikaanse tekste met mekaar te vergelyk, plaas ’n mens die interpretasie van daardie tekste binne ’n groter globale kultuur en neem navorsers derhalwe deel aan ’n groter gesprek. Daar is reeds ondersoek ingestel na die transnasionalisme van Afrikaanse skrywers

en tekste (sien Viljoen, 2014a en Viljoen, 2014b). In hierdie artikels verken Viljoen hoe temas, styl en ideologieë in die Nederlandse literatuur Afrikaanse skrywers beïnvloed het en omgekeerd. Hierdie studies beklemtoon die historiese en kulturele bande tussen Nederland en Suid-Afrika en bou op geskiedkundige en ideologiese begrippe wat die insig in beide kulture verdiep, maar ook hoe hierdie verhoudings in die postkoloniale konteks herbesoek en bevraagteken word (Viljoen, 2014a: 5). Viljoen beskryf voorts hoe hierdie historiese en taalkundige bande tussen Afrikaans en Nederlands 'n klein transnasionisme ('minor transnationalism') moontlik maak (Viljoen, 2014a: 5). Sy voer verder aan dat deur Afrikaans (wat as 'n klein letterkunde beskou kan word) met Nederlandse tekste te vergelyk, Afrikaans nader aan die Europese sentrum beweeg, al word Nederlands self nie as 'n groot letterkunde geag nie (Viljoen, 2014a: 6). Viljoen fokus dan veral op hoe Afrikaanse skrywers Nederlandse tekste vertaal, herskryf of weer aanwend om eie identiteite en diskoerse te ontwikkel, en hoe hierdie prosesse tot 'n transnasionale literêre gesprek bydra.

In die onderstaande bespreking staan geheue en oorvertelling in die tekste sentraal. Hierdie artikel ondersoek hoe lyding in Afrikaanse en Nederlandse fiksie uitgebeeld word en vra: Wat is die verskillende kulture se literêre respons op lyding? Die bespreking sal twee temas uit traumanarratiewe betrek: (1) oorlogs- en konsentrasiekampervarings; en (2) selfdood en die impak daarvan op sibbe en die familie-eenheid. Elke afdeling sal 'n Afrikaanse en Nederlandse teks vergelyk. *Kamphoer* deur Francois Smith (2014) en *Soedah, laat maar* deur Maddy Stolk (2023) word eerstens vergelyk. Daarna word *Opdrifsel* deur Philip Rademeyer (2022) en *Waar ik liever niet aan denk* deur Jente Posthuma (2020) (vertaal as *What I'd rather not think about* deur Sarah Timmer Harvey, 2023) vergelyk. Die tekste is gekies met die doel om gelyksoortige temas en traumanarratiewe te bespreek en die vergelykende studie sinvol te ondersteun. Die ondersoek poog om verskynsels te identifiseer wat in beide literature voorkom en te bepaal of daar gedeelde tiperende konvensies of gemeenskaplike kodes in terme van die tale se literêre respons op lyding in die tekste aangebied word. Uit die bespreking sal daar afleidings gemaak kan word oor die onderskeie samelewings se veerkragtigheid – die vermoë om te aanvaar, om aan te pas en van teëspoed te herstel (Gumb, 2017: 466).

Kamphoer handel oor die verhaal van Susan Nell en begin in die Anglo-Boereoorlog waar sy aangeval en verkrag word. Later, in die Eerste Wêreldoorlog, werk sy in 'n Britse militêre hospitaal vir traumapasiente en in haar tyd as verpleegster moet sy een van haar destydse aanvallers as 'n pasiënt konfronteer.

In *Soedah, laat maar* word twee generasies se oorlogstrauma deur die jongste generasie verwerk. Die hoofkarakter, Tara, is in die hede besig om haar ouers se huis op te pak nadat haar ma dood is. Sy ontdek elf bandopnames wat haar pa gemaak het oor sy familie se geskiedenis en die reeks traumas wat die familie ervaar het, maar nooit voorheen verwoord of gekonfronteer het nie.

Marcus (2011: 143-145) skryf oor die sinnelose afwesigheid van dramatekste in die vergelykende literatuurwetenskap en dui op die belangrikheid van drama as narratiewe vorm en as deel van 'n nasionale letterkunde. Die drama *Opdrifsel* word betrek omdat dit een van min Afrikaanse tekste oor selfdood is. In die voorbereidings vir hierdie ondersoek het dit duidelik geword hoe min die onderwerp in Afrikaanse fiksie aangespreek word. Die drama *Opdrifsel* beeld die egpaar Mara en Bernard se lewe uit ná die selfdood van hulle seun, Dylan, en handel oor die impak wat dit op hulle verhoudings en huwelik gehad het.

In *Waar ik liever niet aan denk* word die hoofkarakter, Twee, se verlies van haar tweelingbroer, Een, op 'n nie-liniêre wyse voorgestel. Die reeks vinjette spring tussen die hede en verlede en belig verskeie gebeure uit hulle verlede vanaf hul kinderjare tot ná haar broer se selfdood, en haar konfrontasie en verwerking van sy selfdood. Hy het homself doelbewus in die rivier verdrink.

Die tekste bevat nie volledige omskrywings van die onderskeie traumatiese gebeure nie. Die vertellings in *Waar ik liever niet aan denk*, *Kamphoer* en *Soedah, laat maar* vind plaas lank ná die oorspronklike impak van die trauma, nadat die getraumatiseerde persoon daarop gereageer het, en dit plaas fokus op die integrasie van die traumatiese insident en hulle lewe vorentoe. *Kamphoer* word op soortgelyke nie-liniêre wyse aangebied as *Waar ik liever niet aan denk*, met wye tydspronge om die bestek van die verhaal aan te bied.

Opdrifsel open vyf jaar ná die traumatiese insident (Dylan se verdwyning en selfdood) en die vertelling speel agteruit sodat die verhaal opbou na die oomblik van impak toe.

