



RESENSIES / REVIEWS

- 132 Replik – **Joan Hambidge**
- 133 Die Afrikaanse skryfgids (Riana Scheepers en Leti Kleyn) – **Fanie Olivier**
- 138 Die aap in jou koffie: Afrikaanse eponieme van A tot Z (Anton F. Prinsloo) – **Ilse Feinauer**
- 141 J.M. Coetzee: 'n Geskryfde Lewe (J. C. Kannemeyer) – **Marianne de Jong**
- 143 Back To The Roots? (Martina Vitácková) – **Ingrid Glorie**
- 145 Die skrywer (Esta Steyn) – **Doret Jordaan**
- 146 Skoenlapper (Irma Venter) – **Lianne Barnard**
- 148 Kelder (Gerda Taljaard) – **Martina Vitácková**
- 150 Mieke rock uit (Jana du Plessis), Daan Dreyer se blou geranium (Derick B. van der Walt) – **Lenelle Foster**
- 152 Een stad, drie rooikoppe, sewe dae (Adeline en Lili Radloff) – **Ihette Jacobs**
- 154 Poppekas (Deborah Steinmair) – **Amanda Lourens**
- 157 Vaarwel klein soldaat (Piet van Rooyen) – **Joan-Mari Barendse**
- 159 Die twee lewens van Dieter Ondracek (André Krüger) – **Johan Coetser**
- 160 Die vloek (Johan Kruger) – **Gerda Taljaard-Gilson**
- 162 So lig soos klip (Jacques Pretorius) – **H. P. van Coller**
- 164 Die water wat verby is (Johan en Ria Smuts) – **Burgert Senekal**
- 165 'n Klein lewe (Wilna Adriaanse) – **Lezandra Thiant**
- 167 War of Words (Vincent Kuitenbrouwer) – **Ingrid Glorie**
- 169 Boereoorlogstories 2 (Jeanette Ferreira) – **Susanne Harper**
- 171 Rang in der Staten rij (Dot Serfontein) – **Nina Botes**
- 173 Die eerste siklus (Etienne Leroux) – **Louise Viljoen**
- 175 Die pes (Albert Camus / Piet de Jager) – **Johann Rossouw**
- 176 Tikkop (Adriaan van Dis / Daniel Hugo) – **Cilliers van den Berg**
- 178 Die onsienlike son (Jacobus van der Riet) – **Cas Wepener**
- 180 Katalekte (Breyten Breytenbach) – **Joan Hambidge**
- 182 Kry my by die gewone plek aguur (Loftus Marais) – **Neil van Heerden**

Resensieredakteur
Andries Visagie
Departement Afrikaans
Universiteit van Pretoria
Pretoria 0002
andries.visagie@up.ac.za

Review editor
Andries Visagie
Department of Afrikaans
University of Pretoria
Pretoria 0002
andries.visagie@up.ac.za

Repliek

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v50i1.11>

'n Resensie word binne die Afrikaanse letterkunde beskou as 'n eerste mening van 'n ingeligte leser. Oor smake kan 'n mens altoos verskil en daar was al felle polemieke oor verskille met betrekking tot waarvan 'n kritikus hou of nie.

Maar wanneer 'n resensent 'n veralgemening maak wat myns insiens 'n belangrike afdeling van die vakgebied as sodanig verdag maak, moet daar gevra word vir 'n verheldering of verduideliking.

In die bespreking van S. J. Naudé se *Alfabet van die voëls*, *Tydskrif vir letterkunde* 49.2 (2012), skryf Jacomien van Niekerk: "S.J. Naudé se debuut is een van die min produkte van grade in kreatiewe skryfkunde wat 'n mens werklik opgewonde maak oor wat hierdie nuwe skrywer nog verder gaan oplewer. Sommige romans of verhale wat na afloop van só 'n kursus gepubliseer word, is dikwels yl of pretensieus of lomp—af al drie." Hierteenoor is Naudé se verhale, wat haar betref, egter ryk, sonder fieterjasies en knap geskryf.

Ek veroorloof my as 'n professor in Afrikaans en Kreatiewe Skryfwerk aan die Universiteit van Kaapstad, wat jong digters begelei, om op haar stelling oor die prosa te reageer.

Kreatiewe skyfskole of -kursusse (of programme) aan die Universiteit van Kaapstad, Universiteit van Stellenbosch, Universiteit van Pretoria, Noordwes-Universiteit, en Wits het die afgelope paar jaar die Afrikaanse letterkunde van etlike belangrike tekste voorsien. Die impasse wat daar in die Afrikaanse digkuns geheers het, is opgehef met digters wat deur skryfskole of -programme beweeg het: René Bohnen, Aniel Botha, Fourie Botha, Karen Kühn, Martina Klopper, Loftus Marais, Carina Stander, Lou-Ann Stone en andere.

Die Afrikaanse prosa—en dan praat ons nie eens van die Engelse prosa met Henrietta

Rose-Innes en Sean O'Toole nie—het name opgelewer soos Willem Anker (*Siegfried*), Helena Gunter (*Op 'n plaas in Afrika*) en verder terug in die tyd: *Spoor* (Sonja Loots), *Kom slag 'n bees* (Izak de Vries) asook werke van Jaco Botha, Tom Dreyer en andere.

In die onlangse verlede was daar ook *Maal* van Nicole Jaekel Strauss, 'n uiters volwasse en ryk geskakeerde bundel. Deon Meyer het eweneens 'n draai gegooi by die Universiteit van Stellenbosch se program.

Daar is ook *Chinchilla* deur Nanette van Rooyen. Dit is waarskynlik onnodig om met nog goeie voorbeelde vorendag te kom.

'n Mens sou graag 'n lysie wou sien van die "yl, pretensieuse of lomp" tekste waarna sy verwys. Trouens, die Afrikaanse letterkunde is die afgelope paar jaar gevoed met tekste wat juis *binne* skryfskole of -programme ontstaan het. Dit is natuurlik nog net 'n portefeulje waarmee die student verder moet woeker.

'n Uitspraak soos Jacomien van Niekerk s'n is 'n growwe veralgemening en maak die belangrike werk en bydraes ongedaan. Vele van hierdie skrywers is bekroon en het al met 'n tweede boek vorendag gekom wat hierdie uitspraak des te meer aanvegbaar maak. Meer nog, daar is nog nuwelinge op pad!

Skryfprogramme is nie bó kritiek verhewe nie en vele van die aanbieders kyk metakrities na die proses, maar so 'n veralgemening ontken die belangrike bydraes wat die letterkunde die afgelope paar jaar gevoed het.

Joan Hambidge

Joan.Hambidge@uct.ac.za
Universiteit van Kaapstad
Kaapstad

Die Afrikaanse skryfgids.

Riana Scheepers en Leti Kleyn (samestellers). Johannesburg: Penguin Books, 2012. 459 pp. ISBN: 978-0-14-353015-2.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v50i1.12>

Die wêreld is vol boeke en handleidings oor hoe om te skryf, en dwarsoor dieselfde wêreld het skryfskole, slypskole en grade in skeppende skryfwerk in hulle duisendes opgeduik.

In Afrikaans vertel *Di Patriot*-digters vroeg reeds oor die moeilikheid om ryme te soek en gedigte te maak tussen al die ander dinge wat jou aandag aftrek. Liewe Neelsie vertel kordaat in 1931 aan ons *Hoe om te skrywe* (saam met 'n akademikus, nogal) en met die oprigting van die Skryfskool by die destydse Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys word opleiding in skryf selfs 'n korporatiewe onderneming.

Daarna het 'n aantal ander universiteite gevolg, maar dikwels meer beskeie in hulle aanbieding. As aspirantskrywers hulle oë en ore oophou, is daar nog orals "slypskole" van een of ander aard waar hulle vir 'n naweek of langer aan die knieë van meesters en meesters kan gaan luister hoe dit nou eintlik gedoen moet word. Prosa geniet skynbaar die meeste aandag.

Intussen het die kuberruimte verdere dimensies ontsluit. "Publikasie" word hondmak en sonder risiko; plagiaat sluip sommer net so met knip en plak in. Millenia nadat die eerste wonderwerk van geskrewe manuskripte met nooit-volprese sorg geskep en bewaar is, kan ons boeke uit die lug uit gryp en met die druk van 'n knoppie weggooi. Koerante word deesdae selde by die voordeur afgelewer, maar dit kan darem nog steeds aan tafel gelees word.

Binne so 'n bestaansruimte van skryf- en leeswerk, verskyn daar 'n besondere boek, merkwaardig genoeg ook in Afrikaans uitgegee deur Penguin, sagteband en op tipiese Penguinpapier: *Die Afrikaanse skryfgids*.

Die boek, oor die 460 bladsye dik, is saamgestel deur die bekende skryfster Riana Scheepers en die meer akademiese Leti Kleyn, met bydraes van nie minder as 49 ander mense nie. Bekendes op allerhande soorte terreine, met die "geleerdes" of letterkundige akademici tot die minimum beperk: Hans du Plessis, Marthinus Beukes, Willie Burger, Bernard Odendaal en Henning Pieterse is van die name wat opduik.

Die samestellers verklaar die doel van die publikasie soos volg: "'n omvattende skryfgids wat gemik is op almal wat meer van skryfkuns, skryftegnieke en die Suid-Afrikaanse uitgewersbedryf wil weet, en om dit op 'n toeganklike manier bekend te stel. Hierdie gids bied inligting oor verskillende tipes skryfkuns, marksegmente en genres, asook praktiese wenke om 'n manuskrip af te rond vir voorlegging aan 'n uitgewershuis."

En dit is presies wat die boek dan ook doen. Soos jy kon voorspel, domineer die prosa, nie net in die formele organisasie nie (die afdelings "Stylelemente vir prosa", "Soorte prosa", "Genrefiksie" en amper die hele "Kinder- en jeugboeke"), maar ook as stewigste komponent van "Die wêreld van skryf", terwyl dit hier en daar ook in ander hoofstukke voorkom.

Soms verstaan ek nie mooi hoe die dinge georganiseer geraak het nie. Ek sou byvoorbeeld die afdeling "Die wêreld van skryf" veel vroeër in die boek wou sien, in ieder geval beslis Willie Burger se stuk oor die onderskeiding tussen populêre fiksie en literêre fiksie voordat daar na die prosa gekyk word. Leti Kleyn se hoofstuk oor "Skryfterapie" hoort tuis by Riana Scheepers se oorkoepelende "Die skryfproses" waarmee die boek afskop, juis ook omdat dit voornemende "skrywers" daarop wys dat *skryf* belangriker kan wees as die publikasie daarvan.

Scheepers gee in die openingsafdeling nugter verslag van hoe sy kreatiwiteit sien, maak korte mette met skrywersmites en

waarsku alle voornemende skrywers oor die verskrikking van kritiek.

Jeanette Ferreira se ondervinding as uitgewersredakteur/versorger dra daartoe by dat haar twee bydraes miskien die belangrikste stukke “gesonde verstand” en nuttigheids-waarde het vir die skrywers van prosa wat uiteindelik hoop om by ’n uitgewer tereg te kom sonder om daar tereggestel te word.

Sy illustreer prakties in “Wys en vertel” (hoofstuk 2.7) hoe dieselfde storie-segment op verskillende maniere vertel kan word en wat die uitkoms sal wees (*wys dus inderdaad!*). In die afdeling “Uitgewersake” is die stuk “Manuskripte: Voorlegging en formele versorging” (11.1) presies pedanties genoeg om vir alle aspirantskrywers te help om ’n ordentlike (prosa-)manuskrip aan uitgewers te kan stuur.

Die boek is verdeel in 11 afdelings, nie altyd waterdig te skei nie, maar nuttig. Naas die gedeeltes oor die meer “tradisionele” skryfsoorte, gee *Die Afrikaanse skryfgids* aandag aan televisie en rolprente, aan illustrasies, eietydse skryfsels soos blogs, en hoe om vir die media te skryf.

Afdeling 9, “Niefiksie”, sit egter ongemaklik in sy baadjie en wys hoe versigtig jy met terme moet omgaan. “Stripkuns” is sonder twyfel fiksie en in Daniël du Plessis se baie helder bydrae is daar by hom geen twyfel hieroor nie. Eweneens is “Gaming”, oor die maak/skryf van rekenaarspeletjies, deur en deur iets wat tuis hoort onder “fiksie”.

Waarskynlik die lekkerste hoofstuk in die hele boek is Harry Kalmer se stuk oor “Kopieskryf” (9.2—nog steeds “Niefiksie”) wat hy noem “Steel liever by Sigmund Freud as by KFC”. Soms raak hy net effens te vasgevang in sy neergelegde wet van kort sinne en oortree dan praktiese grammatikale reëls: kyk maar na die reeks sinne teen die einde van bl. 327 waar daar kommapunte nodig sou wees of die werkwoord op die regte plek! Maar: as daar enige iemand is wat wonder wat die

reklamewêreld is en hoe jy daar kan werk (kry), is hierdie hoofstuk onontbeerlike leesstof. En so plesierig...

Die elfde afdeling, “Uitgewersake”, is seker die heel nuttigste vir almal wat hulle met skryf (wil) besig hou, hoewel ek meen dat sowel hoofstuk 11.8 en 11.9 elders tuis hoort.

Hierdie hoofstukke gaan in die eerste plek oor spesifieke soorte skryfsels wat op ’n bepaalde soort mark gerig is. Hoofstuk 11.8 gaan oor “Mobi-boeke”, met ’n oorsigtelike bydrae deur Rhodé Odendaal oor hoe die mark lyk en dan ’n skryfhandleiding deur Fanie Viljoen rondom die opwindende *Yoza*-selfoonverhale. Marinda Botha skryf kortliks oor “Oudio-boeke”, maar met heelwat voorbehoud.

Ek het reeds vroeër verwys na Jeanette Ferreira se hoofstuk (11.1) oor die versorging van ’n manuskrip; net so belangrik is die bydraes wat daarop volg. Daar is twee van Wim Alberts (een oor kontrakte en ’n onopgesmukte een oor wat “intellektuele eiendom” nou eintlik is, met maklik verstaanbare voorbeelde uit hofsake), terwyl C. Johan Bakkes skryf oor wat jy met die belastinggaarder moet/kan maak. Lees dit!

Charles Malan, wat intussen te vroeg oordele is, skryf ook oor probleme rondom kopiereg, oorspronklikheid en plagiaat (11.5), maar sou kon gehelp het met duideliker praktiese voorbeelde wat hier by ons oor die jare opgeduik het.

Omdat die oorgrote meerderheid aspirantskrywers voorlopieg nog dink aan ’n boek wat deur iemand uitgegee en bemark sal word, is hoofstuk 11.10 die logiese volgende stap: “Publikasiemoontlikhede in die Afrikaanse mark”. Hier kry die skrywer as leser inligting oor al die groot en klein rolspelers in die formele uitgewersmark—vreemd genoeg word Penguin self nie hier genoem nie! Partykeer is die inligting baie omvattend (spesifieke verwagtings rondom manuskripte wat voorgelê word), somtyds minder, maar goeie internetkontakting word telkens verskaf.

In die verbygang moet ek daarop wys dat daar deurgaans in hierdie publikasie regtig baie moeite gedoen is om relevante internet-adresse en veral webwerwe te gee. Vir niemand gaan dit dus nodig wees om met 'n lang (maar o so 'n verleidelike) soektog te begin na relevante inligting in hierdie opsig nie.

Die kleiner wêreld van selfpublikasie word effens akademies en met goeie waarskuwing bekyk in hoofstuk 11.6, terwyl hoofstuk 11.7 ("Elektroniese publikasies") eintlik die slotwoord sou moes kry, ná die tradisionele uitgewers.

Rondom e-boeke is daar voorlopig geweldige meningsverskil, omdat dit die hele leeservaring self voorop plaas. Rhodé Odendaal skaar haar by diegene wat daarvan oortuig is dat dit die boekwêreld van die toekoms gaan wees en dat 'n hele geslag nuwe lesers hierdeur geskep/bereik gaan word, "lesers wat nie groot versamelings duur papierboeke kan bekostig nie, maar wel 'n bekostigbare digitale toestel waarmee hulle enige tyd en plek inligting [...] kan aflaai" (415).

Of boeke (fiksie, in ieder geval) as "inligting" beskou gaan word deur 'n nuwe geslag, is natuurlik die sleutelvraag, want voorlopig lyk dit of die internet oorwegend op kitsbevrediging en klipspringery neerkom. Dit verklaar miskien ook die sukses van sekere kategorieë boeke. Odendaal se hoofstuk is 'n deeglike stuk werk, met goeie bronverwysings, en beslis iets om die skeptici aan die dink te sit. Dit verskaf 'n baie goeie oorsig van watter boeke beskikbaar is op die Afrikaanse mark, en waar.

Terwyl Odendaal se artikel gerig is op lesers, vertel Melt Myburgh in hoofstuk 8.7 aan skrywers wat hulle op die internet kan uitrig: "Verlei en bekeer met jou skryfwerk". Ook hy deel waardevolle wenke aan aspirant-skrywers uit, wys op die belangrike dinge wat reeds op die internet gebeur en verduidelik die rol wat *Litnet* hier plaaslik speel. Vir diegene wat daarvan droom om roem te

verwerf as 'n blogger, is hierdie hoofstuk onmisbaar prakties en nugter.

Myburgh se bydrae is een van 'n klompie uitstaandes in die afdeling "Media". Dana Snyman vertel hoe 'n *goeie* reisskrywer te werk gaan, en oor koerantrubrieke waarsku Jaco Kirsten dat die skrywer altyd moet onthou dat dit net sy eie mening is waarmee hy werk. Lizette Rabe skryf as 'n gesoute en deurwinterde joernalis en teksversorger. Sy weet waarvan sy praat en elke persoon wat daaraan dink om kopie te stuur aan 'n koerant of tydskrif, móét hierdie hoofstuk "Koffie en kopie—die meganika van die tydskrifartikel" met aandag lees. (Eintlik kan alle skrywers dit maar doen!)