Die bandopnames wat Tara se pa in *Soedah, laat maar* agterlaat, dien as talige voorstelling van die historiese traumas (oorlogskonflik, geweld en die konsentrasiekampe) en 'n oorvertelling aan 'n empatiese gehoor. In die eerste opname dui Jan aan:

En nu is het mijn beurt om mijn kennis aan jou over te brengen, zodat jij de verhalen levend kunt houden. Want zolang ons verhaal verteld wordt, leven wij voort (Stolk, 2023: 29).

En in die laaste bandopname sluit hy af:

Dit was het zo'n beetje, Tara Madé. Het verhaal van je dear old dad. Hier en daar heb ik iets weggelaten, vergeten, of misschien een beetje mooier gemaakt. [...] Wat ik na al die jaren nooit heb kunnen begrip: waarom hebben de Indonesiërs mijn bangsa, mijn volk, so verskrikkelik toegetakeld? Na zulke verskrikkingen zit er niets anders op dan dat je aan de kant gaat staan van degene die jou het minst kwaad heeft gedaan. [...] De verhalen die ik je vertelde, die ik voor je heb ingesproken, de schoonheid van mijn vroege jeugd, de gekke avonture met mijn kleurrijke ooms, die immense familie waarin voorkinderen en offisiële kindereen naast elkaar leefden sonder aanzien des persoons, dat zijn mijn herinneringeen en daar kan niemand aan komen, niemand kan dat betwisten (Stolk, 2023: 269-271).

Die argivale styl onderliggend aan die romans dien as herhaalde blootstelling wat die impak en ang van die traumatiese insident verminder. Die hoofstukke, bedrywe en vinjette versamel beskrywings van die traumatiese insident en die verteller of fokaliseerder en ander karakters se reaksies daarop. Die vinjet-struktuur in *Waar ik liever niet aan denk* is 'n konkrete voorbeeld hiervan. Die eerste verwysing na selfdood kom in die derde vinjet voor met een van Osho se leerstellings (doktrines) en dan gereeld in 'n verdere 137 vinjette.

In die geval van *Kamphoe* en *Soedah*, *laat maar* moet ons kennis neem van die onderskeid tussen die vertelling en oorvertelling van traumanarratiewe. Oorvertelling vind neerslag op twee verskillende maniere in die tekste. *Opdrifsel* en *Waar ik liever niet aan denk* word aangebied vanuit die perspektief van die getraumatiseerde en karakters wat die verlies ervaar het. Die roman *Kamphoe* is geskryf aan die hand van 'n verbale oorvertelling van ware gebeure en die geskrewe weergawe van daardie oorvertelling, *The Boer whore* (2011) deur Nico Moolman. In die naskrif tot die roman verskaf Smith die besonderhede oor die ontstaan van Moolman se oorvertelling en uiteindelik *Kamphoe*. Smith bevestig dat die basiese gegewe van Moolman se roman gebruik is in sy roman en dat hy "self romanmatig Susan Nell se lewensverhaal wou ontdek" (Smith, 2014: 267). Dit bevestig Ilmonen (2021: 213) se bewering dat oorskrywing die oorspronklike teks anders aanbied weens die fiksionele lae wat bygevoeg word. Die bandopnames in *Soedah*, *laat maar* is oorvertellings vanaf die getraumatiseerde en ooggetuie self en Tara se ma, Henriëtte, se verhaal word in die tweede deel van die roman deur Tara se perspektief en vertelling aangebied.

2. Suid-Afrika, Nederland en interseksionaliteit

As gevolg van die koloniale geskiedenis van beide lande (as sowel kolonialiseerders en gekolonialiseerdes) is daar 'n gedeelde en omvattende historiese trauma. In Suid-Afrika is daar nie net die koloniale verlede, apartheid en die nadraai daarvan nie, maar ook die Anglo-Boereoorlog en Grensoorlog wat tot sentrale temas in traumaliteratuur in Suid-Afrika bydra. In Nederlands is die impak van kolonialisme, die Tweede Wêreldoorlog en die Holocaust prominente geskiedkundige temas.

'Close reading' as deel van literêre interseksionele analise kan volgens Khan (2022: 25) gebruik word om verskille (en dus ook ooreenkomste) in literêre strukture uit te lig en aan te dui hoe hierdie verskille (of ooreenkomste) moontlik doelbewus aanduiders is van 'n interseksionele modus in die narratiewe. Deur die literêre tegnieke te vergelyk wat gebruik word om trauma en karakters se lyding in die verskillende tekste te verwoord, kan verskillende narratiewe strategieë identifiseer word. Die gebruik van metafore, simbole en narratiewe strukture wat trauma uitbeeld – of selfs die afwesigheid van narratiewe elemente – kan die begrip van literêre reaksie op trauma en lyding uitbou. 'n Interseksionele perspektief op trauma beklemtoon die unieke uitwerking van kwetsende ervarings in spesifieke omstandighede (Ilmonen, 2021: 210). Yang (2022: 27) meen dat temas soos verlies, besering, verplasing, identiteit, geheue en versoening sentraal is tot traumaliteratuur. Hierdie temas kom ook in byvoorbeeld kontemporêre traumanarratiewe voor (Yang, 2022 verwys veral na Chinese traumanarratiewe) waar uitbeeldings van die dood, persoonlike besering en lyding, familietragedie en kulture se eie historiese trauma spesifiek aangespreek word.

Yang (2022) se ondersoek en stellings oor traumanarratiewe en kultuur gee aanleiding tot die fokus van hierdie bespreking. Die onderstaande bespreking sal illustreer hoe bogenoemde temas in die gekose Afrikaanse en Nederlandse tekste neerslag vind, asook hoe hierdie temas binne beide kulture op verskillende historiese en sosiale kontekste betrekking het en die uitbeelding van soortgelyke ervarings en omskrywings beïnvloed. Deur interseksionaliteit en veerkragtigheid as lense vir literêre analise te gebruik, word 'n ander perspektief betrek en word daar moontlik nuwe insigte oor traumanarratiewe geskep.

Davis (2014: 17) verduidelik dat interseksionaliteit 'n invalshoek bied om 'n breedvoerige en komplekse perspektief op identiteit te bied. Die vergelykende aard van interseksionaliteit beklemtoon hoe identiteit deur interseksionele magstrukture opgebou word (Khan, 2022: 10), byvoorbeeld 'n kultuur of

samelewing. Interseksionaliteit voer aan dat individue op verskeie vlakke geposisioneer is in terme van hulle gender en nasionale identiteit, onder andere, en die grondslag bied vir ondersoek na individuele biografieë en selfs die geskiedenis van kolonialisme (Davis, 2014: 18-19).

Interseksionaliteit bied die grondslag om traumatiese ervarings, veral op makrovlak, te ondersoek. Ilmonen (2021: 201) gebruik interseksionaliteit vir hulle ondersoek na trauma en geheue omdat:

Intersectionality's kaleidoscopic vision of trauma is able to grasp the co-constitutive effects of small, ordinary, or quotidian hurtful memories and experiences that easily fade in the face of collective, national, and commemorated traumas.

En kom tot die gevolgtrekking dat:

Depictions of memory in literature highlight that the past is never fixed; instead, it is subjected to retelling and restructuring. Intersectionality provides a kaleidoscopic vantage on the past, complicating monolithic versions of it (Ilmonen, 2021: 221).

Deur te verstaan hoe trauma in verskillende kulturele kontekste verteenwoordig word, kan 'n bydrae tot die globale gesprek en diskoers oor trauma gemaak word. Dit fokus op die unieke menslike ervarings en diversiteit van reaksies op trauma en lyding en dra by tot huidige gesprekke rondom verlies, geheue, sosiale geregtigheid en genesing. Cloete en Mlambo (2014: 93) beskryf veerkragtigheid as 'n dinamiese proses waardeur individue 'n positiewe houding uitdruk ten spyte van teëspoedige ervarings of trauma.

Internasionaal word die bestaande diskoers oor traumanarratiewe en traumastudies grotendeels deur vertalings moontlik gemaak. Yang (2022: 26) sluit by Viljoen (2014a) aan en bevestig die interseksie van vertaalstudie en traumastudie: “[t]ranslation communicates traumatic experiences of survivors to the non-victim majority, and transmits the memories and stories of the traumatized across boarders and cultures to a greater range of people.”

3. Oorlog- en konsentrasiekampervarings

Interseksionaliteit kan gebruik word om te beskryf hoe trauma wat met stilte weggesteek word verbaal en openbaar gemaak kan word. Die stilsweye van karakters kan dui op die teenwoordigheid van wat Ilmonen (2021: 217) noem “insidious trauma”. In die romans word ruimte geskep vir verbalisering en openbaring wanneer Susan haar stem terugkry nadat sy gedeeltelik in die

grot herstel het (Smith, 2014: 63) en wanneer Tara haar pa se bandopnames begin speel. In die roman betaal Tara die prys vir haar ouers en voorouers se stilswye (Stolk, 2023: 147). Dit word later duidelik dat hierdie swye as beskerming gedien het teen die traumatiese gebeure (Stolk, 2023: 189). As gevolg van die stilswye en omdat die trauma nie gekonfronteer en verwoord is nie, is dit egter oorgedra. Die opnames aan Tara dien as poging om haar pa se historiese trauma te verwoord, en Tara wat die huis opruim en oppak, dien as poging om haar ma se trauma te verwerk. Dit is eers in hoofstuk elf (van twaalf) dat Tara uitvind haar ma was ook 'n gevangene in 'n Japannese kamp. Die oorvertellings deur middel van bandopnames en die herinneringe wat die oppak van die huis aktiveer, bewerkstellig die herstel. Soos die klere, juwele en fotoalbums, word die verlede gekonfronteer en dan letterlik opgeruim en weggegooi. Dit is soortgelyk aan die vertelling in die 'Kaapse drieluik'¹ deur Henk van Woerden. Van den Berg en Van Coller (2012: 354) skryf oor *Tikoes*: “Deur nie te vergeet en te verdring nie, maar die verlede te beskrywe, kan psigiese genesing bewerkstellig word.”

Een van die ooreenkomste in die karakters se ervarings van die oorlog is dat hulle ‘stukkend’ uit die kampe kom. In *Soedah, laat maar* word daar aangedui hoe die spreker se ouma en dié se broer, Bram, beide in oorlogskampe aangehou is en dat hulle in hierdie tydperk honger gely het. Nadat hulle vrygelaat is, het Oma nie weer gewig aangesit nie en Bram het homself letterlik doodgeëet. Tara se pa was ook meermale 'n oorlogsgevangene tydens die Indonesiese konflik met Japan en die stryd vir onafhanklikheid. In “Tape 10” (van elf bandopnames) vertel hy wat hy daar ervaar het:

In dit ene kamp is in een halfjaar tijd meer dan de helft van de mensen om het leven gekomen, door ondervoeding, door slaag, door marteling. En dat wordt nog weleens vergeten. Laat je niks wijsmaken dat het in Indië allemaal wel meeviel. [...] Het laatste deel van de oorlog zaten we weer gevangen in de benteng in Djokja. Deze periode in het jappenkamp ... misschien vertel ik je dat nog weleens, Tara. Misschien. [...] Na die veldslag was het even rustig en ben ik naar het huis van een Indonesische tante van mij gegaan in de Tjiliwoengstraat in de Darmobuurt. Daar was ik veilig, maar niet voor lang want na deze knokpartij openden de Indonesiërs de jacht op alles wat Indisch was. Dat bedoel ik letterlijk. Alles en iedereen met Indisch bloed werd opgejaagd. [...] Hoe dan ook, hij bracht me naar de politiepost in de Coenboulevard. Ik ben daar verschrikkelijk in elkaar geslagen, want ze beweerden dat ik een NICA-agent was. [...] In de Werfstraat heb ik vijf à zes weken gevangengezeten. Elke dag liep je daar kans door de Indonesiërs te worden vermoord. Mensen kregen vreselijke slaag en hielden daar wonden aan over die infecteerden, ze vielen bij bosjes (Stolk, 2023: 242-248).