Hennie Aucamp gee op sy rustige en deeglike manier 'n uiteensetting van die kenmerke van 'n resensie en verduidelik die verskil en die waarde van die essay, 'n subgenre wat by ons eintlik in die koerantjoernalistiek verdwyn het en waarvoor 'n skrywer ook nie sonder meer 'n uitgewer sal raakloop nie.

Van Hennie Aucamp gepraat: hoewel hy ook met Riana Scheepers saamgesels in die hoofstuk oor "Die kortverhaal" (3.1), kom hy nie aan die woord oor die kabaret nie. Trouens, niks word oor die kabaret as genre geskryf nie: dit is 'n nogal vreemde afwesigheid in die boek en is duidelik 'n fout wat reggestel moet word.

Hoe oorheersend die plek van prosa is wanneer daar aan 'n skryfgids gedink word, is baie duidelik uit die sewende afdeling, "Drama, TV & Film". Die hele kaboedel (waar kabaret natuurlik tuishoort) word in net 60 bladsye afgehandel, en dit sluit Karen Meiring se hoofstuk oor die kunstefeeste in—'n betroubare handleiding vir enige iemand wat 'n optreegaatjie soek by die norring kunste- en ander feeste wat ons deesdae omsingel.

Drie van die nege hoofstukke in Afdeling 7 is besonder nuttig, in die direkte sin van die woord. Twee van hulle kom van gesoute

mense wat sonder doekies omdraai presies verduidelik waarna daar gesoek word, én wys hoe dit werk: “Onthou ons werk met drama”, deur Hennie Human (oor televisiedramas) en Margot Luyt se “Teater van die gedagte” oor die wêreld van die radiodrama. Marike Bekker se bydrae oor dokumentêre televisieprogramme, “As die posman die hond byt”, bevat presies die soort dinge wat ’n mens in so ’n skryfgids wil sien. Saartjie Botha skryf vermaaklik maar nogal akademies rondom “Die evangelie van die verhoog”, en Margaret Goldsmid se inleiding tot die skryf van draaiboeke (7.8) verskaf goeie agtergrond. Johann Potgieter sou eintlik saam met haar ’n enkele hoofstuk kon gelewer het, want as hy dit het oor “Van boek tot draaiboek” praat hulle oor dieselfde ding.

Afdeling ses heet kort en bondig “Poësie”. Skryfhandleidings rondom poësie is seker die moeilikste ding om aan te pak, waarskynlik as gevolg van die aard van die genre. So is dit byvoorbeeld maklik om die digvorme te identifiseer. Marthinus Beukes doen dit baie tegnies in 6.4, “Die digvorm as alkanthyl kap veelkantig”, maar laat dan na om te probeer verduidelik hoekom ’n betrokke voorbeeld geslaagd is as poësie. En wat het van die verskillende soorte ballades geword?

Hoewel Bernard Odendaal se stuk wat hierna volg, “Die ontdekking van die wit”, oor die spanning tussen vrye vers en die gekypte vorme moet gaan, kom daar nie veel uit die verf wat begeesterde voortdigters sou kon help nie. Leti Kleyn, daarenteen, illustreer plesierig akademies hoe konkrete poësie daar kan uitsien (6.6) en nooi lesers dan uit om self sommer met ’n skêr aan die werk te spring, maar met die waarskuwing: “Jy sal moet uithaal en wys om stof in die meesters se oë te skop.”

Henning Pieterse se baie interessante en insiggewende hoofstuk oor die vertaling van poësie sou ek met gemak uit ’n skryfgids van hierdie aard gelaat het, aangesien vertaling

van gedigte anderkant die eerste skryf lê. Prosavertalings is iets anders, want daar is die funksie van die vertaling om verhale toeganklik te maak—“In diens van die leser” noem Sophia Kapp dit in haar hoofstuk hieroor. Poësievertaling, lyk dit my, is in diens van die gedig en die letterkunde.

Die eerste drie hoofstukke oor die poësie is van Hans du Plessis (“Kom ons skryf ’n gedig”, “Algemene inleiding tot die skryf van poësie” deur Louis Esterhuizen en Gilbert Gibson se “Die gedig as Laingsburg”. Die aanslag verskil, maar daar is egter soveel oorvleueling dat die samestellers tog maar op een moes besluit het. Maar ek sou nie daardie keuse wou maak nie! Vir nuwe digters sou Louis se voorbeeld van hoe ’n gedig moontlik sou kon ontstaan, seker die interessantste wees.

Elke San Rap en haar maat glo mos dat hulle lirieke kan skryf. Andries Bezuidenhout skryf redelik formeel daaroor in “Om woorde vir musiek te komponeer”, maar maak nie van die geleentheid gebruik om te wys hoe lyk slegte lirieke nie. Hier, meer as enige ander plek in die boek, sou jy maklik kon wys hoe om iets nié te doen nie!

As ’n pakkie is die afdeling oor kinder- en jeugboeke myns insiens die heel beste, dalk omdat elkeen van die vyf hoofstukke oorloop van entoesiasme en volgepak is met wenke aan voornemende skrywers of illustreerders. Jaco Jacobs identifiseer in “Jy mag selfs op die bed spring as jy wil” teikengroepe en noem enkele titels by elk, en Philip de Vos wil rondom kinderverse weet (ook met ’n klompie voorbeelde): “Waarom moet sonnette dan al die aandag kry?” Hiermee wys hy daarop dat die suksesvolle gedig vir kinders net soveel werk vra as die slyp van iets soos die sonnet. Fanie Viljoen meen jeugverhale “is ’n steekse donkie om op te saal”: enersyds moet jy die tieners nie verveel met preke nie of hulle probeer kierang nie, maar andersyds het ouers ook sekere verwagtings wat jy nie kan ignoreer nie—dis natuurlik nou as ouers (nog kan)

lees. Hy verskaf ook 'n kort lysie webwerwe vir nuuskieriges.

Beide Piet Grobler en Marjorie van Heerden is as illustreerders vakkundig van formaat en skryf lekker toeganklik. In “Daai deurmekaar, ongepoetste tuin” gee Van Heerden 'n lys van twaalf illustreerders by wie aspirante kan gaan afloer, en praktiese wenke om mee te werk. Sy word goed aangevul deur Grobler, wat 'n klomp handige dinge uiteensit oor wat om te doen as jy besluit om te teken en wil weet hoe om jouself te bemark. Hy verskaf ook 'n paar boeke waarna die aspirante kan kyk.

En daarmee kom die resensie uiteindelik uit by die eerste kwart van *Die Afrikaanse Skryfgids* waar daar na die prosa gekyk word. En dan word die verskil tussen die hantering van prosa en die ander skryfsoorte werklik opvallend. Daar is drie afdelings: “Stylelemente vir prosa”, “Soorte prosa” en “Genrefiksie”.

Chanette Paul is die uitverkorene om oor koepelend te gesels oor stylelemente, die tradisionele dinge soos karakterisering en dialoog, tyd, ruimte en gebeure en die effens meer abstrakte probleem van fokalisering en perspektief. Die keuse om haar te gebruik, is riskant. Haar eie werk is nogal populêr van inslag, en dit beteken dat haar raad hierby aansluit. Daar is baie veralgemenings waarmee ek nie sommer sou saamstem nie, en wat daartoe bydra dat voornemende skrywers beslis “veilig” voorgelig word. En nogal selfversekerd ook, sodat sy selfs van “sonde” kan praat. Daar is eenvoudig te veel reëls in haar boekie. Kyk maar hoe gemaklik sy sekere vertelperspektiewe afmaak (29–32) en veral ook watter stellinghede rondom dialoog verkondig word. Daar is immers altyd plek en ruimte vir enige vorm van dialoog; hoe kan sy sommer besluit: “Wil die leser werklik hierdie gesanik oor onbenullighede lees? Dit is vervelig, niksseggend [...]” (50).

Paul skryf wel entoesiasties en gemaklik, maar ek is oortuig dat vir 'n boek van hierdie aard 'n meer genuuseerde verteller en leer-

meester vir so 'n kernafdeling nodig was. Gelukkig bring Jeanette Ferreira se hoofstuk waarna ek aan die begin verwys het, 'n korrektyf.

Afdeling 3, “Soorte Prosa”, is 'n verkenning van die aard van kortverhale en ander korter prosatekste, die roman en 'n vlugtige kyk na “Vertaling van prosa”, laasgenoemde deur Sophia Kapp. 'n Mens kan verwag dat wanneer Hennie Aucamp oor die kortverhaal saamgesels, dit die nodige pitkos sal hê vir die ernstiger beginner. Riana Scheepers gee 'n oorsig oor die ander soorte kortkuns waarvan skrywers behoort te weet.

Irma Joubert se hoofstuk oor die roman “Mik vir 'n treffer” is waarskynlik die beste van die prosa-afdeling van die boek. Sy raak nie pedanties nie, selfs in haar preekgedeelte, en gee baie praktiese raad aan skrywers oor die organisasie van die skryfproses.

In die vierde afdeling oor die verskillende tematiese fiksiegenres, kom Paul baie meer tot haar reg in die hoofstuk oor romantiese ontspanningsfiksie waar die resepmatige dinge beter werk. Haar hoofstuk is ook die langste van die agt temas wat bekyk word. Haar onderskeid tussen die romanse en die liefdesroman word dan nog aangevul met die eietydse *chick-lit* en haar horde *lit-sussies* waarvoor Sophie Kapp vertel (en sommer vir die lekker 'n klompie webwerwe saamgee).

Die internet is natuurlik ook 'n bron van inligting vir enige skrywer wat navorsing wil doen voordat hy/sy begin met 'n ding. Dit is opvallend hoe bykans almal wat oor die tema-genres skryf, die belangrikheid van deeglike navorsing voorop plaas en persoonlike ervaring of verkenning van die verbeelding benadruk. Dit maak nie saak of dit misdaadfiksie is nie (Piet Steyn skryf daarvoor) of wetenskapsfiksie waarvoor Leon van Nierop op sy nimlike manier verslag doen nie. Selfs die fantasie bly geanker aan werklikheids-elemente, waarsku Leon de Villiers. En, van selfsprekend, noem Lien Roux-de Jager haar

hoofstuk oor die historiese roman “Google in die verlede rond vir die lekkerste stories.”

Daar is geen twyfel daaroor dat *Die Afrikaanse Skryfgids* ’n belangrike leemte gaan vul nie, veral vir diegene wat nie sonder meer kan inval by die georganiseerde wêreld van skryf waarna daar in afdeling 10 gekyk is nie. Dis nie ’n resepteboek wat sukses waarborg nie, maar ’n sleutel waarmee baie deure vir aspirantskrywers oopgesluit kan word om hulle te help om te verstaan dat die besluit om iets te probeer skryfligtelik geneem kan word, maar dat daarna baie harde werk op jou wag.

Fanie Olivier

olivierf@mweb.co.za

Universiteit van KwaZulu-Natal

Durban

Die aap in jou koffie: Afrikaanse eponieme van A tot Z.

Anton F. Prinsloo. Pretoria: Protea Boekhuis, 2011. 352 pp. ISBN: 978-1-86919-463-5.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v50i1.13>

In 'n onlangse radio-onderhoud sê Anton Prinsloo dat hy probeer om 'n woordeboek per jaar te lewer; vir 2011 lewer hy die eerste eponiemwoordeboek vir Afrikaans. In hierdie woordeboek vertel Prinsloo die etimologiese verhaal van ongeveer 2000 woorde in Afrikaans wat almal op een of ander manier herlei kan word na mense of plekke se name, want dit is wat 'n eponiem is: volgens die lokteks agterop die boek "woorde wat gevorm is op grond van mense of plekke se name".

Rufus Gouws haal dikwels vir Samuel Johnson aan wat geskryf het dat leksikografe deur die gewone mens as 'n *harmless drudge* beskou word. Dat dit nie op Prinsloo van toepassing is nie, blyk duidelik uit hierdie woordeboek waaruit die skrywer se ondeundheid en humor dikwels deurskemer. Die geskiedenisles agter hierdie uitgesoekte lemmas word allermens sedig en klinies aangebied. Die speelse aard van die teks maak dat hierdie woordeboek vir suiwer vermaak ook gelees kan word. Dit maak van Prinsloo se jongste werk 'n meesterstuk: dit vul 'n leemte in Afrikaans se woordeboekinventaris, maar hierdie woordeboek gaan nie op die rak bly staan nie. Die gebruiker kan dit as storieboek lees en sodoende kennis oor Afrikaans (en ander tale) opdoen sonder om verveeld te raak of agter te kom hulle is eintlik besig om 'n woordeboek te lees! Die volgende inskrywings illustreer die tong-in-die-kies-aanslag van die outeur:

albertdeurprieming (deurprieming van die penis met 'n ring)

[...] Die storie is toe versprei dat prins Albert hom só laat deurpriem het omdat hy verleë was oor die opsigtelike vooruitstrewendheid van sy (on)aansienlike orgaan as hy 'n nou

broek aangehad het. Met die ring kon hy op 'n soort meganiese manier die bult tem en minder ooglopend maak. Daar is geen ander bewys vir Ward se afgunstige stelling nie, en die bewering is steeds hangende.

Antjie Somers ('n denkbeeldige figuur met wie kinders bang gemaak word)

[...] Sover bekend is hy die eerste suksesvolle *drag*-kunstenaar in Suid-Afrika se geskiedenis.

Lees gerus ook die inskrywing vir "amasone" wat ewe humoristies aangebied word, maar saam met die stout aanslag word daar ook bykomende etimologiese inligting aangebied, naamlik die oorspronklike benaming van die antieke mitiese stam die Amasone: "Volgens oorlewing het hulle die regterbors afgesny om die boog makliker te span. Die Grieks *a mazos* beteken juis 'sonder bors'."

Dat Prinsloo in sy wese 'n leksikograaf is en jare op die Taalkommissie gedien het, blyk duidelik uit die opmerkings en etikette wat as deel van die narratief hier aangebied word. Hierdie inligting sal in die gewone woordeboekaanbod gewoonlik tussen hakies voor die verduideliking gegee word of in 'n tekskassie. Sien die volgende voorbeeld ter illustrasie van etikettering in hierdie werk:

Downsindroom (aangebore afwyking wat intellektuele benadeling en fisiese abnormaleiteite soos 'n breë gesigsprofiel veroorsaak)

[...] Die verouderde naam *mongolisme* word vermy omdat dit kwetsend kan wees.

"Mongolisme" en "mongool" is self eponieme, maar word nie in die woordeboek opgeneem nie, waarskynlik om die gebruik daarvan in Afrikaans teen te werk. Ek sou verkies dat Prinsloo die terme wel as kruisverwysings vir "Downsindroom" opneem en dan weer etiketteer. Dit sou die meer wetenskaplike wyse wees en die dubbele etikettering kan die gebruik van die onsensitiewe terme beter teenwerk.

As voorbeeld van 'n opmerking sien:

doberman-pinscher (soort hond)

Genoem na die Duitse hondeteler, Karl Friedrich Ludwig Dobermann [sic] [...] Die *pinscher* is Duits vir 'foksterriër', en die ras se naam het net een *-n*.

Hierdie opmerking is ietwat dubbelsinnig en moet seker saam met die "sic" gelees word as verwysing na "doberman" en nie na "pinscher" nie. Die gebruik van "sic" in hierdie inskrywing vind ek wel vreemd en onnodig, want die twee *-n*'s in die van, "Dobermann", kon as deel van die opmerking hanteer word.

Etiket word binne die praktiese leksikografie dikwels ook gebruik om na temporele aspekte of gebruiksfrekwensie van die betrokke lemma te verwys. Hierdie tipe etikettering sou hier met vrug gebruik kon word deur aan die leser te toon hoe gebruiklik die woord is. Vergelyk byvoorbeeld die verouderde en weinig gebruikte "dodwieg" en sy sinoniem "jakobjollie" teenoor die baie moderne en veel gebruikliker "Atkinsdieet" wat sonder enige etiket aangebied word.

Die verstekaanbieding van elke inskrywing en sy gepaardgaande artikel lyk in hierdie woordeboek soos volg: die lemma word gevolg deur 'n verklaring tussen hakies wat soms ook konteksleiding insluit soos by:

drakonies (meedoënloos, wreed, uiters streng, veral gesê van wette)
Genoem na die Atheense wetgewer, Drakon [...]

Die sinonieme "meedoënloos, wreed, uiters streng" is die betekenisverklaring vir "drakonies" wat hier in die vorm van sinonieme gebied word, terwyl "veral gesê van wette" die konteksleiding is wat die register of vakgebied aantoon waarbinne die woord meestal gebruik word.

Die etimologiese beskrywing volg in die vorm van 'n narratief en word meestal ingelei deur die frase "Genoem na" soos ook by "dra-

konies" hier bo geïllustreer word. Uitsonderings wat die verklaring betref, word hoofsaaklik by plekname aangetref, byvoorbeeld "Amerika", "Ierland", "Caprivistroom" en:

Antigua en Barbuda

Deur Christoforus Columbus Antigua genoem ter ere van Santa Maria la Antigua [...] *Barbuda* beteken 'bebaard' in Portugees—die eilande is so genoem na aanleiding van die voorkoms van vyebome waarvan die lang wortels na baard gelyk het; andersins na die bebaarde inwoners daar.

Hier sou die gemiddelde leser dalk tog die verklaring vroeër wou sien en nie ingebed as deel van die narratief nie. By "Antigua" word daar nêrens genoem dat dit 'n eiland(groep) is nie, maar by Barbuda word verwys na *die eilande*. Na regte moet "Barbuda" nie hier opgeteken wees nie, want die naam is streng gesproke nie van 'n persoons- of pleknaam afgelei nie.