Terwyl Susan (in *Kamphoer*) in die grot herstel, merk Tiisetso op dat sy gebreek en stukkend is (Smith, 2014: 52). Vir 'n lang tydperk kan sy nie praat of beweeg nie. Sy lê meestal op haar sy en kan slegs deur gevoel en haar geestesoog van haar liggaam en beserings bestek opneem: “Ek weet dit is baie erg, want dit is nie net seerkry wat ek voel nie, dis nie net dit nie, daar is iets baie groot verkeerd met my” (Smith, 2014: 51). Later word die eerste tekens van herstel gesien wanneer Susan weer begin praat en vir Mamello sê wat haar naam is: “Lebitso la ka ke Ntauleng” (Smith, 2014: 63).

Tara skei haar familie se identiteit van hulle oorlogservaringe deur ander aspekte van hulle lewe te belig. Dieselfde vind plaas in *Kamphoer* ná Susan se herstel. Die kampe, verkragting en oorlog is nie die totaliteit van Susan se verhaal nie. Haar loopbaan, onderrig en reise word ook in die verloop van die roman belig. “Jy is nie jou oorlog nie” (Smith, 2014: 56).

Die karakters in die tekste is bewus van die feite van die traumatiese gebeure en hulle herleef die insidente. Byvoorbeeld, in die bandopnames word daar met enkele woorde na die hongersnood en mishandeling in die kampe verwys, nie breedvoerige omskrywings nie. Tara se pa is ondervra tydens sy gevangenskap en verskriklik geslaan (Stolk, 2023: 245) en dit is al wat hy sê. Susan onthou die aanval, beserings en hersteltydperk in die grot en verwoord kortliks die gebeure aan Hurst (Smith, 2014: 213-214).

4. Selfdood en die impak daarvan op gesinslede en die familie-eenheid

Die impak van die verlies van 'n geliefde word op verskeie vlakke deur karakters in die betrokke tekste ervaar. Human (2007: 39) dui aan dat verlies nie net verwys na die verloorhandeling self nie, maar ook die stel kognitiewe, emosionele, fisieke en psigologiese prosesse wat daarmee verband hou. Die interseksionele perspektief dui aan hoe skynbaar onmerkwaardige handeling merkbare spore agterlaat (Ilmonen, 2021: 210). Die verskeidenheid interaksies met selfdood in verskeie modusse in *Waar ik liever niet aan denk* demonstreer Ilmonen se stelling. Verskeie aspekte en statistiek oor selfdood word in die reeks herinneringe genoem. Dit blyk dat die vertelling afspeel ongeveer drie jaar ná Een se dood. Twee dink aan al die gevalle en stories van selfdood wat sy en Een oor die laaste 35 jaar van gehoor het, nie slegs die gebeure kort voor Een se selfdood nie. Voorbeelde van die herinneringe strek van die daaglikse selfdoodsyfer in New York (596 die jaar toe hulle tien jaar oud was) en die Madoff-familie se selfdoodgeskiedenis, tot by meer persoonlike en onlangse gevalle, soos Een se eie openlike verklarings oor selfdood (in sy twintigs). Sy voorliefde vir water word ook met verskeie voorbeelde aangebied.

Een is 'n baie goeie swemmer en verkies water in gevaarlike situasies, soos 'waterboarding', diepseeduik en om tussen verbygaande skepe in die hawe te swem. Onderliggend aan al hierdie gebeure is Een se depressie wat sy handelinge en verbrokkeling dryf.

In *Opdrifsel*, *Valsrivier* en *Waar ik liever niet aan denk* pleeg die oudste of enigste seun selfdood. Een (*Waar ik liever niet aan denk*) en Dylan (*Opdrifsel*) verdrink. Onderskeidelik loop hulle in 'n rivier en die see in. Dit is nie duidelik hoe Paul (*Valsrivier*) selfdood pleeg nie. Hy het jare tevore onsuksesvol sy polse gesny (Botha, 2013: 136), en in die laaste hoofstuk het die tyding in die nag gekom (Botha, 2013: 198) en is Paul se liggaam in 'n doodskis teruggestuur (Botha, 2013: 199). Die tweede en laaste verwysing na selfdood kom voor in die gedig aan die einde in die verse: "in die boedeloorgawe / van jou selfmoord" (Botha, 2013: 202). Murray (2016: 16, 28) koppel Paul se selfdood aan die toenemende spanning in sy verhouding met sy ouers en botsings met die apartheidsstelsel.

In beide *Valsrivier* en *Waar ik liever niet aan denk* word die hoofkarakter gekoppel aan iemand wat selfdood gepleeg het. In die tweedelaaste hoofstuk van *Valsrivier* (hoofstuk dertien) word Paul en Ingrid Jonker met mekaar in verwantskap geplaas. Paul woon naby die strand waar Ingrid Jonker verdrink het en hy beskou homself as die regmatige erfgenaam van 'n folio van Jonker se gedigte. Hy en Dominique besoek ook haar graf (Botha, 2013: 191). Een het 'n selfdoodobsessie en stel belang in Osho en sy leerstellings, spesifiek die leerstellings oor selfdood as 'n vorm van ware intelligensie en sensitiwiteit (Posthuma, 2020: 12). In sy laat twintigs noem Een ook dat hy nie geheg is aan die lewe nie (Posthuma, 2020: 121). Daar word ook verwys na Josef Mengele wat sy eie lewe geneem het, omdat dit niks meer werd was nie, en dat hy 'n vrye dood gekies het. Dit is moontlik Een se gevoelens oor sy eie lewe.

In die geval van *Waar ik liever niet aan denk* blyk dit dat die gereelde blootstelling aan selfdood (en moontlike voorspelling) die impak van haar broer se selfdood verminder het. Wanneer hulle ma Twee bel, sê sy hy is weg:

Je broer is weg, zei ze. Hij heeft de vouwfiets gepakt en een brief achtergelaten.

Ik vroeg wat ze bedoelde.

Hij is weg, zei mijn moeder weer.

Hij had ook een plattegrond achtergelaten, een satellietfoto van Google Maps, met een kruisje op de plek waar de rivier zich splitste, waar het water het breedst was en het diepst. Daar had ze de politie naartoe gestuurd.

De tweede keer dat ze belde zei ze dat ze aan het dreggen waren. En de derde keer zei ze: Hij is dood (Posthuma, 2020: 147).