By die meer bekende en selfverklarende "Man-eiland" word daar wel 'n verklaring gegee en tereg ook by die minder bekende, selfverklarende "Caroline-eilande":

Man-eiland (eiland in die Ierse See tussen Groot-Brittanje en Ierland)

Caroline-eilande (eilande in die westelike Stille Oseaan, noord van Nieu-Guinee)

By "Wallis en Futuna" word daar ook 'n verklaring gegee wat die geografiese ligging betref, maar die feit dat dit 'n eilandgroep is, word ook eers in die narratief verstrekk. Hier sou ek tog meer konsekwente behandeling in die inskrywings verwag. Vergelyk:

Wallis en Futuna (Franse grondgebied in die Stille Oseaan)

Die meeste uitsonderings wat die inleidende frase *genoem na* betref, kom in die eerste ses tot agt inhoudelike bladsye van die woordeboek voor. Dit wil amper voorkom of die skrywer nog op soek was na 'n aanvangsfrase

wat dan later eers gevestig word. 'n Sterker redigeerhand sou die geringe inkonsekwentheid dalk kon uitskakel, maar dit maak die boek aan die ander kant minder soos 'n woordeboek en meer soos 'n storieboek. Wat hierdie stelling versterk, is dat daar in die artikel van "Mauritius" net in die eerste kort paragraaf oor die naam van die eiland geskryf word. Die res van die artikel (feitlik een hele kolom) handel oor die dodo en die moontlike oorsake vir die uitsterf van die voëlsoort. Let ook op na die nieverklaring van die lemma "Mauritius":

Mauritius

Genoem na die Stadhouer van Holland en die Prins van Oranje, Mauritz van Nassau (1567–1625).

Die eiland is van voëlkundig-geskiedkundige belang omdat dit die enigste plek is waar die dodo geleef het. [...]

Wat die boek aan die ander kant weer meer soos 'n naslaanwerk laat lyk, is die register wat as buitetekst gegee word waarin alle inskrywings tematies opgeneem is. In die alfabetiese tematies register word die tema *kleur* byvoorbeeld aangetref waaronder die volgende kleur-eponieme alfabeties georden is:

kleur: alicablou; bismarckbruin; celadon; isabel; mazarinblou; Mountbattenpienk; titiaan

Naas die heel vermaaklike "Verontskuldiging" sou ek ook 'n geleidsleiding as voortekste wou sien wat die boek as geheel vir die leser ontsluit en ook die boek tipeer, dalk as tipe leksikografiese hibried. Dit sal ook sorg dat die leser nie die register per toeval raaklees nie, maar ook ingelig word oor hoe om die register te gebruik. Die geleidsleiding kon die leser ook deur die afsonderlike dele van die artikel lei en sodoende die leser meer ter wille te wees, maar ook 'n beter ingeligte leser daarstel.

Na alles bly dit 'n boek vir alle taalliefhebbers, veral diegene wat in die herkoms van woorde belangstel. Teen dié tyd weet

almal waarvandaan die woord "cappuccino" kom (te danke aan Prinsloo se "aap in jou koffie"), maar beïndruk jou tafelenote met jou kennis oor waar die kosterm "carpaccio" vandaan kom, weer eens te danke aan Prinsloo:

carpaccio (Italiaanse voorgereg van dun stukkie rou beesvleis of vis)

Genoem na die Italiaanse skilder, Vittore Carpaccio (c. 1455–1525), wat rooi pigmente in sy skilderye gebruik het wat die kleur van rou vleis het. Sy bekendste werk is die reeks van nege skilderye oor die legende van Sint Ursula (kyk Maagde-eilande).

Indien jy nog nie die boek aangeskaf het nie, koop dit as tweeluik saam met Prinsloo se 2012-skepping, *Bygelowe en waar hulle vandaan kom* (Pharos).

Ilse Feinauer

aef@sun.ac.za

Universiteit van Stellenbosch
Stellenbosch

J.M. Coetzee: 'n Geskryfde Lewe.
J. C. Kannemeyer. Johannesburg en Kaap-
stad: Jonathan Ball, 2012. 752 pp.
ISBN 978-1-86842-496-2.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v50i1.14>

Dat die eerste en tot dusver enigste biografie oor J. M. Coetzee deur 'n Afrikaanse literator in Afrikaans geskryf is (hoewel terselfdertyd vertaal in Engels), is 'n anomalie gegee J. M. Coetzee se gereelde verwysings na Suid-Afrika (of die Kaap) as die "province" van 'n Anglo-Europese kultuur. Gedurende die afgelope dekade was Coetzee egter wel betrokke by Afrikaanse literatuur en uit aanhalings in *J.M. Coetzee: 'n Geskryfde Lewe* kan die leser aflei dat hy sy vroeëre beeld van "die Afrikaner" oopgestel het vir wysiging. Coetzee se besluit sou pragmatiese redes kon hê. Hy beskou Kannemeyer as 'n gerespekteerde biograaf. Kannemeyer is ook 'n buitestaander wat betref die florerende Engelse Coetzee-industrie. Dat dit ook 'n gebaar is waarmee Coetzee sy outonomie ten opsigte van geografiese, etno-nasionale en selfs taalgesentreerde identifikasies demonstreer, is egter nie uit te sluit nie.

Kannemeyer postuleer 'n oorkoepelende motief vir die skryf van die biografie: "Tot die verskyning van *Boyhood* is die outobiografiese element in Coetzee se tekste onderwaardeer" (9). Tog word *J.M. Coetzee: 'n Geskryfde Lewe* nie 'n literêre biografie nie. Die biograaf problematiseer nie sy onderwerp psigologies of literêr nie en sê trouens: "Die waarde van 'n Coetzee-biografie hoef egter nie noodwendig te lê in die lig wat dit op Coetzee se kreatiewe werk werp nie en hoef nie ter sake te wees vir literatuurkritiek nie [...] Die taak van die biograaf is om die 'ware feite' en die 'werklike' lewensgeskiedenis, in soverre dit agterhaalbaar is, te gee" (11). 'n Kritiese biografie is dit ook nie werklik nie. Kannemeyer weerhou hom van indringende kritiese oordeel en vervang dit met ruimskootse aanhalings van die menings, interpretasies en lof van resensente

en gevestigde Coetzee-komentators en -navorsers.

Die biografie is besonder leesbaar. Geverifieerde data stel lesers in staat daartoe om verbindings tussen die lewe en werk van Coetzee te lê. Hoewel sommige skakels by geesdriftige Coetzee-lesers al bekend mag wees—die Karoolandskap in die eerste twee romans en in die latere *Life & Times of Michael K* en die outobiografieë; die dood van Coetzee se seun en *Master of Petersburg*—verskaf Kannemeyer die data wat bestaande leeswyses toelig. Vir lesers wat minder vertrouwd is met Coetzee sal die materiaal boeiend wees.

Kannemeyer gee noukeurige besonderhede omtrent die begin van skryfprojekte, en die intense herskrywingswerk wat Coetzee telkens onderneem. Hy lewer 'n eiesoortige bydrae tot die Coetzee-studie met sy eie variant-speurtoegte. Vroeë variasies op dele van *In the Heart of the Country* word in voetnote verskaf. Die eerste manuskriptsy van *The Narrative of Jacobus Coetzee* met die skrywer se wysigings word in handskrif afgedruk en ook variante van ander romans soos *Age of Iron* word behandel. Heelwat plek word gemaak vir Coetzee se briefwisseling met uitgewers, universiteite met wie Coetzee hegte akademiese bande sluit (soos met die Universiteit van Buffalo), en met instansies wat hom uitnooi of wil vereer. Die aangehaalde korrespondensie is goed gekies en is 'n effektiewe manier om 'n beeld van Coetzee as professionele skrywer wat selfbewus waaksam is oor sy werk, maar ook deurgaans uiters hofflik, en erkentlik is, te skep. Sy werkdissipline, sy betrokkenheid as resensent by die *New York Review of Books* en as gasdosent, sy vertalings en lesings skep die beeld van 'n literêre lewe waarin daar met groot erns en integriteit geskryf is aan eie werk en oor die werk van andere.

J.M. Coetzee: 'n Geskryfde Lewe is ook leesbaar weens die spanning wat uit Kannemeyer se weergawe van lewensloop en skrywers-

loopbaan blyk. Voorts is 'n skrywersloopbaan wat nie net konsekwent opbou tot 'n internasionale sukses nie, maar wat ook kompleks en kompromisloos is sekerlik dankbare materiaal vir 'n biografie. Die seleksie en ordening van die "feite" is effektief, en Coetzee-deskundiges sal tevrede wees daarmee as 'n literatuurhistoriese oorsig met gepaste aanduidings van hoogtepunte. Dis egter die bykans ongehooflike omvang, relevansie en, sover afgelei kan word, betroubaarheid van die data wat hierdie werk van 752 bladsye (register en verwysings ingesluit) boeiend hou. Coetzee se eerste poging tot die digkuns, "In the Beginning", word volledig in die voetnote aangehaal asook die volledige teks van sy voordrag by die COSAW-*Weekly Mail*-debat van 31 Oktober 1989 oor die uitnodiging aan Salman Rushdie om Suid-Afrika te besoek. Vir *Granta* skryf Coetzee in 1995 die vermaaklike kritiese opstel "Meat Country" waaruit Kannemeyer ook ruim aanhaal. Die opdiep en beskikbaarstel van die satiriese en insgelyks onbekende brief-artikel "Misconception" oor die oorlog in Viëtnam kan as een van die vondse van hierdie biografiese speurtog gereken word. Ook dit word byna volledig aangehaal en Coetzee-studente sou dit kon evalueer as 'n moontlike vooroefening vir die skryf van Eugene Dawn in *The Vietnam Project* (Kannemeyer bied nie hierdie afleiding aan nie.)

Oor die soms tragiese detail van J. M. Coetzee se persoonlike lewe skryf Kannemeyer met selfdissipline en sonder steurende anekdotiese illustrasie. Die gevolg is egter dat daar nie 'n deurlopend genuanseerde beeld van Coetzee as persoon ontstaan nie. 'n Mens kry die indruk dat die biografie wat dit betref met te min besonderhede moes klaarkom. *J.M. Coetzee: 'n Geskryfde Lewe* word daarom vir die leser 'n ervaring van J.M. Coetzee se veelbesproke privaatheid ten spyte daarvan dat Kannemeyer heelwat mites omtrent Coetzee opklaar, soos sy bothed, sy afkeer

van joernalistieke onderhoude en sy besluit om na Australië te emigreer.

Daar is hinderlikhede waarop gewys moet word. Miskien is dit die soektog na 'n motief (waarom 'n biografie in Afrikaans oor J. M. Coetzee skryf?) wat Kannemeyer verlei om die verhouding van die skrywer met die Suid-Afrikaanse landskap van sy jeug te oorbeklemtoon. Waarskynlik ter ondersteuning van die genealogiese data wat hy verskaf, lees Kannemeyer Dawn se slotwoorde in *The Vietnam Project*, "I have high hopes of finding whose fault I am", as 'n verwysing na die sondes van die vaders. Hy herhaal hierdie deels geldige maar geensins eksklusiewe interpretasie nog 'n paar maal. Hoewel hy 'n deeglike bespreking van die afwesigheid van die outeur in Coetzee se outobiografiese trilogie lewer, maak Kannemeyer soms op onaanvaarbare wyse gebruik van die tekste as bronne. So byvoorbeeld is die beskrywing van Outa Jaap (50, 51) byna direk vertaal uit *Boyhood* (84 in die Secker & Warburg-uitgawe van 1997). Daar is heelwat voorbeelde van 'n byna gesogte kontekstualisering van Coetzee se skryfwerk in terme van die Afrikaanse literêre tradisie. Die politieke kritiek op Coetzee se vroeë romans, veral *Waiting for the Barbarians* en *Life & Times of Michael K* word te nou gekoppel met die betrokkenheidsdebat in Afrikaans.

Hoewel Kannemeyer die voorgrond gee aan andere se besprekings van Coetzee se werk spreek sy eie literatuuropvattinge ook soms mee tot nadeel van die geheel. Oor die gepostuleerde invloed van T. S. Eliot op die jong Coetzee sê Kannemeyer: "Hy besef dat 'n ware kunswerk slegs getrou is aan sy eie immanente stelreëls en dat die taak van die digter 'n voortdurende 'wrestling with words and rhymes' meebring" (86). Coetzee se estetika mik ver verby New Criticism en teksimmanensie.

Uit die aard van sy taak lewer Kannemeyer inleidende besprekings van al Coetzee se romans. Sy interpretasies skiet egter dikwels

tekort. Vir oningewyde lesers wat 'n oorsig oor die oeuvre soek, is dit egter sekerlik waardevol. Dis egter jammer dat Kannemeyer oënskynlik outonoom besluit het om geen aandag aan die feministiese en literatuurteoretiese resepsie van Coetzee se werk te gee nie.

Veral in die laaste gedeelte van *J.M. Coetzee: 'n Geskryfde Lewe* ontbreek die hand van die redakteur: die insident waar die moeder as kind onder 'n wa slaap as die familie see toe reis, word vir die soveelste keer herhaal. By die aangehaalde brief van Mariana Swart by Coetzee se vertrek na Australië is daar geen verwysings nie.

Die versamelde bronne, briewe, en dokumente maak hierdie biografie egter onmisbaar vir die globale Coetzee-navorsing.

Marianne de Jong
mariannemjdj@gmail.com
Universiteit van Suid-Afrika
Pretoria

Back to the Roots? Forming New Concepts of Women's Identity in Contemporary Postcolonial Literature Written by Women in Dutch and Afrikaans.

Martina Vitáčková. Olomouc: Palacký University, 2011. 212 pp.
ISBN 978-80-244-2967-0.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v50i1.15>

Op 28 juni 2011 promoveerde Martina Vitáčková aan de Palacký Universiteit in Olomouc, Tsjechië, op een onderzoek naar vrouwelijke personages in zes recente romans van Nederlandse en Afrikaanse schrijfsters. Haar proefschrift, *Back to the Roots? Forming New Concepts of Women's Identity in Contemporary Postcolonial Literature Written by Women in Dutch and Afrikaans*, kan in meerdere opzichten “voorbeeldig” genoemd worden, en misschien is dat ook wel precies de bedoeling.

In de inleiding schrijft Vitáčková namelijk, dat haar doel met deze studie tweeledig is. Ten eerste wil ze de Tsjechische academische wereld laten kennismaken met het werk van enkele vrouwelijke auteurs uit de hedendaagse Nederlandse en Afrikaanse literatuur. Ten tweede wil ze een demonstratie geven van een interdisciplinaire werkwijze die in de Tsjechische academische wereld en in de wereld van de extra-murale neerlandistiek nog weinig gebruikelijk zou zijn.

Vitáčková heeft zes romans uitgekozen van vrouwelijke auteurs, waarin een vrouwelijk personage centraal staat en waarin sprake is van een postkoloniale problematiek. Uit de Nederlandse literatuur zijn dat *Sleuteloog* (2002) van Hella S. Haasse, *Pelican Bay* (2002) van Nelleke Noordervliet en *De verstotene* (2006) van Naïma El Bezaz, en uit de Afrikaanse literatuur *'n Stringetjie blou krale* (2000) van E.K.M. Dido, *Agaat* (2004) van Marlene van Niekerk en *Die boek van toeval en toeverlaat* (2007) van Ingrid Winterbach. Een bijkomend criterium is, dat er zo veel over het vrouwe-

lijke hoofdpersonage bekend moet zijn, dat je er een psychoanalytische benadering op los kunt laten.

Voor haar analyse maakt Vitáčková gebruik van “a sympathetic reading of women's texts”, een term die ze ontleent aan *Making the Personal Political. Dutch Women Writers 1919–1970* (2007) van Jane Fenoulhet, een boek dat grote invloed op haar gedachtevorming heeft gehad. Voor Vitáčková betekent “a sympathetic reading” in de eerste plaats dat personages gezien worden als echte mensen, en in de tweede plaats dat aan schrijvers de macht wordt toegekend om het heersende discours te beïnvloeden of zelfs te veranderen (20).

Meer concreet maakt Vitáčková gebruik van begrippen uit de feministische literatuurtheorie en de postkoloniale literatuurtheorie. Aanvankelijk doet de schrijfster het voorkomen, alsof dit een ongebruikelijke combinatie zou zijn: “A point that might cause misapprehensions is the problem of combining postcolonial theory with feminist critique” (25). Het lijkt erop, dat ze zich hier richt op een lezerspubliek dat nog niet zo vertrouwd zou zijn met deze twee tradities en de combinatie daarvan—door haar eerder geïdentificeerd als de Tsjechische academische wereld en de wereld van de extra-murale neerlandistiek. Want uiteraard moet ze enkele bladzijden later vaststellen, dat deze combinatie helemaal niet zo ongebruikelijk is, en dat die als het ware wordt belichaamd in de persoon van Gayatri Chakravorty Spivak: “Spivak is only one example of theorists who combine both of these academic disciplines in their work. There is even a theoretical discipline—feminist postcolonial theory—that combines these two disciplines, and works exactly in the territory where they overlap, adding the gender aspect to the postcolonial theory and the racial aspect to the feminist theory” (31).

De romans die Vitáčková heeft uitgekozen, spelen zich af tegen verschillende sociaal-

culturele achtergronden: de herinnering aan het voormalige Nederlands-Indië bij Haasse, een niet-gespecificeerd Caraïbisch eiland bij Noordervliet, de Nederlandse multiculturele samenleving bij El Bezaz en post-apartheid Zuid-Afrika bij Dido, Van Niekerk en Winterbach. Vitácková weet het echter aannemelijk te maken, dat er ook opvallende overeenkomsten tussen de zes romans bestaan. Steeds is er sprake van een vrouwelijke ik-verteller, die door een schijnbaar toevallige ontmoeting of gebeurtenis in een identiteitscrisis raakt en gedwongen wordt om een trauma uit haar verleden dat ze verdrongen heeft, alsnog onder ogen te zien. Alle zes de personages maken een proces door van herinneren, erkennen en onder woorden brengen—eerst voor zichzelf en daarna ook naar anderen toe. Zo moet Herma uit Hella Haasse's *Sleuteloog* voor zichzelf erkennen wat ze altijd heeft weggedrukt: dat haar man Taco jarenlang een verhouding had met haar beste vriendin Dee. De *bruine* Nancy Karelse uit E. K. M. Dido's *'n Stringetje blou krale* moet weer gaan beseffen dat ze eigenlijk zwart is en Nomsa heet, en op vergelijkbare wijze moet Amelie uit El Bezaz' *De verstotene* toegeven dat ze eigenlijk Mina heet en een Marokkaanse moslimachtergrond heeft. In alle gevallen gaat het om de plaats die de ik-figuur zichzelf toekent in een multicultureel spectrum: blank, bruin of zwart, allochtoon of autochtoon.