Twee verbeel haar hoe hy met die fiets gery het en die water ingestap het, maar die oomblik van die selfdood en besonderhede uit Een se perspektief is afwesig. Twee gebruik ook later dieselfde woord wanneer haar ma oorlede is: “En weg was ze” (Posthuma, 2020: 177). Ná die selfdood spandeer Twee baie tyd in haar broer se woonstel en lees sy dagboeke oor en oor. Later begin sy met gereelde afsprake by ’n terapeut in ’n poging om afskeid van haar broer te neem. Eers aan die einde is sy kwaad vir hom en voel sy nie meer medepligtig aan sy selfdood of soos die onderdaan in hulle verhouding nie. Sy aanvaar dat sy dit nie sou kon keer nie. Twee se konfrontasieproses ontwikkel tot emosionele katarsis en sy herstel van haar broer se selfdood wanneer sy haarself daarvan kan distansieer.

Judith Herman (1992) se beskrywing van trauma betrek interpersoonlike verhoudings en skakel met die ervarings van die hoofkarakters in *Opdrifsel*. Herman (1992: 51) meen trauma het nie slegs ’n sielkundige uitwerking nie, maar ruïneer ook menslike verhoudings en die band met familie, vriende, geliefdes en die gemeenskap. Ons sien dit in die drama in terme van tydgebeure wat agteruit speel (van 2025 tot 2020). Dit blyk dus dat hulle verhoudings en hul huwelik verbrokkel, maar in chronologiese volgorde herstel Mara en Bernard gedeeltelik van die verlies. Aan die begin reeds word dit duidelik dat hulle tydelik geskei was en die rede daarvoor word later in die teks uitgelig.

BERNARD: Ek moes gebly het. Dat ons saam daardeur kon gaan.

MARA: Ons hét saam daardeur gegaan. Vir ’n ruk. En toe’t jy nodig gehad om alleen daardeur te gaan. Ons het beide gedoen wat ons moes. Maar nou ... ons is hiér. (TWEË, een jaar en nege maande ná Dylan se dood – Rademeyer, 2022: 20)

BERNARD: (*begin na hulle kamer loop*) Ek gaan na Dirk-hulle toe. Ek sal môre my goed kom haal.

MARA: (*vinnig, desperaat*) Kom ons begin met die kos. Ek sal jou help.

BERNARD: (*stilte*) Iets moet verander, Mara.

MARA: Wat van oormôre?

BERNARD: Vra vir Antoinette om saam met jou te gaan.

MARA: (*stilte, geskok*) Ek gaan strand toe. Jou tyd gee om jou goed te pak. (VIER, vyf maande ná Dylan se dood – Rademeyer, 2022: 55)

Mara en Bernard maak dit duidelik dat hulle nie weet hoekom Dylan selfdood gepleeg het nie. Daar was geen aanduiding van ’n neiging of ’n vorige skakel van enige aard met selfdood nie. Bernard merk op dat Dylan stil was, maar nie depressief nie (Rademeyer, 2022: 65). Hulle praat oor wat Dylan moontlik

gevoel het en wat deur sy kop gegaan het in die weke en maande voor die selfdood, maar kan mekaar nie goed antwoord nie. Bernard sê: “Ons sal nooit kan weet nie, Mara” (Rademeyer, 2022: 64).

In die drama word daar gewaarsku teen stilswye en ontkenning. Die lede van Mara se ondersteuningsgroep sê hulle moet iets vir Dylan se verjaarsdag doen, veral die eerste een ná sy dood, en maan hulle om die geleentheid en insident nie te ignoreer of ontken nie (Rademeyer, 2022: 46). Dokter Hurst (in *Kamphoer*) dra dieselfde advies aan van sy pasiënte oor. Hy vertel vir Susan:

Toe hy opgeneem is, het hy aan erge slaaploosheid gely. In daardie stadium het hy nog gepraat. Net gesê hy kan nie slaap nie. G’n besonderhede nie. Net dit: *Ek kan nie slaap nie. Ek het aan hom verduidelik dat die oplossing nie daarin lê om weg te kom van sy herinneringe nie, dat dit bes moontlik nie sal help om te probeer vergeet nie. Jy ken die storie: dat ons eerder maniere moet probeer vind om sy herinnerings draagliker te maak* (Smith, 2014: 118 [ons kursivering]).

5. Veerkragtigheid

Veerkragtigheid in die aanskou en oorlewing van trauma vind in al vier tekste neerslag. Trauma het ’n herhaalde negatiewe effek op die getraumatiseerde karakters se lewens. As deel van die herstelproses moet karakters ook aandag gee aan die herhaling en die oorsprong daarvan konfronteer. Die versamelings traumatiese insidente, herinneringe en oorvertellings, soos dit in die romans en dramateks aangebied word, kom op interseksionele wyse in die tekste na vore en demonstreer hoe die trauma se blywende impak geskep word.

Op soortgelyke wyse vind veerkragtigheid in die tekste neerslag en demonstreer – ook deur versamelings ervarings, handelinge en oorvertellings – hoe die karakters van die trauma en traumatiese ervarings herstel het. Die verskillende modusse van veerkragtigheid kom tot stand tussen die periode van impak en die herstel van die karakters en demonstreer die verskillende kulture se literêre respons op lyding en herstel. Susan onthou wat sy gesê het in die grot toe sy haar herstelproses begin het: “Ek lewe, en my rol is om te sorg dat die lewe seëvier” (Smith, 2014: 17). In die (chronologiese) verloop van die verhare word aanvanklike reaksies (onder meer indringende gedagtes oor verlies, terugflitse, aggressie teenoor ander en verandering in eetpatrone²) op die trauma aangespreek en deur die veerkragtigheid van die karakters gemitigeer.

’n Tydelike stilswye oor die traumatiese insidente of ervarings, en geduld en tydsvloer ná die impak en tydens die herstelproses, is twee van die

gemeenskaplike modusse van veerkragtigheid in die tekste. In *Waar ik liever niet aan denk* is inligting oor Een se selfdood vir Twee bemagtigend en dit dra by tot haar begrip van die trauma en haar eie lyding. Hierdie begrip ontbreek weer in *Opdrifsel*. In die drama stel Mara en Bernard gereeld aan mekaar vrae oor Dylan se selfdood, maar hulle kan mekaar nie antwoord nie.