De dramatische gebeurtenissen op verhaalniveau helpen het ik-personage om uit de scherven van het verleden een nieuwe identiteit op te bouwen. Maar daarnaast speelt in het proces van herinneren, erkennen en verwoorden ook de taal een belangrijke rol. Door erover te schrijven (*Sleuteloog*) of te praten (bijvoorbeeld Mina bij haar therapeut in *De verstotene*) kan de ik-verteller haar trauma verwerken, zodat ze uiteindelijk tot heling, tot verzoening komt. Samen met de premisse dat de personages voor het doel van deze "sympathetic reading" als "echte mensen" be-

schouwd zouden worden, maakt het talige karakter van dit proces het voor Vitácková in de tweede helft van haar proefschrift mogelijk om de ontwikkeling die de zes vrouwen doormaken te beschrijven in termen van een op Freud en Lacan gestoelde psychoanalyse: "I will be using the concept of psychoanalysis mostly in the sense of a form of therapy or talking cure, as a process of finding words for suppressed emotions and trauma's and healing through pronouncing these words" (128).

De nieuwe identiteit die elk van de zes hoofdpersonages volgens Vitácková bereikt, berust niet eenvoudig op een omkering van de onderdrukkende binaire opposities—blank tegenover zwart, man tegenover vrouw—die tot hun aanvankelijke ineenstorting hebben geleid. De personages bereiken daarentegen een liminale identiteit zoals we die kennen uit het werk van Homi Bhabha: "a fluid identity that is constantly changing, that originates not in one culture, but at the border between two or more cultures, through the contact of two or more cultures, to be precise" (33). Dit verklaart ook het vraagteken uit de titel van Vitácková's boek: de personages keren niet terug naar hun wortels, maar ze verzoenen zich ermee, een stap die nodig is om het verleden achter zich te laten en met een open gemoed de toekomst tegemoet te gaan.

In Vitácková's weergave lopen de zes boeken in zekere zin allemaal goed af. De hoofdpersoon is door een crisis gegaan, maar ze komt er sterker uit tevoorschijn. Deze interpretatie, waarin nauwelijks ruimte wordt gelaten voor nuances of tegenstrijdigheden, lijkt gestuurd te worden door de tweede premisse die besloten ligt in Vitácková's keuze voor een "sympathetic reading": het idee dat schrijvers, door in hun boeken nieuwe, alternatieve beelden op te roepen, het heersende discours kunnen beïnvloeden en veranderen. Literatuur is, in Vitácková's ogen, een "liberatory practice" (46). En daarbinnen maken alle

vrouwelijke auteurs volgens Vitáčková deel uit van een “collective project”, “whether intentionally or not” (20).

Vitáčková heeft deze zes romans dan ook niet toevallig gekozen: ze passen bij het verhaal dat ze wil vertellen. De vraag is echter, in hoeverre dit corpus, deze zes *case studies*, als representatief beschouwd kunnen worden voor de hedendaagse Nederlandse en Afrikaanse literatuur. Een tweede vraag die gesteld moet worden, is of Vitáčková bij haar analyses wel objectief te werk is gegaan, en of ze niet te veel op zoek is gegaan naar bewijzen voor een narratieve structuur die al bij voorbaat vastlag. En ten derde zou het interessant zijn om de institutionele en vooral ook de niet-institutionele receptie van de romans bij het onderzoek te betrekken en te zien, of en in welke mate de functie van de romans als spiegel en richtsnoer voor de eigen tijd die Vitáčková eraan toeschrijft, door lezers wordt herkend.

Op de stelligheid van Vitáčková's beweringen valt dus nog wel wat af te dingen. Maar deze studie is geslaagd als een helder en inspirerend voorbeeld van waar de toepassing van een gecombineerde feministische en postkoloniale literatuurtheoretische benadering toe kan leiden. En het feit dat Vitáčková haar boek in het Engels heeft geschreven (citaten worden zowel in het oorspronkelijke Nederlands of Afrikaans als in Engelse vertaling opgenomen), zorgt ervoor dat niet alleen de Tsjechische academische wereld van deze zes romans kan kennisnemen, maar ook een breder internationaal lezerspubliek.

Ingrid Glorie
ingridglorie@kpnmail.nl
Navorsingsgenoot Universiteit van
die Vrystaat
Bloemfontein

Die skrywer.

Esta Steyn. Kaapstad: Tafelberg, 2012.

214 pp. ISBN: 978-0-624-05441-2.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v50i1.16>

Esta Steyn se nuutste ontspanningsroman *Die skrywer* open buite 'n klein Wes-Kaapse dorpie Heimat aan die einde van 'n lang reis. Die hoofkarakter is die joernalis Anabella Maria Bennet op die spoor van 'n nuus storie wat met ene Arthur Addington verband hou. Addington word beskuldig van aanranding op sy huishoudster en Anabella loods in die stilligheid 'n ondersoek tydens haar verlof. Sy neurie 'n Swahili-wiegelied in haar motor-tjie genaamd Koekoes op pad na haar bestemming. Dit word dus uit die staanspoor duidelik dat hierdie reis verder teruggaan in beide tyd en afstand as die reis vanaf Johannesburg na Heimat wat sy pas afgelê het.

Verskeie kontrasterende fasette van "Bennett", soos haar kollegas haar noem, se karakter tree reeds aan die begin van die roman na vore. Sy is terselfdertyd 'n geharde nuushond wat 'n storie nie laat los nie en 'n meisie wat haar siel in haar oë dra. Sy is "een van die manne" by die pooltafel en 'n verliefde skoolmeisie met 'n plakboek. Ook die eertydse draaiboekskrywer Arthur Addington, op wie se landgoed sy buite Heimat beland, blyk 'n komplekse karakter met 'n ingewikkelde verlede te wees.

Soos die verhaal ontvou, maak die leser kennis met 'n paar prettige karakters soos die innemende Jameson en Lucy. Die spanningslyn word deurgaans gehandhaaf en lewer 'n hele paar kinkels op soos die karakters die verlede en mekaar konfronteer en dit met-tertyd duidelik word wat die skakel tussen Arthur en Anabella is. Dit is wel hinderlik dat 'n te groot deel van die storie op die rugkant van die roman verklap word. Tog wag daar 'n verrassing of wat namate die verhaal ten einde loop. Die vermenging van die spannings-elemente met komedie sorg boonop vir heel-

wat vermaaklike oomblikke in die verhaal.

Die ruimte word op 'n atmosferiese wyse geskets. Johannesburg, die klein Wes-Kaapse dorpie Heimat en Uganda tree as ruimtes op in die roman. Die leser voel ingetrek in die stofpad, die oewer van die meer op Addington se landgoed en die naggeluide in die woud in Oos-Afrika en hoor saam met Anabella die Swahili-wiegelied wat haar terugvoer na die verlede. Ook bly die verhaal nie slegs by Bennett se storie nie, maar ander karakters se ontwikkeling en perspektiewe word ook telkens gegee. Engels en verskillende variasies van Afrikaans word vlot afgewissel in die dialoog om aan die onderskeie karakters elk 'n eie stem te verleen.

Die skrywer vertel die verhaal van meer as een liefde en een van die deurlopende temas is die liefdesverklaring aan Afrika deur 'n vrou. Dit is interessant om die verhaal binne die breër konteks van die populêre fiksie wat in Afrika afspeel, te beskou. Verskeie teoretiese werke soos Anette Dietrich se *Weißer Weiblichkeiten. Konstruktionen von "Rasse" und Geschlecht im deutschen Kolonialismus* en Ingrid Laurien se *Starke Frauen im Paradies—Afrika als weiblicher Mythos* neem die wit vrou in Afrika as karakter in die ontspanningsliteratuur in oënskou. Anabella toon verskeie kenmerke wat met hierdie karakter tipe geassosieer word. Sy is vlot in Swahili, hanteer 'n geweer en 'n perd meesterlik, sy leer as kind verskeie belangrike lesse oor die natuur by 'n bejaarde swart man en haar verbondenheid met die kontinent word telkens beklemtoon. Twee belangrike verskille tussen hierdie roman en byvoorbeeld verskeie hedendaagse ontspanningsromans in Duits, is die Christelike elemente en die humor. Die straatslim Anabella wat twee plaaswerkers aansê om nie die Here se naam te misbruik nie, toon kenmerke van die heldin in 'n Afrikaanse liefdesverhaal.

Hierdie roman sal byval vind by lesers wat Esta Steyn se vorige romans geniet het. Die humor in die dialoog en die menslikheid van

die karakters maak van *Die skrywer*'n boeiende verhaal.

Doret Jordaan
doretjordan@gmail.com
Universiteit van Zoeloeland
KwaDlangezwa

Skoenlapper.

Irma Venter. Kaapstad: Human & Rousseau, 2012. 352 pp. ISBN: 978-0-7981-5673-8.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v50i1.17>

'n Leser behoort nie tydens die lees van 'n spanningsverhaal lus te wees om onkruid uit te spit nie. 'n Goeie spanningsverhaal sit 'n mens nie neer nie. Jy lees tot dagbreek toe en kom met blou kringe onder rooi oë by die werk aan. Ongelukkig kon ek *Skoenlapper*, Irma Venter se debuutroman, wel 'n paar keer neersit. Maar ek het dit altyd weer na so 'n rukkie opgetel en voortgelees, want so teen die middel van die boek is die heldin ewe skielik die verdagte en ek wou weet of die held hierdie wyfiespinnekop sal oorleef.

Die heldin is Ranna. Sy het swart krulhare en bloupers oë en is 'n fotograaf. Die held is Alex Derksen en hy is 'n joernalis. Hy raak verlief op haar "in minder tyd as wat dit neem om jou asem in te trek" (10) en hy dink self dit is absoluut belaglik. Ranna en Alex ontmoet mekaar by 'n troue in Tanzanië. Ranna is misterieus. Sy verskyn in die restaurant met 'n meswond in haar arm en wil dan niks daarvoor praat nie. Vriende waarsku Alex om weg te bly van dié gevaarlike vrou. Ranna en Alex probeer saam om 'n groot vloed in Tanzanië op die wêreld se voorblaai te kry. Hulle geluk draai toe 'n rekenaarmiljoenêr se strandhuis ineenstort en die miljoenêr verdwyn. Die buitelandse media stel meer belang in die dood van een multimiljoenêr as 342 mense wat in 'n vloed in Tanzanië gesterf het (137). Dit is die enigste stuk politiek in die roman. Terloops vind Ranna die lyk van die miljoenêr uitgespoel langs die strand. Die toeval lyk nie vir my funksioneel nie. Die skrywer wou hê dat Ranna moes sien dat die miljoenêr se vingers afgesny was. Hamisi Bahame, die speuder wat vermoed dat die rekenaarmiljoenêr vermoor is, is baie slim, maar omdat sy vrou spoorloos verdwyn het, word hy ook 'n verdagte. Die raaisel rondom Hamisi word aan die einde

van die boek heel bevredigend opgelos, sonder dat die skrywer vir die lesers enige stereotipes as leidrade gegee het. Die polisie-man vertel Alex dat Ranna voorheen Isabel Baker was en dat twee van haar kêrels vermoor is. Ranna gee Alex 'n moontlike verklaring, maar omdat Alex nie weet of hy haar kan vertrou nie, vertrek hy na Suid-Afrika om twee weke by sy ma te kuier. Sy ma word deur sy pa geslaan. Ranna se pa het ook haar ma mishandel. Soveel gemokerde vroue is net te veel van 'n toeval om geloofwaardig te wees.

Ranna se pa het jare gelede selfmoord gepleeg of miskien is hy vermoor? Tog is die identiteit van die moordenaar(s?) net te voorspelbaar. Ek het die persone onmiddellik uitgeken en toe gedink die oplossing kan nooit so eenvoudig wees nie en gesoek na ander leidrade. Uiteindelik word iemand uit selfverdediging doodgemaak, maar toe, sonder enige bevredigende bespreking, word besluit om nie die polisie in te roep nie. Gaan die polisie uitvind of nie?

Die verhaal is vlot geskryf en daar is genoeg kinkels in die kabel en verdagtes om die belangstelling van die leser te behou. Die vertelling word afgewissel tussen Ranna en Alex as eerste-persoonsvertellers. Soms vertel Alex vanuit 'n agternaperspektief, van toe hy joernalistiek doseer: "Later sou ek die laaste, blyste foto op my lessenaar staan maak" (15). Hy gee nooit leidrade oor die skurk nie, iets wat 'n mens sou verwag indien hy werklik die verhaal retrospektief sou vertel met die wete van wie eintlik die moordenaar was. Die verhaal word meestal in die teenwoordige tyd geskryf.

Natuurlik is daar by 'n goeie spanningsverhaal altyd 'n uitstel van inligting, maar dit is hier nie altyd geslaag nie. So sê Alex toe hy Ranna se kamer sien: "Maar hier's dan niks ..." (65), en dan moet die leser 'n halwe bladsy wag om uit te vind dat daar geen foto's teen die muur is nie. Ek was so verward dat ek die

vorige bladsy herlees het om uit te vind wat ek gemis het.

Ek kon ook nie altyd visualiseer wat bedoel word nie. Ranna se huis is vol boeke: “Selfs in die kombuisgedeelte hou dit die sout, peper en paprika binne bereik” (64). Hoe? Is die kombuisrakke vol boeke? Is die sout bo-op ’n dik boek? Die vergelyking van Ranna se kamera met “’n AK47” wat aan haar sy hang (11), is ook moeilik om voor te stel.

Soms is die detail fassinerend. Ranna noem Alex “ordentlik” en verduidelik die woord: “jy sal my in die bed sit sonder om self in te klim” (20). Later is daar ’n man wat die dronk Ranna nie ordentlik behandel nie. Ranna het ’n tatoeëermerk wat bestaan uit die beginreëls van ’n gedig van N. P. van Wyk Louw. Op ’n keer kry Ranna ’n boek oor die 356 siektes wat ’n roos kan kry om te lees en sy stel belang. Sarah Fourie, wat die FBI en Europol se rekenaars kan kraak, is fassinerend genoeg om ’n hoofkarakter te wees in die opvolgboek van *Skoenlapper*.

Karin Brynard gee op die flapteks ’n misleidende beskrywing van ’n “witwarm romanse” en die “eksotiese Dar es Salaam”. *Skoenlapper* is wel romanties, maar die woorde “In. Nou. Nou. Nou.” (69) maak nie die boek smeulend, witwarm eroties nie. Daar is ook bittermin beskrywing van die wêreld van Dar es Salaam gegee. Irma Venter het nie soos baie koloniale skrywers ’n donker, eksotiese Afrika as agtergrond vir wit misdad gebruik nie. Afrika lyk heel bekend en alledaags.

Ek kan egter met Karin Brynard saamstem dat Irma Venter ’n belowende nuwe spanning-skrywer is. Ek hoop om veel meer avonture oor Alex te lees.

Lianne Barnard
barnardlianne@gmail.com
Palacký Universiteit van Olomouc
Olomouc, Tsjeggië

Kelder.

Gerda Taljaard. Kaapstad: Tafelberg, 2012.
224 pp. ISBN: 978-0-624-05431-3.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v50i1.18>

Meet Esmeralda Hamman, the pathetic elderly white trash writer of slushy romances with writer's block and issues with food and alcohol, and Sus Niemand, the just as pathetic teenage *boervrou* who gave birth to her first child at the age of fourteen and who is entangled in incestuous relationships with her father and brother. These are the two *armsalige hoofkarakters* of Gerda Taljaard's second novel *Kelder*. One stole her child from another woman and the other murdered her—every single one of them.

There is an undeniable darkness about them, yet you cannot help but to have a degree of sympathy for these two miserable women, because of their struggles and most importantly for their humanity. Taljaard chose a very tricky topic for her second novel. There is namely still quite a rigid discourse of motherhood in literature and, frankly, this story does not even remotely fit the traditional discursive framework of how “a mother” should be represented.

The theme is daring and difficult to comprehend but the author succeeded in depicting it in a complex and challenging way. Sus and Esmeralda are everything mothers should not be—Sus silently gives birth to her father's children, then kills them and discards them by way of problem solving, Esmeralda's son has been brought up and formed by a long line of other women, since his own mother was not capable of doing so. Yet they are both capable of maternal love in their own way. Motherhood as depicted in *Kelder* is motherhood in its least rose-coloured form, but still it speaks of the need of a woman to have a child and the unconditional love of a child, despite the circumstances.

One of the most touching moments of the novel is when Sus dreams of her children who come back to her at night, bringing her presents, touching her hair, seeking her company. In this appalling fantasy her children climb from wells, rivers and swamps where she had disposed of them as if they were not really dead, because in her mind they grow up as other children do.

The language, low and middle class white Afrikaans, alternates depending on which character is speaking and/or focalizing. Taljaard clearly has a solid feeling for and a deep knowledge of language and this makes her narration credible. That is, however, in sharp contrast with her characters who border on stereotypes and are difficult to grasp, to say nothing of identify with. It is especially the case with the minor characters. There are Benjamin's girlfriends—Elzette, the evil blonde skinny lawyer, and Martine, the goth with porcelain skin who plays jazz saxophone in her soundproof bathroom whilst standing on the toilet seat. One of Esmeralda's boyfriends is a butcher with massive sideburns. Another boyfriend is a professional big game hunter, there is also a dog whisperer among her boyfriends, and a cross-dresser and a Freemason in one person. The novel could function just as well as a handbook of dysfunctional (sexual) relationships. Apart from the already mentioned incestuous triangle of Sus, Esmeralda also seems to constantly end up in abusive relationships. There is also Esmeralda's son Benjamin who loses his virginity to his teacher and later lets the exploitative blonde vamp Elzette use him and lure him away from his mother. Furthermore, Taljaard also presents the reader with a gay fashion designer dressed in leather shorts and mesh stockings, and an overweight Greek neighbour, Maria Christodoulou, who is constantly cooking, overloading the table with greasy Greek dishes. These characters are amusing in their own right, but they are slightly redundant

within the main storyline.

The novel is a narrative polyphony, featuring Esmeralda and her son Benjamin in the first person, who alternatively tell their part of the story, and Sus in the third person. The structure of the novel resembles a symphony. At first, there is a clear pattern, featuring both female narrators with Benjamin closing the chapter, then Esmeralda and Sus struggling for a chance to speak, taking over from each other a number of times in the course of each chapter with a growing cadence towards the end of the novel, so that in the last two chapters Benjamin disappears as a narrator completely to make space for the mother(s) to tell the last painful bits of her story. He, however, becomes central to the narration as a character, since Esmeralda finally reaches the point of telling the story of acquiring Benjamin, i.e. stealing the baby Daniël from another woman. The author follows the frequently used plot of presenting a mystery at the beginning of the narration, after which the main character—here Esmeralda—attempts to find a resolution through a process of remembering and therapeutic writing.

When, at the beginning of the novel, Esmeralda hears about the gruesome find of bodies of murdered newborn babies near a farm in Magoebaskloof something shifts in her, and she realizes that there is a story she has to tell. While struggling with writer's block, unable to produce another copy-paste romance starring a Patricia, a Chantel, a Bianca, or a Desirée, there is the unappealing Sus Niemand with sad eyes and flat shoes on her mind. In the course of the novel, Esmeralda accepts the challenge and does what the phantom of Sus demands of her. "Moenie worrie nie, ek sal jou help," Sus whispers to Esmeralda, and she does. The writer with writer's block works as if possessed and in a short time, with the help of a few bottles of Johnnie Walker, her new book, *Die storie van Sus Niemand*, is finished. The book is rejected by her publisher, but that

does not matter to her, because the story has been told. Only then, Esmeralda feels, can she begin to work on the next story—the story of Benjamin and herself. Throughout the novel the author gives a number of hints that the situation will be even more complicated than it already seems: there is the old typewriter on which Esmeralda types her romantic novels, there is the lullaby Sus sings to her dead children, there is the urge to travel in both female narrators, etc. *Kelder* is a complex novel with many time lines and Taljaard keeps the fragile literary construct together by means of recurring references and a well-arranged solid structure in that she uses short chapters with titles and subtitles, naming the actual narrator each time. Sometimes this structure, however, feels too solid and the hints less subtle than necessary, not leaving enough space for the reader. This is probably the greatest flaw of this challenging and otherwise well-written novel.

Martina Vitáčková

m.vitackova@gmail.com

Palacký University of Olomouc
Olomouc, Czech Republic

Mieke rock uit.

Jana du Plessis. Kaapstad: Tafelberg, 2012.

224 pp. ISBN: 978-0-624-05457-3.

Daan Dreyer se blou geranium.

Derick B. van der Walt. Kaapstad: Kwela Boeke, 2012. 224 pp. ISBN: 978-0-7957-0416-1.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v50i1.19>

Dit wil soms voorkom of *chick lit* die literêre ekwivalent van popmusiek is. Dis aantreklik mits jy nie te veel verwag nie, by tye selfs vindingryk en vernuftig. Dit word so verpak dat dit nie te veel van 'n uitdaging vir jou aandagspan is nie. En die einde is relatief eenvoudig—ongeag hoeveel kinkels, dramatiese oomblikke en verrassings onderweg beleef word.

Nes popliedjies wat meesal met dieselfde akkoorde en ritme woeker, het *Mieke rock uit* en *Daan Dreyer se blou geranium* 'n hele aantal aspekte gemeen. Albei romans speel groterdeels in Pretoria af. In albei romans is die fokalisator iemand wat pas geskei het. Hierdie fokalisators is albei vasgevang in 'n leefwyse wat hulle nie noodwendig wil hê nie, maar waaraan hulle vasklou. En hulle is albei op krisissouderdomme. Mieke is vyf en twintig—net reg vir haar kwartlewekrisis—en Daan is vyf en veertig (hoog tyd vir 'n bestaanskrisis in sy middeljare). Die twee romans volg die fokalisators se reise vanaf hierdie laagtepunt deur verskeie moeilikhede tot by 'n punt waar hulle die aanvaarding van hul familie, vriende en 'n moontlike geliefde ervaar. En werksge-wys 'n blink nuwe toekoms tegemoet gaan.

In Mieke se geval is dit 'n reis saam met haar jonger sussie Kayla, Kayla se vriendin Darling en die rock groep Siek wat haar “meer open-minded” (42) help maak. Sy begin toenemend teen “die verwagtinge van die middelklas” (68) stry. Teen die einde van die roman voel dit egter of sy steeds 'n middel-klaspoppie is wat van tyd tot tyd 'n bietjie *slum*. Haar nuwe studierigting en haar nuwe vriendekring is dalk effe aweregs, maar dit

blyk sy sal veilig by haar ma en pa bly terwyl sy studeer en haar studies sal befonds word deur haar pa (202). Haar voorgenome “werk-kie”—'n “waitress jobbie” (203)—is ook die stereotipiese manier vir middelklasstudente om geld te maak terwyl hulle studeer.

Die veranderinge in Daan se lewe kan nie net aan een insident gekoppel word nie. Sy vriend Neels Nolte sleep hom gym toe, waar die “ewigdurende jeug van die lyf” verkoop word (42). Kontak met sy vrou se sielkundige, Hendrina Visser, maak sy kop oop (215) en sy interaksie met Millie, die eienaar van 'n bakkery wat ook ligte etes bedien, help hom op verskeie vlakke om sy ou lewe agter te laat. Sy kinders, Marius en Annerie, sy eksvrou Karen en 'n hele aantal kollegas help ook om hom in 'n semi-metroseksuele man te omskep.

Soos so dikwels gebeur met *chick lit*-boeke, word *Mieke rock uit* en *Daan Dreyer se blou geranium* se sentrale metafore reeds in die titel aangedui. Mieke du Randt (née Germishuys), wat soos 'n “Pretoria-koek” of 'n “veertig-jarige” aantrek (17), haak uit en *rock on* en ontvaard in “Mieke wat rock. Half Band Bitch, half Waterkloofvrou” (221). Daan Dreyer, nes sy ongewone, “nie jou everyday geranium nie” (19), sukkel om te oorleef in 'n benouende ruimte, maar kry dit uiteindelik wel reg om te groei en te blom—al is dit op 'n beperkte skaal (210).

Die twee romans is egter nie in alle opsigte stereotopies nie, ongeag hoe resepmatig hulle is. *Mieke rock uit* ondermyn dikwels van die kenmerke van die jong-volwassene *chick lit*-roman (soos uiteengesit deur Campbell, “Sand in the oyster” 488). Dit wil, byvoorbeeld aanvanklik voorkom of handelsmerke sterk sal figureer (daar is byvoorbeeld verwysings na 'n “ivoorkleurige Marianne Fasler-trourok” [7], 'n Apple MacBook Pro [8] en 'n iPhone [18]). Hierdie verwysings raak mettertyd minder en Mieke se losraak van handelsmerke loop ongeveer parallel met die afskud van

haar ou identiteit. Hoë hakke (rooies) figureer kortstondig (54), maar blyk onprakties te wees om rock-konserte mee by te woon en verdwyn gou. Die jongste toerusting word genoem en gebruik, maar uiteindelik duik tegnologie uit die ark ook op: “’n Kodak van die sewentigs” (167). En daar word gedrink en gerook (van alles en nog wat). Maar in plaas van Campbell (“Sand in the oyster”, 488) se “stylish concoctions”, is dit whiskey, shots en bier—sekerlik soos dit ’n rock chick betaan.

Daan Dreyer se blou geranium sou getipeer kon word as *lad lit*. Wright beskou *lad lit* as die manlike ekwivalent van *chick lit* en Gill en Herdieckeroff (“Rewriting the romance” 488) as ’n *chick lit*-subgenre. Wright voer aan dat *lad lit* ’n manlike protagonis het wat óf nie ’n suksesvolle loopbaan het nie, óf terselfdertyd sy loopbaan en liefdeslewe wil bevorder. Hy som die genre op as “basically about a man who has no real point in life so he spends his time wasting it. At the end the love of a good woman turns him around” (Wright).

Net soos *Mieke rock uit* nie noodwendig hou by die stereotipes van *chick lit* nie, is Daan Dreyer nie ’n tipiese *lad lit*-karakter wat slegs dronk raak en sport kyk nie (vgl. Wright). Na sy eksvrou se mening is hy “delikaat” en het hy eintlik iemand nodig wat “sag” sal wees met hom (189). En sy baas, Vanessa, reken hy “boesem vertrou in”, dat hy ’n “steunpilaar” is—selfs “op ’n manier nogal aantreklik” (127). Dit is die liefde en sorg van vele goeie vroue wat hom help om te blom: sy dogter, sy eksvrou, sy baas, sy grootbaas (Gloria), Neels se vrou (Amanda), Hendrina en veral Millie.

Ongeag hierdie afwykings van die tradisionele patroon, bly albei romans variasies op ’n bekende deuntjie. Gesien die temas van groei en verandering sou albei tekste as bildungsromans beskou kon word. Maar dié is relatief maklike groei en verandering. Die prys wat betaal word, word gou vergeet, of blyk nie so hoog te gewees het nie. *Daan Dreyer se blou*

geranium is egter ’n meer volwasse roman as *Mieke rock uit*. In eersgenoemde is daar ’n groter bewustheid van pyn en hartseer en word daardie gevoelens nie so maklik uitgewis sodra daar weer goeie dinge gebeur nie.

En soos wat daar popmusiek én popmusiek is, is *Mieke rock uit* beslis op ’n jonger gehoor gemik. Hoewel die aanslag heel vars voel en die kwinkslae baie skerp is, sal sommige lesers die selfbehepthed van die karakters vervelend of vervreemdend vind. *Daan Dreyer se blou geranium* voel “egter” wat dialoog en vertelperspektief betref, maar van die ontknopings en oplossings is net té maklik om geloofwaardig te wees. (’n Interessante studie sal wees om te kyk hoeveel manlike skrywers van *chick lit* geboortes onder ongewone omstandighede—sonder mediese hulp maar in die teenwoordigheid van die fokalisator—in hul tekste insluit.) As die twee romans popkunstenaars was, was *Mieke rock uit* Katy Perry en *Daan Dreyer se blou geranium* dalk Duran Duran. Lees en luister dienooreenkomstig.

Geraadpleegde bronne

- Campbell, P. “Sand in the oyster. The *lit* of chick lit.” *The Horn Book Magazine* Jul./Aug. (2006): 487–91.
- Gill, R. en Herdieckerhoff, E. “Rewriting the romance. New femininities in chick lit?” *Feminist Media Studies* 6.4 (2006): 487–504.
- Wright, D. “How the slapper became the saluted: An alternative into the chick-lit genre”, *Writers News Weekly*, 2008. 30 Nov. 2012. <http://www.writersnewsweekly.com/how_the_slapper_became_the_saluted.html>.

Lenelle Foster
lfoster@sun.ac.za
Universiteit van Stellenbosch
Stellenbosch

Een stad, drie rooikoppe, sewe dae.

Adeline en Lili Radloff. Pretoria: LAPA

Uitgewers, 2012. 422 pp.

ISBN: 978-0-7993-5515-4.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v50i1.20>

Een stad, drie rooikoppe, sewe dae is die debuut van Adeline en Lili Radloff. Dié twee susters se roman is vermaaklik en energiek; dit sorg vir 'n lekkerlees-storie wat jou laat áánhou lees. Op die buiteblad word die roman beskryf as 'n "Moderne stadsriller wat lees soos 'n kombinasie van Marita van der Vyver en Deon Meyer". Danie Marais verwys weer na die roman as "Tarantino does chick lit"—en inderdaad herinner van die tonele aan veral Quentin Tarantino se *Pulp Fiction*, maar dit gebeur binne 'n Suid-Afrikaanse konteks met iemand wat jou buurvrou kon gewees het. Soos die romantitel dit stel, speel die roman af in teenstellende ruimtes in en om Kaapstad, strek die verhaal oor sewe dae en is die hoofkarakters drie uiteenlopende rooikopvroue.

Dié drie vroue is onderskeidelik in hulle 20's, 30's en 40's en tree om die beurt in verskillende hoofstukke as verteller en fokalisator op. Sodoende word diverse perspektiewe op die lewe, geluk en liefde weergegee en word daar gesorg vir 'n mate van verwikkeltheid in die plot. Daar is die 36-jarige moederlike en gemoedelike Heleen; tradisioneel, naïef en sku vir aandag nadat jare saam met haar eks-man haar selfbeeld laat verbreek het. Heleen se buurvrou is die wêreldberoemde (eks-)model, Saskia de Waal, nou 'n vrou in haar veertigs wat vloek, rook en kokaiën verkoop aan wel-af kliënte. Sy is taai, bitter en ontnugter—maar soos die verhaal voortstoomroller, sien die leser ook wat agter hierdie masker versteek is. Fey is die derde rooikop en woon by Heleen in Oranjezicht as een van haar loseerders. Sy is die dogter van Afrikaanse hippies en volg in haar twintigs 'n loopbaan as 'n ontkleedanseres met haar eie besigheid; goodcleanfunincapetown.com.

Wanneer Heleen na haar egskeiding finansiële probleme in die gesig staar, neem sy vier loseerders in; Fey, die "Gay Boys" Jerry en Jeandré, en die stil en aantreklike Tristan. Heleen moet haar motor verkoop om haar huis te behou en dié verkooptransaksie is die katalisator wat die onskuldige karakters intrek tot binne die onderwêreld van internasionale dwelmshandel. Heleen se werksverpligting hou haar besig, en wanneer Fey aanbied om die motor namens haar aan 'n Namibiese kliënt te verkoop, word Fey, Jeandré, Jerry en Saskia noodgedwonge dieper en dieper gedompel in 'n mislukte dwelmstransaksie tussen dié Namibiër, 'n AWB-stereotipe en twee Bulgaarse broers. Heleen aan die ander kant bly salig onbewus van die gevaar waarin die ander karakters verkeer en gaan in die verloop van die roman deur haar eiesoortige *rites of passage*, waarin sy haarself as mens, vrou en minnares herontdek.

Die verhaallyn neem 'n lang aanloop tot waar die betrokkenheid van die dwelmsmokkelaars die fokus van die verhaaldeure word. Die kort hoofstukke en vloeiende Gebruiksafrikaans sorg egter vir 'n vinnige tempo waarin die spanning stelselmatig opgebou word. Die roman is alles behalwe vervelig en is meer as slegs 'n stadsriller. Die fokus val net so sterk op die karakters—hulle is outentieke mense met vele dimensies. Elkeen is deel van die leerskool van die lewe en kom deur onverwagte omstandighede tot lewensveranderende insigte. Een van die werklike hoogtepunte van *Een stad, drie rooikoppe, sewe dae* is die kleurvolle karaktertekening wat die leser stelselmatig intrek. Daar is 'n karakter in die boek waarmee enige leser op een of ander wyse kan identifiseer.

Nog 'n hoogtepunt is die gepaste romanstruktuur en vertelstyl, wat aanvullend werk saam met die toonaard en energie van die roman. Die kundige vervleg van verhaallyne en die variasie in die aanbod daarvan, sorg vir 'n moeitelose en interessante leeservaring.

Die roman bestaan uit sewe afdelings—vir elkeen van die sewe dae van die vertelde tyd. Die leser word uit die staanspoor georiënteer ten opsigte van ruimte en chronologie—die hoofstukke is ingedeel volgens watter rooi-kopverteller aan woord is, asook die tyds-verloop.

Die drie hoofvertellers word afgewissel met 'n derdepersoonsverteller wat die gedagtegang van die stereotipiese AWB-karakter weergee en so die leser 'n blik gee op sy innerlike motivering: “Hy bly in 'n moorddadige land” kan gesien word as 'n roman-proloog waarin dié karakter se manier van dink duidelik verklap dat hy met 'n diep verbitterdheid rassisties, seksisties en homofobies is. Reeds met die “proloog” word daar begin om subtiel spanning op te bou en te sorg dat die leser begin bespiegel.

Daar is hoofstukke wat slegs uit dialoog of 'n telefoonoproep bestaan—'n goeie illustrasie van die skryfreël *show, don't tell*—maar dit word ook afgewissel met 'n kreatiewe manier van *tell*, waar daar telkens in hoofstukke belangrike agtergrondinligting verskaf word op 'n eerlik-reguit en dikwels humoristiese wyse onder opskrifte soos “Waarom Fey se ouers vir haar so 'n vreemde naam gekies het”, “Hoe om in jou veertigs nog in 'n nommer agt te pas”, “Waarom Jerry en Jeandré na hulself verwys as Die Gay Boys” en “Die spelreëls van romanse, volgens Saskia de Waal”. Die leser word verder ingelig deur die gebruik van wissellende bladuitleg, soos 'n koerantberig, briewe en ook die e-pos korrespondensie.

'n Prysenswaardige eienskap van *Een stad, drie rooikoppe, sewe dae*, is die sonder-hand-skoene gebruik van humor. In hierdie opsig kan die roman beskryf word as 'n misdad-komedie wat in 'n vernuwing van Marita van der Vyver-styl gelaai is met ironiese, skerp, sarkastiese, droë, byderwetse, tong-in-die-kies humor. Saskia het met haar droë en siniese sin vir humor die manier om dinge kwyt te

raak soos byvoorbeeld: “Elke keer as ek dees-dae 'n sigaret aansteek by vriende, kyk hulle my aan asof ek op die mat gekak het.” Fey is sarkasties en speels en gebruik woorde soos “liplapa” om te verwys na 'n snor. Sy vertel ook byvoorbeeld die verhaal van hoe haar vriend, Lang Willem, 'n “bachelors” moes organiseer en dit die begin was van haar loopbaan as ontkleedanseres:

Maar omdat omtrent al hulle vriende full-on-screaming heart attacks sou kry as so 'n Bellarussiese Pramprinses daar opdaag, is yours truly gevra om vir hulle te strip. (Flippit, mens dans so een of twee maal bietjie getrek op 'n tafel en mense kry sommer 'n heel verkeerde idee oor jou.)