Oor Nederland merk Anne in *Kamphoe* teenoor Susan: “Ysere selfbeheersing het julle wel gekry, dit kan ek sien” (Smith, 2014: 60). Later vra mevrou Simms: “Maar jy geniet dit? Die werk, bedoel ek. ’n Mens moet ook maar gebou wees vir so iets, nie waar nie? Maar ek sou reken dat as jy daardie oorlog in Suid-Afrika oorleef het, het jy seker die senuwees hiervoor” (Smith, 2014: 70). Beide stellings staaf Susan se veerkragtigheid wat ontwikkel het uit die ervarings wat die twee karakters uitlig.

Posthuma meng humor en ligsinnigheid met die reeks vinjette en die hoofkarakter se eie konfrontasie met traumatiese gebeure. In die opening noem Twee dat die tweeling ‘waterboarding’ op mekaar gaan doen en hulle ma noem dat een van haar gunstelingtelevisiekarakters oorlede is en dat sy sleg geslaap het. Op hierdie manier word traumatiese gebeure deurlopend betrek en met die alledaagse verweef. Wanneer Twee haar broer vertel van die nuwe gordyne wat sy en haar verloofde gekoop het, noem Een: “Ik ben wel bang voor pijn, zei hij, maar de dood zelf lijkt me prima” (Posthuma, 2020: 12). Mark Madoff pleeg ook selfdood op dieselfde dag wat die broer by sy nuwe kêrel intrek (Posthuma, 2020: 108).

Die laaste vinjet van die roman bied ’n opsomming van Een en Twee se handeling. Twee dink:

Op lege momenten, als ik op de tram sta te wachten bijvoorbeeld, voel ik mezelf in mijn lichaam landen. Het is niet hetzelfde als vallen, ik voel eerst mijn benen, dan mijn voeten, dan de grond. En dan sta ik, stevig, als iemand die weet wat ze op de wereld doet.

In China had een peuter na een hevige regenval een aardverschuiving overleefd doordat haar oma op handen en knieën over haar heen was gaan zitten, als een boog. De oma overleefde de verschuiving niet. Als je een stevige tafel hebt is het beter om daaronder te gaan zitten. En is er niets waaronder je je toevlucht kunt nemen, maak jezelf dan klein, bescherm je hoofd en zoek beschutting in jezelf (Posthuma, 2020: 237).

Beide Een en Twee het ten tye van die krisis hulle ervarings van depressie en verlies, onderskeidelik, weggekrimp en toevlug in hulleself gevind. Een het hom onttrek van sy verhoudings met sy geliefdes en suster en alleen in sy woonstel gebly. Twee het later die patroon herhaal. Sy bestuur haar winkel vanuit haar broer se woonstel en bring minder tyd saam met haar man deur.

Die karakters in die tekste verstaan dat herstel nie onmiddellik nie maar eerder met verloop van tyd plaasvind. Daar is 'n 'overgawe' aan die gang van trauma-ervaring en -herstel. Die karakters poog nie om die gebeure breedvoerig te bevraagteken nie. As hulle dit wel doen, sien hulle hoe futiel dit sou wees. Twee leer dat Een weke vooraf besluit het om selfdood te pleeg en Twee sou dit nie kon keer nie. Hy het toe reeds die brief geskryf.

Alweer slecht geslapen, skreef hij in zijn dagboek, drie weken voor zijn dood. Ik word gek van die suis. Toch maar begonnen aan een moeilijke brief. Het is nu kwart voor vijf en ik voel me behoorlijk slecht. Ik ga maar wat borrelnootjes eten.

Drie weken voor zijn dood wist hij al wat hij ging doen, eenentwintig dagen waarin hij deed alsof hij me bij zijn leven betrok. In de brief stond dat hij van me hield en dat het hem speet. Sorry, schreef hij. En hij gaf me instructies. Niet boos zijn, niet gaan piekeren, niet jezelf de schuld geven. Je niet dom voelen, dacht ik. Niet verloren, verraden, verlaten (Posthuma, 2020: 193).

Sentraal in *Soedah*, *laat maar* is die denkwysie dat die generasie wat die oorlog ervaar het, dit wil vergeet en die generasie ná die oorlog, dit wil verstaan. Tara se pa noem dat hulle voorouers probeer het, maar dat hulle nie die kampe of die oorlog sou kon vermy het nie. Deur na die band-opnames te luister, word Tara volledig ingelig oor haar familie se geskiedenis. Sy kan nie die verlede of selfs haar ouers se ervarings verander nie, maar kan hulle eerbiedig deur hulle ervarings en oorlogsomstandighede te verstaan en te beloof om die stilswye te verbreek.

In die eerste bedryf van *Opdrifsel* (presies vyf jaar ná Dylan se dood) merk Bernard in gesprek met Mara op dat dit (die verlies) nooit sal weggaan nie en noem dat dit nou anders is as wat dit was, eerder 'n dowwe gepols (Rademeyer, 2022: 14) teenoor die seer en eensaamheid wat voorheen haar gedagtes oorheers het (vyf maande ná Dylan se dood – Rademeyer, 2022: 52).

Hoewel Susan fisiek van die aanval en verkragting herstel het, is sy onseker oor haar psigiese herstel. Jare later, wanneer een van die aanvallers oorlede is, speel die volgende tussen haar en dokter Hurst af:

“En het jy hom doodgemaak?”

[...] “Nee,” sê sy.

“Sou dit gehelp het as jy hom doodgemaak het?”

“Ek weet nie. Maar dit is nie die vraag nie. Die vraag is of die feit dat ek hom gesien het, of dit my gaan help” (Smith, 2014: 214).

In die tekste word trauma tot later bewaar, soos Tara se ma klere tot later bewaar, tot die regte geleentheid. Die karakters glo hulle kan dit konfronteer wanneer hulle reg is en eers tot 'n mate herstel het (soos blyk uit Tara se familie se voortbestaan ná die konflikte) of wanneer hulle die hele beeld en omvang van die traumatiese insident kan sien (soos blyk uit *Waar ik liever niet aan denk*). Susan het dieselfde ná die aanval ervaar:

Sestien jaar tevore het sy so in 'n skemer grot gelê en wag, gelê en kyk hoe die skadulyn stadig oor die grot se bek aanskuif, *gelê en wag en wag en wag dat iets in haar bedaar* (Smith, 2014: 9 [ons kursivering])

Die karakters van *Soedah*, *laat maar* beklemtoon 'n aanpasbaarheid in die aanskou van trauma. In een van die bandopnames merk Jan op: “Later, toen alles anders was, paste mama zich net zo makkelijk aan die situatie aan, het flexibele zat nu eenmaal in haar karakter” (Stolk, 2023: 145). In *Waar ik liever niet aan denk* word droë humor gebruik om die gewig van die trauma te kan verdra. In die Nederlandse tekste wat hier bespreek word, lê humor op die oppervlak en die feite van die trauma wat gekonfronteer word, op 'n dieper vlak, maar dit is nie die geval met die Afrikaanse teks wat bespreek word nie. Soos die agterblad *Waar ik liever niet aan denk* van aandui, word die roman indringend vertel, maar met 'n bedrieglike nonchalance. Wanneer Twee se man, Leo, sê: “Ik wil dood” (Posthuma, 2020: 180) om haar aandag te trek, sê sy: “Morgen is alles beter” en stap uit die badkamer uit. Die alledaagse toon van hierdie respons herhaal in die verloop van die roman. Verskeie stellings word met hierdie terloopse houding aangebied. “*Mijn moeder vertelde me dat jaren later, terloops, alsof ze het over twee andere mensen had*” (Posthuma, 2020: 74 [ons kursivering]).

In *Opdrifsel* aanvaar Bernard en Mara die nuwe lewensomstandighede wanneer hulle Dylan se kamer amper drie jaar ná sy dood oppak. Wanneer Bernard noem dat hy wil hê hulle moet weer soos 'n gesin voel en hulle oor die moontlikheid praat om weer 'n kind te kry, antwoord Mara dat dit nie dieselfde gaan wees nie (Rademeyer, 2022: 24) en dat dit nooit die verlies sal wegvat nie (Rademeyer, 2022: 25). Susan merk iets soortgelyks op in die hospitaal in Devon ná 'n terugflits van die konsentrasiekamp: “En tog het niks verander nie. Niks is verby nie. Niks is ooit heeltemal verby nie” (Smith, 2014: 126). Die karakters se stellings is soortgelyk aan Jacobs (2013) se bevindinge oor die verwerking van verlies in die werk van H.J. Pieterse. Dieselfde kan geskryf word oor Pieterse se reisende karakters en die twee bogenoemde karakters en gesinne. Die karakters “bereik egter nooit 'n punt van finale afsluiting nie

en kan ook nie die totale afrekening met traumatiese verlies inhou nie, omdat absolute vervanging van die verlore objek/geliefde nie moontlik is nie” (Jacobs, 2013: 73).

6. Slot

Hierdie bespreking het ’n vergelykende ontleding gebied van hoe traumatiese ervarings in Afrikaans- en Nederlandstalige fiksie verwoord en verwerk word. Deur die analise van die oorlogs- en konsentrasiekampervarings (soos aangebied in *Kamphoe* en *Soedah, laat maar*) en die impak van selfdood op gesinslede en die familie-eenheid (soos aangebied in *Opdrifsel* en *Waar ik liever niet aan denk*), is daar kommentaar gelewer op die verskillende kulture se narratiewe benadering en literêre respons tot lyding. Hierdie literêre narratiewe dryf die gesprek oor trauma en betrek temas soos identiteit, geheue, sosiale geregtigheid en veerkragtigheid. Soos dit gebruiklik is en in die tradisionele vergelykende literatuurwetenskap vereis word, is daar gepoog om tekste en temas sinvol te kies en bespreek.

Die bostaande vergelykende literatuurstudie toon aan dat Smith, Stolk, Rademeyer en Posthuma se tekste dikwels soortgelyke temas van lyding en trauma deel, maar verskillende strukturele, narratiewe en stilistiese modusse gebruik om hierdie ervarings uit te druk. Die literêre respons op trauma in beide Afrikaans en Nederlands verwoord nie net individuele ervarings van lyding nie, maar die van ander en die kultuur wat die literêre werke geskep het. Hierdie werke speel dus ’n belangrike rol in die uitbeelding van die mens se emosionele en psigiese reaksies op trauma en bied insig op die twee samelewings se literêre respons op lyding.

Die vier tekste illustreer die ingewikkeldheid van die menslike ervaring van lyding, genesing, veerkragtigheid en reaksies daarop, en hoe dit in individuele karakters se dialoog en handeling neerslag vind. Dit skakel met Human (2007: 42) se beskrywing van verdriet en die klem wat hy lê op die feit dat dit ingrypend van individu tot individu verskil. Ons let ook daarop dat psigiese genesing ’n merkbare deel uitmaak van die karakters se konfrontasie met en herstel of heling van die traumatiese insident en dat fisieke wonde slegs by Susan in *Kamphoe* voorkom. Mara, Bernard en Twee is nie fisiek deur die selfdoodgevalle beseer nie, en Tara se familie is oorlede; sy kan die trauma wat aan haar oorgedra is dus net op ’n psigiese vlak konfronteer. Ons let ook op die tydelike stilswye wat by beide *Kamphoe* en *Soedah, laat maar* se hoofkarakters voorkom en hoe dit ruimte skep vir herstel deur die traumatiese insident van hulle lewe te skei en later tot hulle herstelproses bydra. *Opdrifsel*

en *Waar ik liever niet aan denk* demonstreer hoe selfdood 'n versnelde verbrokkeling van die familie-eenheid veroorsaak.