Maar dit was nie al nie. Wag hiervoor. Hulle het my toe nog boonop ook gesmeek om nie net randomly te strip nie. O jirre nee. Dit, volgens Lang Willem, was “só 2008”. Nee, ek moes strip op 'n ironiese manier—jy weet. “Half retro en totally cool”.

Postmodern stripping. Ek vra jou.

Kritiek kan teenoor die roman aangevoer word vir die stereotipiese gesprekke van die “Gay Boys” en Saskia se geneigdheid om in Amerikaanse styl te laster, asook teenoor die aanraak van 'n magdom (Suid-Afrikaanse) probleemkwessies: politiek, wantroue teen vreemdelinge in Suid-Afrika, homofobie, promiskuïteit, dwelmhandel, misdaad, die problematiek van 'n multikulturele bestaan, rassisme, seksisme, wapengeweld, die onverskillige bestuurders van taxi's, moord, vooroordeel, seksuele misbruik, vrouemishandeling, aborsie, skynheiligheid, geloof, kultuur-gebondenheid teenoor die wees van 'n Afrikaan/Suid-Afrikaner, eetsteurnisse, die stereotipe van 'n korrupte polisie-diens, die problematiek rondom grondbesit, en so meer. Die gevaar ontstaan dat die dekking van so 'n verskeidenheid kwessies die verhaal tot oppervlakkigheid kan leen. Die balans word egter behou deur beheersde skrywershande

wat dié kwessies deel maak van verhaallyne waarin die uitgangspunt optimisties bly en ontwikkelende liefdesverhoudings en karakterverhale met teerheid en speelsheid aangebied word.

Alhoewel die plot kan neig tot die resepmatige word dit teëgewerk deur onverwagte gebeure, skerp humor, en vermaaklike en plek-plek diepgaande karaktertekening en -groei. Daar is clichés, ongeloofwaardighede en oorbodighede, maar indien die leser in staat is om literêre puntenerigheid agter te laat en hom/haar laat meesleur, hou *Een stad, drie rooikoppe, sewe dae* 'n plesierige leeservaring in. Die roman is geen intellektuele uitdaging nie, maar die plot is goed uitgewerk, uiteengesit en bymekaargebring; die karakters het 'n verlede, 'n spanningsvolle hede, en ook beslis 'n toekoms waarin elke rooikop haar eie gelukkige, en dikwels onvoorspelbare, einde kry.

Ihette Jacobs
jacobi1@unisa.ac.za
Universiteit van Suid-Afrika
Pretoria

Poppekas.

Deborah Steinmair. Pretoria: LAPA Uitgewers, 2012. 249 pp. ISBN: 978-0-7993-5520-8.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v50i1.21>

Poppekas, Deborah Steinmair se tweede roman, is nie waarna dit met die eerste oogopslag mag lyk nie. Die titel—dalk een van die minder geslaagde aspekte van die teks—kan die leser laat wonder of 'n tienerstorie vol bloed en monsters hier aangebied word. (Die griezelige poppemeester-hand en bykans lewelose figuurtjie aan toutjies op die voorblad versterk ongelukkig hierdie indruk.) Tog word die lokreël deur Marita van der Vyver op die voorblad (“Lanklaas só lekker geles aan 'n Afrikaanse storie”) baie vinnig 'n realiteit vir dié lesers wat die moontlike hindernis van die titel en voorblad oorkom. Die vinnige verloop van die handeling en opbou van die spanning reeds in die eerste hoofstuk, saam met die moderne en bondige, maar aan-die-lyf-beskrywende taalgebruik (vergelyk “[d]aar is 'n leemte in die horison, die kloppende holte waar 'n kiestand getrek is”, 10) sorg dat lesers meegevoer word in 'n verhaalwêreld wat heeltemaal te gou tot 'n einde kom.

Ek kan my voorstel dat vele lesers teen die einde van die roman sal wil vra wanneer Steinmair haar volgende spanningsverhaal die lig laat sien, want *Poppekas* is verseker nie 'n gril-tienerverhaal met baie bloed en 'n yl storielyn nie. In 'n neutedop is dit die verhaal van Wiesa Rabie, 'n doodgewone subredakteur in die nagkantoor van 'n dagblad wat deur 'n magtige mediamatskappy beheer word. Sy is in haar eie woorde “[...] nie 'n skrywer nie”. Redigering en feite is al wat sy ken, en sy verklaar reeds op die eerste bladsy: “Ek kan nie versin nie. Ek skryf om by die waarheid uit te kom.” Met hierdie verklaring in gedagte, begin die leser dan lees aan Wiesa se skrywe—'n chronologiese vertelling wat oor drie en vyftig dae strek en gerig is aan wie ook al “op hierdie woorde afkom en dit lees”.

Sodoende word die leser in kort, aksiebelaaide hoofstukke saamgeneem op Wiesa se speurtog wat begin wanneer haar kollega Harm langs haar tydens 'n uitstappie ineestort en blitsvinnig deur mans in grys pakke verwyder word. Sy begin vrae oor sy “dood” vra, wat haar in botsing met die maatskappybestuur bring. Tydens haar reis om die waarheid oor Harm én die maatskappy uit te vind, tree verskeie karakters tot die vertelling toe: haar stiefbroer Liam, 'n rekenaarspeletjiegenie en entrepreneur; Enomoto, Liam se soesji-sjef; die sinistere verteenwoordigers van die Immedia-maatskappy deur wie sy agtervolg word; Troos, die briljante maker van outomate en sy vreemde familie; daarnaas ook die “nagemaakte mense”, oftewel die outomate met wie sy merendeels virtueel kommunikeer. Sy ontwikkel 'n soort sintuiglike aangetrokkenheid tot Harm (eintlik 'n outomaat), maar verplaas die gevoel later na sy “maker”, Troos, wat blyk 'n held met voete van klei te wees. Algaande besef Wiesa dat sy feitlik niemand kan vertrou nie, buiten Liam wat sedert haar moeilike tienerjare in 'n huis met baie geld en 'n immorele stiefpa haar kampvegter was. Tog is sy allermins 'n hulpelose heldin wat 'n ridder nodig het om haar te red. Haar eie kreatiwiteit, saam met die toeval aan haar kant asook haar karate-kennis, help haar uit 'n hele paar benarde situasies. Wanneer Troos, die outomaat-maker, aan die einde sy lewe opoffer om Wiesa van 'n koeël van sy briljante maar versteurde pa te red, bly die leser agter met die raaisel: Waarom sou Troos, aartsmanipuleerder, tot 'n altruïstiese daad oorgaan? Hieruit blyk dan ook dat Steinmair nie in die strik trap om die skurke as eensydig boos te teken nie.

Om die teks klinkklaar binne 'n bepaalde genre te plaas, sou aan die gevaarlike grens, want Steinmair skryf 'n boeiende spanningsverhaal wat op talle vlakke tot lesers spreek; wat boei, vermaak én stimuleer. Thys Human dui in 'n knap resensie-essay aan op watter

wyses Steinmair se verhaal die tradisionele voorskrifte vir 'n goeie speurverhaal ondermyn. Uiteindelik kom hy tot die slotsom dat alhoewel *Poppekas* ondermynend en nonkonformisties is, dit steeds “as speurverhaal oortuig en genot verskaf”. 'n Knap speurverhaal is dit dan wel, met allerlei onverwagse wendinge en onthullings in die storielyn, en dit is baie na aan die einde wat die leser begin uitpluis wie éintlik die skurke is. Dit sou egter jammer wees indien lesers hulle leeservaring tot die speurverhaal-dimensie beperk, want *Poppekas* raak binne die bestek van slegs 249 bladsye (redelik groot geset) aan die eksistensiële kwessies waarmee die tegnologie geïmplementeerde mens gekonfronteer word.

Reeds in die eerste hoofstuk dui Wiesa aan dat sy haar lewe tot dusver merendeels tweedehands, aan die hand van “die Bybel, boeke en rolprente” geleef het, wat die leser laat vermoed dat intertekstualiteit geen geringe rol in die teks het nie. So word die genre van wetenskapsfiksie reeds op bl. 14 betrek in die verwysing na *The Matrix*. Soos hierdie feitlike ikoniese rolprent oor die mens wat as “pop” vasgevang is in 'n kammawêreld deur die toedoen van kunsmatige intelligensie wat die wêreld oorneem, gaan *Poppekas* om met temas soos die implikasies van tegnologie wat in staat is om intelligensie te produseer, en daarmee saam, die posisie van die mens binne 'n samelewing wat toenemend deur tegnologiese produkte beheer word. Op hierdie vlak betree Steinmair se roman byna die soort diepgang wat in klassieke wetenskapsfiksie voorkom—dink maar aan Arthur C. Clarke se HAL, asook die gedagtes wat hy opper in *3001: The Final Odyssey*, waar tegnologie die begrensing van 'n fisieke bestaan ophef. Hierdie soort gedagtes word geartikuleer deur die fisiek gestremde Troos wanneer hy sy skeppings as 't ware teenoor Wiesa probeer verantwoord en vra: “As 'n ou 'n redelike goeie kop en 'n nuttelose lyf het, wat sal hy inspan?”, waarop Wiesa antwoord: “Hy ge-

bruik sy uitstekende kop om verlengings van sy brein, plaasvervangers vir sy lyf, te bou” (186).

Wiesa is volgens haar eie beskrywing deel van die tegnolaafgenerasie (vergelyk byvoorbeeld haar woorde op bl. 204: “Wat doen 'n mens met tyd op hande as jy nie internettoegang het nie? Hoe los jy probleme op, hoe maak jy inligting bymekaar, hoe kommunikeer jy?”) Tog is haar skok groot wanneer sy beseft dat Harm, met wie sy 'n soort rapport ontwikkel het, in der waarheid 'n outomaat was wat snags herlaai word, en gekies het om homself te deaktiveer. Sy niemenslike status het Harm egter nie gekeer om op haas poëtiese wyse te besin oor sy outomaat-wees nie. Sy dagboekagtige inskrywings wat Wiesa eers na sy “dood” op 'n geheuestokkie versteek in 'n Mont Blanc-pen opspoor, verskaf stimulerende prikkels oor sake soos die verhouding tussen maker en maaksel, die aard van menslike taal, die maaksel se fassinatie met die maker, die robot se begeerte om, byna soos die kuberweergawe van die klein meerminnetjie, fisiek te kan bemin in menslike gedaante.

Poppekasse gesitueerdheid binne 'n bepaalde eietydse konteks verskaf dan ook kommentaar op die Suid-Afrikaanse, maar ook globale samelewing. Aktueel Suid-Afrikaans is die uitbeelding van Troos se familie as samesweerders verbonde aan die sogenaamde Brits-Israel-beweging wat onwrikbaar glo in die Afrikanervolk as “Herrenvolk” (220). Wiesa besin na aanleiding hiervan oor die menslike nuk om te wil glo in superioriteit en eksklusiwiteit en bestempel dit as 'n “fabrieksfout” (221), uiteraard met sterk filosofiese implikasies. Uiteindelik verklaar sy dan ook haar geloof in 'n algemene menslikheid en distansieer haar van Troos se familie se geloof in rasse-eksklusiwiteit: “Geen ras is geneties of goddelik uitverkore nie. Genade. Gee pad.” Hier moraliseer die skrywer weliswaar by monde van Wiesa, maar tog op 'n

wyse wat nie patroniserend raak nie—heel moontlik te danke aan genoeg aksie en die allesbehalwe stroperige styl.

Ironies genoeg is dit ook Troos se verregse familie wat 'n stryd voer teen die geldmag en 'n groen lewenswyse nastreef. Alhoewel Wiesa erken dat Troos se organiese kos veel meer heilsaam is as die kitskos van haar subdae, is Enomoto se terugkeer na die land en die “Japannees-Kaapse fusion” wat hy saam met die weduwee Kok berei, dalk 'n subtiële aanwyser dat Suid-Afrika en sy mense se heil in die samekoms van mense en kulture setel, eerder as in blinde fundamentalisme. Kritiek teen die beherende en verontmenslikende aard van die groot maatskappy is 'n deurlopende tema, en entrepreneurskap (soos vergestalt deur Liam se suksesvolle rekenaarspeletjie-onderneming) word subtiel aangebied as alternatief wat die individu in staat stel om sy eie drome te verwesenlik.

Die uitbeelding van Wiesa as vroulike heldin is ook een van die vele sterkpunte van dié veelvlakkige roman. 'n Vergelyking met Stieg Larsson se niks-nonsens-heldin, Lisbeth Salander, sal sekerlik nie onvanpas wees nie. Soos Lisbeth, is Wiesa 'n weeskind en op haarself aangewese (alhoewel Wiesa wel ondersteuning van haar stiefbroer het), is sy deel van die internetgenerasie, kan sy moeiteloos van gedaante verwissel en deins sy nie terug om booswigte vrou-alleen die stryd aan te sê nie.

Een moontlike swakpunt van die roman is dalk Harm se bepeinsinge wat as outentiek aangebied word. Op 'n manier is hierdie gedeeltes, die poëtikale inslag ten spyte, dalk net té berekend en kom die intensie van die skrywer moontlik net te sterk deur.

Ek het *Poppekas* as 'n heerlike verrassing ervaar. Dit is 'n roman vir 'n nuwe generasie, of eerder, vir 'n generasie wat jonk van gees is en wil begryp hoe 'n tegnologie gevorderde samelewing aanmekaargesit is, wat in die kop van 'n jong heldin soos Wiesa Rabie wil kom en getuie wees van haar aanvat van alles

wat ware menslikheid, eerder as slegs fisieke menslikheid, bedreig.

Geraadpleegde bron

Human, T. “Skobbejakke, Scrabble en 'n skottel vol soesji.” *LitNet Akademies*. 2012. 21 Nov. 2012. <<http://www.litnet.co.za/Article/litnet-akademies-resensie-essay-skobbejakke-scrabble-en-n-skottel-vol-soesji->>.

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

Vaarwel klein soldaat.

Piet van Rooyen. Pretoria: Protea Boekhuis, 2012. 190 pp. ISBN 978-1-8691-9723-0.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v50i1.22>

Van Piet van Rooyen verskyn daar in 2012 twee romans, *Rodriguez* en *Vaarwel, klein soldaat*. *Rodriguez* speel af in die vroeë negentigerjare van die vorige eeu en vertel die verhaal van Skerf Malan, 'n geheime agent van die Suid-Afrikaanse Nasionale Intelligensie wat die Renamo-beweging in Mosambiek binnedring. Die roman sluit aan by die tradisie van Afrikaanse grensliteratuur. *Vaarwel, klein soldaat* handel oor 'n ander oorlog: Jim Thorpe se Leër van die Laaste Dae se "finale opstand teen die onderdrukkers" (18). Thorpe is 'n "volbloed Skot" (17) en voormalige huursoldaat wat 'n krygskamp skep op die plaas Langlaagte in die Vrystaat. Hy beskou homself as 'n tipe profeet wie se plig dit is om die Boerenasie "weer op 'n hoop bymekaar te maak vir die laer trek van die Laaste Dae" (18). Thorpe skaar hom by die Afrikaners omdat hy "'n opperste rassis" (22) is wat wil veg vir die behoud van witmense in Afrika. Die Leër word gebou op die ideologie van rassessuperioriteit.

Die tydsaanduiding in *Vaarwel, klein soldaat* is nie heeltemal duidelik nie. Thorpe kom as jong man na Suid-Afrika. Hy reis eers deur Lourenço Marques (tans Maputo) waar hy twee Sjinese susters ontmoet. Hy trou met die een suster en die ander suster word later sy byvrou. Die verwysing na Maputo as Lourenço Marques plaas Thorpe se aankoms in Afrika voor Mosambiek se onafhanklikheidswording, moontlik êrens in die sewentigerjare van die twintigste eeu.

Die verhaal speel af as Thorpe se twee dogters (een by elke vrou) reeds tieners is. In hierdie tyd word Chris Hani vermoor (dus 1993). Daar word verder aangedui dat Nelson Mandela die president van die ANC is (31-32). Aanvanklik lyk dit dus asof die Leër se stryd

te doen het met Suid-Afrika se oorgang na 'n demokrasie in die vroeë negentigerjare. Daar word dan verwys na nuusgebeure van veel later: Annanias Mathe se vervolging (hy was veral in 2006 in die nuus), Tony Yengeni se vrylating uit die Malmesbury gevangenis (2007) en Robert McBride se dronkenskap (2008) (93). Voorin die roman plaas Van Rooyen 'n verantwoording vir die botsende tydsgrepe: "Die verhaal is gebaseer op losstaande gebeure wat werklik plaasgevind het. Tyd is geteleskopeer." Die sameflansing van gebeure uit verskillende tye is egter hinderlik.

Die Leër van die Laaste Dae kan vergelyk word met die regse versetgroep, die Legioen van die Ontheemdes, in Barend P. J. Erasmus se toekomsroman *Die nege kerse van Magriet* (2006). Die beskrywing van 'n vervalde Suid-Afrika in *Vaarwel, klein soldaat* skep die indruk dat die roman moontlik ook in die toekoms afspeel: "Die buurplase lê volkome verlate, ver van die mensdom afgesonderd; die waterinstallasies vervalde, die damme en krippe droog. Hier oorleef g'n mens nie. Vigs het oral hard geslaan. Net nader aan die dorpe, Betlehem en Bohlakong, is daar nog sprake van digte bewoning. Dis asof die mense daar saamkoek vir die Laaste Dae, die Einde van die Tyd." (52)

Hierdie beeld sluit veral aan by die beskrywing van die plaas in Eben Venter se distopiese, apokaliptiese toekomsroman *Horrelpoot* (2006). Soos in die tradisionele plaasroman word die deugde van die plaaslewe in *Vaarwel, klein soldaat* teenoor die euwels van die stadsbestaan gestel. Volgens Thorpe sal "die redding van die witman nie vanuit die stedelike Afrikaner kom nie": "Die enigste hoop is die Boere op die plase" (18). 'n Groteske en helagtige beeld van Johannesburg word geskep (169, 179): Berea is "die sentrum van die Dier" (177).

Die Leër se oorlog is egter nie die hooffokus van die roman nie. *Vaarwel, klein soldaat* gaan

uiteindelik oor die magstryd tussen Thorpe en sy oudste dogter, Lulu-pai. Lulu-pai, die “klein soldaat” van die titel, en haar jonger suster, Nicola, word van kleins af opgelei om vegters te wees in hulle pa se Leër. Lulu-pai en Nicola lees gedurig uit die *Miko*. Die boek verwys waarskynlik na Eric van Lustbader se roman, *The Miko* (1984), wat handel oor ’n jong Japannese altaarpriesteres, ’n Miko, wat in opstand kom teen haar leermeester. Binne die hedendaagse Japannese manga en anime word Miko dikwels uitgebeeld as gevaarlike vrouekrygers. Die strokiesprentagtige voorstelling van ’n meisie in ’n gevegssposisie op die voorblad van *Vaarwel, klein soldaat* kan in verband gebring word met dié genres. Die roman herinner ook aan ander populêre genres. Die toneel waar Lulu-pai en Ruben, een van die manskappe van die Leër, op ’n motorfiets deur Johannesburg se strate jaag om ’n mynbaas dood te skiet, het die atmosfeer van ’n Hollywood-spanningsfilm (110–11). Lulu-pai het my ook laat dink aan die karakter Beatrix Kiddo in die rolprent *Kill Bill*.

Lulu-pai is mooi, “ongenaakbaar”, “’n behoorlike *femme fatale*” (53). Gesien die sterk ooreenkoms tussen Lulu-pai en die Japannese Miko, sou dit dalk meer sinvol gewees het as sy half-Japannees en nie half-Sjinees was nie. Lulu-pai is wel een van die mees komplekse en geloofwaardige karakters in die roman. Haar klaarblyklike gevoelloosheid en wreedheid verander in twyfel oor haar rol in haar pa se operasies: “Sy wil wegkom van die oorblyfsels van die dood in haar geheue [...]” (118). Lulu-pai is nie ’n gewetenlose soldaat nie, maar eerder Thorpe se slagoffer.

Ook Thorpe se vrouens word deur hom geïndoktrineer en mishandel. Hy gee vir hulle Westerse name omdat hy nie hul Sjinese name kan uitspreek nie (25). Die vrouens probeer iets van hul kultuur te behou deur tradisionele teemaakseremonies en borduurwerk (15, 66). Die verwysing na die Oosterse kultuur verval egter gedurig in rassestereotipering. Die

vrouens bly getrou aan Thorpe omdat hulle ’n “Sjinese gereserveerdheid en [...] sin vir ordentlikheid” het (82). Die meeste van die Sjinese karakters in die roman is bedrewe in die Oosterse gevegskuns. Hulle word beskryf as “die nasie van Bruce Lee, van Jackie Chan” (164).

Van Rooyen raak aan interessante temas en skep ’n aantal sterk karakters in *Vaarwel, klein soldaat*. Die laaste hoofstuk is ’n opsomming van wat (moontlik) van die onderskeie karakters geword het. Hierdie afsluiting kom geforseerd voor. Die verskeie elemente van die roman (die spanningselement, die Suid-Afrikaanse situasie, die Oosterse interteks) word nie suksesvol bymekaargebring nie. Saam met die verwarrende tydsaanduiding veroorsaak dit dat die roman as geheel nie oortuig nie.

Joan-Mari Barendse

barendse@sun.ac.za

Universiteit van Stellenbosch
Stellenbosch

Die twee lewens van Dieter Ondracek.
André Krüger. Kaapstad: Human & Rousseau, 2012. 366 pp. ISBN 978-0-7981-5672-1.
EPUB 978-0-7981-5895-4.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v50i1.23>

Die twee lewens van Dieter Ondracek lees, soos 'n Frederick Forsyth of 'n Deon Meyer, vlot en gemaklik maar laat jou, uiteindelik, met baie vrae. Dit sluit vrae in oor die kompleksiteit van verhoudings en identiteite, die vervlegting van persoonlike en nasionale geskiedenis, die verhouding tussen mag en geweld, die singewende rol van ruimte (teenoor plek) en persoonlike en kollektiewe skuld en verantwoordelikheid.

Die handelingsverloop, wat in Nazi-Duitsland begin en in apartheid Suid-Afrika eindig, is betreklik eenvoudig. As 'n begaafde skoolkind en 'n uitnemende student het Dieter Ondracek 'n fassinatie met lokomotiewe. Hy verstaan lokomotiewe en noem hulle sy "vlamdiere", maar hy het 'n naïewe begrip van menseverhoudings. Ondracek gradueer as spoorwegingenieur en gaan as gevolg van harde werk en toewyding vinnig vooruit. Reeds op universiteit word daar op hom druk uitgeoefen om sy "plig" te doen en by die Nazi Party aan te sluit. Hy weier. Later ontmoet hy 'n aantreklike mediese student (Sabine) en tree met haar in die huwelik. Sabine raak egter by 'n verhouding met 'n SS-offisier, Kurt Wolff, betrokke en verlaat Ondracek. As 'n blindelinge reaksie op haar verraad sluit Ondracek by die Nazi's aan. As 'n senior lid van die berugte Eichmann se personeel is hy daarvoor verantwoordelik om treine beskikbaar te stel om Jode na uitwissingskampe af te voer. Hy neem by geleentheid self aan 'n uitwissing deel deur brandstof oor 'n treinwa uit te laat gooi en die wa met Jode daarin aan die brand te laat steek.

Met die einde van die Derde Ryk in sig vlug Ondracek, nou as Gerhard Weber bekend, Suid-Afrika toe waar hy in Melville 'n huis met

Magda van Niekerk en haar dogter Kietie deel. Hy is aanvanklik 'n stoker en 'n treindrywer. Soos met Sabine ontstaan daar tussen hom en Magda 'n innige verhouding wat egter as gevolg van beide se agtergrond tot 'n einde kom. Magda se wettige man daag gewelddadig op, maar ook Kurt Wolff wat soos vele SS-lede aan die einde van die oorlog uit Duitsland gevlug het. Wolff waarsku Gerhard dat hy in die gevaar staan om deur Nazi-jagters ontbloot te word. Die uiteinde is dat Ondracek vir Wolff, ná 'n argument oor Sabine, in 'n woedebui vermoor, vir die moord teregstaan en op 12 April 1961 tereggestel word.

Die vertelling fokus op die gedagtes en doen en late van die hoofkarakter wat, al neem hy as Gerhard Weber in die tweede deel 'n nuwe identiteit aan, 'n afskaduwing van die oorspronklike Dieter Ondracek bly. Al het hy twee lewens, vermeld die titel net die naam, Dieter Ondracek. Die titel sinjaleer gevolglik 'n tweeledigheid in die verhaal waarin die verloop van die persoonlike verhoudings waarby Dieter/Gerhard met ander betrokke is, voorop staan. Die woorde "self" en "ander" word op verskeie plekke in die teks as (postkoloniale) teenoorstaandes gebruik. As 'n onwillige hoofkarakter weier Dieter Ondracek om kant te kies. Gevolglik word hy in die liminale gebied tussen self en ander in verhoudings vasgevang waarvan die aard deur die verloop van die tydgenootlike politieke geskiedenis bepaal word. Wat in hierdie verband voorop staan, is die ironie en paradoks wat ook in die vorm van teenoormekaarstellings in die verhaal voorkom.

In hierdie verband gaan dit, eerstens, oor die singewing van historiese ruimtes wat ironiese raakpunte met mekaar vertoon. Vergelyk as voorbeeld die spel van mag binne die historiese ruimte van Nazi-Duitsland tydens Hitler se bewind. Dieter se aanvanklike weiering om aan dié spel van mag deel te neem deur by die "Party" aan te sluit, weerspieël die ewe gewelddadige spel van mag

deur die vakbond in sy nuwe werksomgewing in Suid-Afrika. Gedryf deur die ideologie van apartheid oortuig lede van die spoorwegvakbond vir wit mense 'n onwillige Gerhard om by hulle aan te sluit deur hom aan te rand; sonder om 'n vinger te verroer aanskou hy later die publieke aanranding deur twee wit mans van 'n swart man wat glo opsetlik in 'n wit vrou vasgeloop het.

Hierby kan, tweedens, die vestiging van identiteitsruimtes (Berlyn teenoor Melville) en die dubbele rolle gevoeg word wat Sabine en Magda as skadubeelde en personas van die argetipiese Maria-as-hoer en Maria-as-moeder /heilige (Magda) in die gedaante van begeleiers in die verhaal speel. Derdens sou 'n mens selfs kon beweer dat beide as 'n tipe Beatrys optree wat 'n Dante, of Ondracek/Weber, tot in die onderste lae van die hel begelei. Die beskrywing van die brand en ont-ploffings wat na die botsing tussen Gerhard se goederetrein en 'n stilstaande trein volg, sluit by hierdie gedagte aan.

As Gerhard Weber kom Dieter Ondracek op bladsy 364 tot dié gevolgtrekking: "Sabine het hom gemaak en vernietig, haar verraad soveel dieper as wat hy ooit kon raai. Bes moontlik is sy die enigste een wat verstaan hoe die wêreld regtig werk. Sy het almal geklop, selfs die dood" (328). Hy kom tot hierdie ontnugterende gevolgtrekking nadat Wolff hom meegedeel het dat Sabine 'n lid van die SS was en deur dié organisasie geplant is om Dieter oor te haal om 'n lid van die Nazi Party te word. Waarvan Wolff toe nie bewus was nie, is dat sy as 'n lid van die Kommunistiese Party 'n dubbele spioen was wat, na hul huwelik, militêre inligting van Wolff moes inwin. Wanneer hy van haar dubbele rol bewus word, beland hy in 'n mesgeveg met haar waarin hy 'n deel van sy vingers verloor. Hy het letterlik sy vingers "verbrand".

Die twee lewens van Dieter Ondracek is gevolglik nie net 'n boek wat vlot en gemaklik lees nie, maar dit is ook dig aan betekenis.

Om so 'n literêre digtheid in 'n teks in te bou, moes aansienlike navorsing en aandag aan klein detail van die skrywer geveer het. Naas 'n groot aantal intertekstuele verwysings wissel dié detail van, byvoorbeeld, die rangstelsel in die Derde Ryk se militêre eenhede tot hoe Melville histories in die vyftigerjare gelyk het, of die klasse lokomotiewe wat die Suid-Afrikaanse Spoorweë toe gebruik het. (Vergelyk die potgooi van 'n onderhoud wat op 9 Julie 2012 met die skrywer gevoer is.)

Vlotheid van styl, literêre digtheid en historiese detail maak van hierdie debuut 'n publikasie waarvan lesers van spanningsverhale kennis kan neem.

Geraadpleegde bron

Krüger, André, Marie-Lais Emond en Alastair Graham. "[On *Die twee lewens van Dieter Ondracek*]." Radio Today. 9 Jul. 2012. 12 Sept. 2012. <http://amg14621.podomatic.com/enclosure/2012-09-10T09_00_00-07_00.mp3>. Onderhoud.

Johan Coetser
coetsj@unisa.ac.za
Universiteit van Suid-Afrika
Pretoria

Die vloek.

Johan Kruger. Pretoria: LAPA Uitgewers, 2012. 417 pp. ISBN 978-0-7993-5827-8.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v50i1.24>

Op die oppervlak is Johan Kruger se eerste roman 'n spanningsverhaal oor 'n gewone gesinsman vasgevang in sy onmiddellike probleme: 'n grondeis op sy pa se plaas, die raaisel van 'n vloek wat oor sy voorvaders uitgespreek is, sy vrou se flirtasie met haar neef, 'n waardevolle skildery wat voete kry, sy beste vriende wat Australië toe emigreer en sy uiters hardkoppige pa wat as laaste patriarg in die Tygerpoort wegraak.

Dieperliggend handel die verhaal egter oor dit wat die Afrikaner gemaak het wat hy/sy vandag is, hoe dit gekom het dat dié wat deur die Britse Ryk verdruk is, die apartheidsonderdrukkers geword het; en hoe dié wat ander se taal en kultuur gemarginaliseer het, self gemarginaliseer word in 'n nuwe bestel wat steeds "kleurbedonnerd" (232) is, want die hede word in hierdie roman behendig met die verlede vervleg: "Vir Alwyn en Lente is die Anglo-Boereoorlog iets wat van onreg spreek en daarom emosionele binding inhou. Maar as die geslag wat moet betaal vir die weerwraak, ontlok die vergrype wat hulle onmiddellike voorsate onder die vaandel van apartheid gepleeg het hewiger reaksie by hulle" (72).

Die titel verwys dus nie net na die vloek wat "die mkulu" oor Kortpeet en sy nageslagte uitspreek nie; maar ook na "die vloek" van 'n swart vel tydens die apartheidsjare, "die vloek" van 'n wit vel in die nuwe Suid-Afrika, sowel as die sondes van die (volks)vaders waarmee die nageslagte belas is. Alhoewel Kruger se boek nie as 'n suiwer historiese roman geklassifiseer kan word nie, sluit dit tog aan by 'n hele aantal tekste (*Fees van die ongenooies*, *Sirkusboere*, *ensovoort*) wat oor die laaste paar jaar verskyn het waar die geskiedenis ingespan word om sin te maak van die hede. Maar die geskiedenis word hier ook betrek in 'n soeke na 'n

Afrikaneridentiteit, om aandadigheid in 'n ongunstige geskiedenis te erken en om verdraaide geskiedenis reg te stel: "Onder [die apartheidsregering] se leiding het ons presies aan ons landgenote gedoen wat die Engelse aan ons gedoen het [...]" (147).

Deur die loop van die boek word daar verskeie uitsprake oor die geskiedenis gemaak en hoe dit met vandag verband hou: "Mens moenie selektief met die geskiedenis omgaan nie [...] die geskiedenis het elkeen van ons gemaak wat ons vandag is." (114) en "Somige dinge gaan nooit verby nie. Dit bly ons nie slegs by nie, dit maak ons wie ons uiteindelik word." (150).

Rassekonflik staan sentraal in hierdie teks, maar op verskeie plekke word die moontlikheid van versoening tussen wit en swart, tussen hede en verlede, in die vooruitsig gestel: "Dit kan nooit te laat wees om die onreg van die verlede reg te stel nie. Jy kan nie die geskiedenis verander nie, maar jy kan in jou tyd regmaak wat verbrou is" (361). Versoening tussen wit en swart, die beswering van "die vloek", word gekonkretiseer in Alwyn Baayenhoek wat sy bruin neef (met dieselfde naam) ten volle aanvaar deur hom een van die kisdraers op sy pa—die laaste van die apartheidsvaders—se begrafnis te maak.

Alwyn se woorde aan sy gesin dat "[m]ens moet weet waar jy vandaan kom om te verstaan wie jy is en waarheen jy op pad is" (335) herinner sterk aan Etienne van Heerden se *Toorberg* (1986) waar die verhouding tussen hede en verlede ook 'n belangrike gegewe is. Kruger se teks tree trouens van die staanspoor af in gesprek met Van Heerden se roman deurdat *Die vloek* ook ingelei word deur die swart en wit families se stambome. Verder is daar ook die teenwoordigheid van magiese realisme waar toordery en harde realiteit gelyktydig voorkom; word die moeilikheid deur water veroorsaak wanneer Kortpeet leivore deur die Sekhukhune se voorvadergrawe (in *Toorberg* laat StamAbel 'n

boorgat sink waarin Druppeltjie verdrink); sterf 'n verstandelik gestremde kind Alwyn-tjie, nes Druppeltjie, onder raaiselagtige omstandighede; is daar 'n "skaamfamilie"—kinders wat oor die kleurgrens verwek is; verdwyn die eienaar van die plaas op 'n kritieke oomblik; en word die perspektiewe van voorsate en nasate afgewissel. Dit is egter nie waar die ooreenkoms tussen hierdie twee romans ophou nie. In albei boeke word die plaas, soos in vele ander Afrikaanse romans, meer as net 'n fisieke ruimte; dit word 'n karakter wat meespeel in die gebeure, 'n versinnebeelding van die Afrikanerpsige en -identiteit: "Hierdie grond is myne. G'n swarte tater vat dit weg van my nie [...] Dis my bloedgrond waarvoor ek gewerk en my edele voorgeslagte gesterf het" (389) en: "Hy loop soos sy voorgeslagte die pad deur die Tygerpoort. Hy is soos hulle daarin vasgevang. Dis waar hy hoort. Die Tygerpoort sal hom laat gaan soos en wanneer hy wil" (404).

Kruger gebruik die wisselwerking tussen hede en verlede ook as 'n medium tot boetedoening—om die Afrikaner se skuld in 'n kontroversiële verlede te erken, en om verswygde geskiedenis openbaar te maak: "Slimmer ouens as ek en jy [...] het hulle koppe al moeg gedink oor hoe dit gekom het dat ons so uitnemend daarin geslaag het om helde—ons, die slagoffers van die Britse kolonialisme—te omskep in die uitgeworpenes van die wêreld [...] Al ons Afrikaners dra maar aan dieselfde historiese erfenis, elk op sy eie manier." (378–79).

Die karakterisering van Alwyn se voorvaders steek nie vas in die tradisionele, mitologiserende uitbeelding van die Boere as vroom en vreeslose helde nie, intendeel, in Kruger se teks is hulle verraaiers, egbreukers, lafaards, dronklappe, "Godloënaars" en diewe.

Kruger se poging om ook die vrou los te skryf uit 'n geskiedenis van onderdrukking en stereotipering is egter gedwonge en slaag nie heeltemal nie omdat dit dikwels voorkom

asof dit die skrywer self is wat oor vroue kommentaar lewer, nie die karakters nie: "Vroue het die wonderlike gawe om te midde van die grootste spanning die illusie van normaliteit lewend te hou. Hulle is die ruggraat wat die res staande hou" (47).