Die interseksionele benadering het 'n dieper begrip van die uitdrukking van trauma en lyding aangebied. Ilmonen (2021: 222) kom tot die gevolgtrekking dat 'n interseksionele benadering bewys hoe individuele stories die relatiewe en komplekse aard van individuele ervarings as histories, sosiaal en kultureel bemiddel. Deur die besonderhede en uitbeeldings van trauma en lyding in ag te neem, met interseksionaliteit as begeleidende metodiek, kom ons tot die gevolgtrekking dat die verwoording van trauma en lyding nie slegs 'n weerspieëling van die karakters se ervarings is nie, maar eerder 'n teken van veerkragtigheid, asook 'n katalisator vir individuele en gemeenskaplike genesing.

Noordwes-Universiteit

Bronnelys

- Botha, D. 2013. *Valsrivier*. Kaapstad: Umuzi.
- Cloete, I. en Mlambo, N. 2014. A literary exploration of trauma and resilience in Tagwira's *The uncertainty of hope*. *NAWA: Journal of Language and Communication* 8(2): 92-105.
- Davis, K. 2014. Intersectionality as critical methodology. In: Lykke, N. (red.). *Writing academic texts differently: Intersectional feminist methodologies and the playful art of writing*. New York: Routledge.
- Ester, H., Van der Merwe, C. en Mulder, E. 2012. *Woordeloos tot verhaal: Trauma en narratief in Nederlands en Afrikaans*. Stellenbosch: SUN Press.
- Gumb, L. 2017. Trauma and recovery: Finding the ordinary hero in fictional recovery narratives. *Journal of Humanistic Psychology* 58(4): 460-474.
- Herman, J. 1992. *Trauma and recovery: the aftermath of violence—from domestic abuse to political terror*. New York: Basic Books.
- Human, M.P. 2007. Verlies in die oeuvre van Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach. Ongepubliseerde DLitt-verhandeling. Johannesburg: Universiteit van Johannesburg.
- Ilmonen, K. 2021. The poetics and politics of intersectionality: Trauma and memory in Caryl Phillips' *The lost child*. *Ariel: A review of international English literature* 52(3-4): 201-226.
- Jacobs, I. 2013. Om die herinnering aan verlies 'af te skryf': Liminaliteit in die reiskortverhaal "Die gedig" en die reisgedig "Padlans" deur H.J. Pieterse. *Stilet* 25(1): 58-75.
- Khan, S. 2022. Intersectional literary analysis: Reading between, behind, and

- beyond the lines. Ongepubliseerde PhD-proefskrif. Edinburgh: Universiteit van Edinburgh.
- Mar, R.A. en Oatley, K.** 2008. The function of fiction is the abstraction and simulation of social experience. *Perspectives on Psychological Science* 3(3): 173-192.
- Marcus, S.** 2011. The theater of comparative literature. In: Behdad, A. en Thomas, D. (reds.). *A companion to comparative literature*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Moolman, N.** 2011. *The Boer whore: O.H.M.S. valuable commodity – handle with care*. Vanderbijlpark: Nico Moolman.
- Murray, J.** 2016. Manifestations of shame at the intersections of gender, sexuality, race and class: a feminist literary analysis of Dominique Botha's *Valsrivier*. *Journal of Literary Studies* 32(4): 17-34.
- Norridge, Z.** 2011. Comparing pain: Theoretical explorations of suffering and working towards the particular. In: Behdad, A. en Thomas, D. (reds.). *A companion to comparative literature*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Pakendorf, G.** 2013. LitNet Akademies-resensie-essay: Gunther Pakendorf lees *Woordeloos tot verhaal. Trauma en narratief in Nederlands en Afrikaans*. LitNet. <https://www.litnet.co.za/litnet-akademies-resensie-essay-gunther-pakendorf-lees-woordeloos-tot-verhaal/>. (Datum van gebruik: 1 November 2024).
- Palumbo-Liu, D.** 2011. Method and congruity: The odious business of comparative literature. In: Behdad, A. en Thomas, D. (reds.). *A companion to comparative literature*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Posthuma, J.** 2020. *Waar ik liever niet aan denk*. Amsterdam: Uitgeverij Pluim.
- Rademeyer, P.** 2022. *Opdrifsel*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Smith, F.** 2014. *Kamphoer*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.
- Stolk, M.** 2023. *Soedah, laat maar: Een Indische familiegeschiedenis*. Amsterdam: Ambo Anthos.
- Timmer Harvey, S.** 2023. *What I'd rather not think about*. Melbourne: Scribe Publications.
- Van den Berg, C. en van Coller, H.** 2012. Trauma-representasie in Henk van Woerden se *Een mond vol glas*. In: Ester, H., Van der Merwe, C. en Mulder, E. (reds.). *Woordeloos tot verhaal: Trauma en narratief in Nederlands en Afrikaans*. Stellenbosch: SUN Press.
- Van der Merwe, C.N. en Gobodo-Madikizela, P.** 2007. *Narrating our healing: Perspectives on working through trauma*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Van Vuuren, H.** 2024. Komparatisme: Sy terrein. Literêre terme en teorieë.

<https://www.litterm.co.za/2010/09/28/komparatisme-sy-terrein/> (Datum van gebruik: 1 November 2024).

Viljoen, L. 2014a. Die rol van Nederland in die transnasionale beweging van enkele Afrikaanse skrywers. *Internationale Neerlandistiek* 52(1): 3-26.

Viljoen, L. 2014b. Perspektiewe op die kosmopolitisme en transnasionalisme in S.J. Naudé se *Alfabet van die voëls*. *Tydskrif vir Nederlands & Afrikaans* 21(1): 31-47.

Yang, S. 2022. Translating trauma narratives: A case study of the English translation of Yan Lianke's *Si Shu (The four books)*. *Asia Pacific Translation and Intercultural Studies* 9(1): 26-46.

Note

1. Die tekste in Van Woerden se 'Kaapse drieluik' is *Moenie kyk nie* (1993), *Tikoes* (1996) en *Een mond vol glas* (1998). Die sentrale motiewe in die tekste is die politieke situasie van die tyd en die karakters se ervaring van trauma.
2. Sien Human (2007) vir 'n breedvoerige opsomming van moontlike aanvanklike reaksies op (traumatiese) verlies. Die voorbeelde gelys in die bespreking is dié wat van toepassing is op die karakters in die tekste wat ondersoek word.