Afgesien hiervan is *Die vloek* 'n goed geskrewe en boeiende teks waarmee die eietydse leser oor sy/haar herkoms én toekoms kan besin.

Gerda Taljaard-Gilson
taljagh@unisa.ac.za
Universiteit van Suid-Afrika
Pretoria

So lig soos klip.

Jacques Pretorius. Kaapstad: Tafelberg, 2012. 224 pp. ISBN-13: 978-0-624-05362-0.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v50i1.25>

So lig soos klip is die debuutroman van Jacques Pretorius. Sy tragiese afsterwe op 'n baie jeugdige leeftyd is 'n groot verlies, ook vir die Afrikaanse letterkunde, omdat hierdie roman heelwat meriete het.

So lig soos klipsou as 'n ontwikkelingsroman bestempel kon word, omdat dit nie net die lewensloop van 'n jongman beskrywe van sy traumatiese jeugjare tot en met sy dood nie, maar ook al die tipiese probleme verbonde aan volwassewording.

Tipies van hierdie subgenre worstel die hoofpersoon met identiteitsprobleme, godsdiens, geweld en seksualiteit. Net soos Colet van Velden in Etienne Leroux se beroemde ontwikkelingsroman, *Die eerste lewe van Colet*, is die hoofpersoon hier 'n sensitiewe buitestaander, lewe ook 'n "dubbellewe" (72), tevens enigste kind en óók verskeurd tussen onversoenbaarhede: hier tussen hemel/ hel; die Duiwel en God; die goor werklikheid van 'n armoedige bestaan binne 'n disfunksionele gesin en die heerlike verbeeldingsbestaan verteenwoordig deur drome.

Hierdie roman is ook verwant aan 'n ander bekende Afrikaanse prosadebuutwerk naamlik Jaco Fouché se roman, *Die ryk van die rawe*. Nes Fouché se Ratkas Goosen beleef die "studentekonstabel" of "konstabel" hier 'n eksistensiële krisis. Hy kom uit dieselfde laermiddelklas, word groot in 'n era van (politieke) geweld, belewe tye van oorgang en is 'n rasegte buitestaander wat te gou te diep sien. Waar Ratkas se wêreld dié is van die "Graphic Novel" met sy onderliggende gewelddadigheid, word die hoofpersoon in Pretorius se roman groot in 'n wêreld van strokiesverhaalhelde.

Vroeg reeds droom hy dat hy kan ontsnap uit sy ongelukkige bestaan waar sy ma hom

daaglik ongewens laat voel en sy pa hom voortdurend verneder en hy soos Superhero, Jet Jungle of Batman (kyk onder andere na 14, 33) sal kan wegvlieg van alles wat hom knel. Die opleiding as polisieman is van jongs af sy ideaal, want dan sal sy lewe gravitas (gewig) kry, sal hy kan respek afdwing (20–21) en sal hy *iemand* word (45). Dit is asof die polisie-uniform hom sal kan transformeer soos Superman se gewaad.

Parallel met hierdie soektog na eksistensiële sin verloop sy soeke na die "droomvrou" (118) met haar "oë dom en groot en blou van reinheid en onskuld" (143). In sy drome lyk sy nie veel anders nie as die stereotipiese animale vergestaltungs soos dit aan te tref is in sprokiesverhale met haar woeste hare, dun middel, ferm spiere en groot borste. In die werklikheid is sy droomvrou manipulerend en ontwykend. Op 'n wrede manier stel sy sy armoede en onsekerheid aan die kaak en laat hom ook nie toe om seksueel met haar te verkeer nie. Vroeg reeds besluit hy om haar te onderwerp, te "straf" met sy penis (126), wat uitloop op 'n werklike verkragting. Hierdie toneel word ook stuksgewyse onthul. Wat kulminasie moes wees van al sy drome raak 'n ontluisering van die seksuele as vervulling; byna soos die seksuele inisiasie deur 'n hoer in dieselfde roman.

Die verteller in hierdie roman is die "konstabel" wat diens doen tydens die voorstedelike geweld van die jare tagtig van die vorige eeu. Ratels, halssnoermoorde, gewelddadige betogings en brandende townships is aan die orde van die dag. Omdat jy nooit weet wanneer jy die volgende slagoffer gaan raak nie, klou jy vas aan reël 1: hou die laaste patroon vir jousef.

Outentifiserende tegnieke, soos die opnoem van motors, drankies, kleredrag, musiek en derglike dra by tot 'n oortuigende hersepping van 'n era, maar dit is veral die wyse waarop Pretorius daarin slaag om die onderliggende wanhoop en letargie van die

tagtigerjare vas te vat wat beïndruk. Hierdie vertelling is verwant aan ander “keertyd-vertellings” in die Afrikaanse letterkunde (soos dié van die sterwende tantetjie in Schoeman se *Hierdie lewe*) deurdat die realiteit van die naderende dood jou dwing tot eerlike retrospektiewe bestekopname.

Broksgegewys word ’n lewe gerekonstrueer en dit is narratologies gesproke ikonies van ’n gefragmenteerde bestaan. Die verteller word groot as enigste kind in ’n disfunksionele gesin, letterlik gestrem deur ortopediese skoene (16–17), wat bykans simbolies is van al die ander dinge wat hom vasknel soos armoede, liefdelose ouers, onbegrypende en onsimpatieke onderwysers (161) en ’n pa wat enersyds drank smokkel en andersyds opgaan in ’n oordrewe godsdiensdigheid.

As daar een ding is wat kwel, is dit juis die eensydige wyse waarop Pretorius die verlede weergee, ’n tendens wat veelvuldig voorkom in baie resente Afrikaanse tekste van ’n uiteenlopende reeks skrywers. Alles wat Afrikaans is, word summier van die tafel gevee en dit is asof alle vaders sadiste en molesteerders was, alle moeders bitter en gefrustreerd en alle gesinne disfunksioneel. Die Afrikaner kom in al hierdie tekste uit die verf as sadiste met patologiese trekke. Een van die mees ontstellende tonele in hierdie roman (ook een van die beste) is hiervan ’n staalkaart: die kaptein wat ’n jong oortreder lyfstraf toedien. Aanvanklik nog met die skynbare doel om dié jong Afrikaner van sonde af te keer, later bloot om sy eie sadisme te laat botvier (24–29).

In die aangesig van die dood word “die konstabel” se jeug vertel, sy opleiding as polisieman en word die verkragtingstoneel stuksgewyse onthullend weergegee. Die skokkende slotonthulling van Chené se uiteindelijke lot is die hoogtepunt van die agterna-vertelling, ook omdat eie skuld nou erken moet word. Die kragtige slot sluit naatloos aan by die openingsparagraaf waardeur ’n sirkelsluiting verkry word, iets van ’n

determinisme gesuggereer word én die titel geaktiveer word: “Sy wink na hom. Haar oë is sag en sonder oordeel. Haar stem is vol troos. Hy tuimel, val sag deur die oneindigheid. Soos ’n klip.” (208).

Pretorius belas die titel met ’n reeks betekenis wat nie almal ewe geslaagd die lading dek nie. Juis klip kan die ontsnapping verhaas (105), die ligtheid bring waarna hy smag (122), die ligtheid van ’n bestaan (146–47), die klip is ook beeld van vernietigende energie, dit wat nooit ongedaan gemaak kan word nie (167), dit wat beeld is van die vergifnis wat nooit sal kom nie en aan jou hang (191) en oplaas ’n ligtheid verkry deur die dood (208).

Hierdie roman is nie sonder ’n flinke klomp mooiskrywery nie (kyk maar na 61, 64, 83, 181 en 191), boordenstoevol van “diep” filosofiese besinnings en gee ook soos gesê geen objektiewe beeld van die verlede nie. Maar in die geheel bevat dit stukke uiters knap prosa (kyk byvoorbeeld na bl. 102), toon dit reeds ’n skrywer wat die diverse verhaallyne van ’n roman moeiteloos vashou en oor die vermoë beskik om verskillende wyses van vertel op sinvolle manier af te los. Veral as weergawe van ’n traumatiese tydperk in ons geskiedenis, slaag dit om die essensie van daardie jare vas te vat. ’n Baie belowende debuut.

H. P. van Coller
vcollerh@ufs.ac.za
Universiteit van die Vrystaat,
Bloemfontein

Die water wat verby is.

Johan en Ria Smuts. Kaapstad: Tafelberg, 2012. 266pp. ISBN: 978-0-624-05469-6.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v50i1.26>

H. P. van Coller (25) skryf dat die Afrikaanse literatuur in die 1990's gereeld "n obsessionele belangstelling in en bemoeienis met die geskiedenis" het, wat voltrek word tussen die pole van "nostalgie en parodie". Nostalgie is 'n "hunkering na iets wat onherroeplik verby is", terwyl hy parodie omskryf as "die belaglikmakende nabootsing, omwerking, travestie van 'n oorspronklike gegewe" (25–26). Tussen hierdie pole lê 'n hele spektrum van perspektiewe, en alhoewel *Die water wat verby is* nader aan nostalgie beweeg, is dit geensins 'n nostalgiese teks nie: die teks is deurgaans gemoeid met die verlede, maar daar word duidelik van meet af aan weggekroon van 'n "hunkering" daarna. Tog is die blik op die verlede nie ooglopend afkeurend nie, en daar is geen suggestie van "belaglikmaking" nie—intendeel staan die deernisvolle blik op karakters sterk uit. Die toon word reeds in die titel vervat: dit is water wat verby is, waarna gekyk word, ja, maar die verhale word nie sodanig vertel dat dit nostalgies genoem kan word nie.

Die bundel bevat 'n aantal komiese anekdotes en heelwat persoonlike herinneringe van verhoudings wat verby is, asook verhale oor die menslike intriges van klein dorpie. In "Wat verby is, is verby" besoek die verteller die dorp waar sy as kind gewoon het, en die vertelling begin heel gepas met 'n deel oor reünies: in hierdie verhaal het die verteller as 't ware 'n reünie met die dorp, maar soos die verteller merk met betrekking tot reünies, het sy geen belang hierby nie—dit is 'n wêreld bewoon deur mense wat altyd vreemdelinge was. 'n Groot aantal verhale handel oor verhoudings wat skeefgeloop het, en veral trefvend in hierdie opsig is 'n verhaal soos "Hitte", waar die hitte en karakters ineengevleg word

om 'n gevangenis te skep waaruit slegs die dood ontvluging bring. Die karakter Marthinus is getroud met die ligsensitiewe Sofia, wat hom met 'n ysterhand regeer soos die son háár met 'n ysterhand regeer, en dit is slegs met haar afsterwe dat hy bevry word—en "poedelnakend" (87) in die son met 'n ander vrou aangetref word. In "Violetta" word die verhaal vertel van 'n onderwyseres wat as gevolg van 'n buite-egtelike verhouding deur die gemeenskap verwerp word en op vindingryke wyse uiteindelik die laaste steek inkry. In "Die ballade van Anna Lourens" word die verhaal vertel van 'n ou dame wat deur 'n sjarmante jong man uitgebuit word, en in "Weduwee" word die verhaal vertel van 'n koue huwelik waar die man deurgaans slegs aandag aan sy werk gegee het. Op sy beurt vertel "Skoentjie" die verhaal van 'n boer met 'n buite-egtelike verhouding en is 'n boeiende vertelling van erfopvolging en huweliksprobleme—'n moderne plaasroman-in-die-kleine. "Soos ek dit wil hê" vertel van 'n huwelik wat ten gronde gaan as gevolg van die man se irriterende perfeksonisme, en benut 'n interessante tegniek deur dele soos 'n drama te skryf. "Oordeel" vertel die verhaal van 'n man wat een van sy eertydse dosente se manuskrip moet keur, en ek let op my nota: sterk slot.

Maar ek kon hierdie nota bykans by elke verhaal geskryf het. Bykans elke verhaal eindig met 'n sterk, treffende slot wat hierdie bundel 'n plesier maak om te lees en bydra tot die algemene gevoel van afgerondheid wat die bundel as geheel skep.

Daar is ook historiese vertellings, byvoorbeeld "Die vrybouter van Chebut" wat handel oor 'n Afrikaans-Argentynse perdedief, en "Die contessa van die Veneto". "Stephen" verskaf 'n deernisvolle blik op Etienne Leroux—geskryf uit die outeurs se persoonlike ondervindings en met 'n openlikheid wat hom goed as mens skets. Elke verhaal in hierdie bundel word met finesse vertel: hier is geen

banaliteit, geweld, of uitbeeldings van seks nie, maar ten spyte van die nostalgiese toon is daar geen soetsappigheid nie; verhale word met 'n opvallende eerlikheid aangebied.

Alhoewel bykans al die verhale tradisionele kortverhale is, staan twee verhale vanuit 'n stilistiese oogpunt uit: die reeds genoemde "Soos ek dit wil hê", asook "Tydskrifverhaal" (die eerste verhaal in die bundel). Laasgenoemde is 'n eksperiment waar die verhaal deur beplanning en kontekstualisering voorafgegaan word, en gevolg word deur twee besprekings. Hierdie verhaal is 'n "metateks [...] fiksie oor fiksie, fiksie oor fiksionaliteit, selfondersoekende, self-kritiserende, selfbewuste fiksie" (36) wat die skryfproses onder die loep neem, en myns insiens ook interessant behoort te wees vir studente in kreatiewe skryfkursusse, veral omdat verskillende "vertellers" meemaak aan die proses—soos immers ook die geval is met 'n gewone kortverhaal waar keurders en redakteurs meewerk aan die produksie van die teks. Die verhaal bied dus veral 'n agter-die-skerm-perspektief op die produksie van literêre kortverhale.

In geheel gesien is hierdie 'n bundel wat getuig van afgerondheid, openlikheid en vaardigheid, en boonop 'n plesier om te lees.

Geraadpleegde bron

Van Coller, H. P. *Tussenstand: Letterkundige opstelle*. Pretoria: Van Schaik, 2009.

Burgert Senekal
senekalba@ufs.ac.za
Universiteit van die Vrystaat
Bloemfontein

'n Klein lewe.

Wilna Adriaanse. Kaapstad: Tafelberg, 2012.
233 pp. ISBN: 978-0-624-05467-2.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v50i1.27>

'n *Klein lewe* is die produk van Wilna Adriaanse se meestersgraadstudie in kreatiewe skryfwerk aan die Universiteit van Kaapstad en is reeds die negentiende roman uit haar pen. Die eerste opvallende aspek van die roman is dat dit kennelik op Adriaanse se eie lewensgeskiedenis gebaseer is. Van die Kalahari waar sy gebore is en haar studiejare op Stellenbosch tot die werk in Giyani en die hervestiging in die Kaap. Die boek is met ander woorde 'n tipe outobiografie van Adriaanse se lewe maar nie outobiografie in die tradisionele sin van die woord nie. Die boek ondersoek diep en komplekse vrae wat die hoofkarakter op 'n daaglikse basis ervaar tydens haar grootwordjare in die 1950's in Suid-Afrika en ondersoek wat 'n persoon se identiteit bepaal, hoofsaaklik teen die agtergrond van apartheid en later armoede en geweld in die land, asook hoe die hoofkarakter as 'n ouer probeer om haar kinders te beskerm teen al die hartseer en seerkry wat sy self reeds ontdek het.

Die titel van die boek suggereer dat die verhaal handel oor iemand wat nie 'n bekende figuur is nie, maar eerder 'n doodgewone vrou wat van kleintyd af met vrae worstel waarmee verskeie mense kan assosieer. 'n *Klein lewe* is egter alles behalwe klein aangesien die teks met 'n groot gehoor kan kommunikeer op grond van die verskeidenheid onderwerpe wat Adriaanse aanraak.

Adriaanse noem verder talle gebeurtenisse wat aan die Suid-Afrikaanse leser bekend sal wees soos die dood van dr. Verwoerd, die politieke onrus in die townships tydens die 1970's en 1980's, P. W. Botha se Rubicon-toespraak, seuns wat grens toe moet gaan en selfs later die dood van Eugène Terre'Blanche. Vir die hoofkarakter is dit asof al hierdie, en nog vele ander gebeure wat ook in die boek

oorvertel word, haar identiteit en die mense om haar se identiteit vorm. Haar man se beroep kompliseer ook hierdie ervarings omdat hy hom laat verswelg deur die geweld en onluste wat daartoe lei dat sy vrou en kinders se lewens ook in gevaar gestel word.

Myns insiens is die konsep van identiteit die belangrikste aspek van die roman. Vrae oor identiteit word herhaaldelik in die boek geopper. Ek vind ook Adriaanse se fokus op ontworteling interessant aangesien dit direk met identiteit verband hou.

Soos reeds genoem, het die hoofkarakter reeds van 'n jong ouderdom met die idee kennis gemaak dat identiteit en velkleur dikwels verstrengel word. Omdat die hoofkarakter tydens die apartheidsjare grootgeword het, kon sy nie anders as om van vroeg af op die rol van velkleur en die assosiasies wat daarmee gepaardgaan, te let nie: "Soos die *Sappe*-skreeuery, voel sy nou skaam sy het dit gedoen, maar sy is ook kwaad omdat niemand dit nog vir haar gesê het nie. Almal praat dan van *kaffers*. [...] Wat dan van die woord *blankes*? En wat van *hotnots*? En as dit nie 'n mooi naam is nie, waarom is dit gegee?" (43).

Die hoofkarakter herroep ook een sin van 'n spreker by 'n kongres wat sy bygewoon het toe sy in standerd 9 was: "Solank die swart man in hierdie land nie eet nie, sal die wit man in hierdie land nie slaap nie" (55). Daar is nog verskeie ander voorbeelde in die boek waar die hoofkarakter voor die kwessie van velkleur en identiteit te staan kom. Dit lei uiteindelik tot die hoofkarakter se woorde aan die begin van die boek waar sy met haar ouers gesels om te probeer agterkom wie sy is: "Die kinders wil landuit, Pa. Sommer so met 'n rugsak en 'n vliegtuigkaartjie sonder terugkeerdatum. En oor die stemme wat dreig om my te vervreem. Wat vra hoe leef ek met my wit vel in hierdie vreemde plek" (8).

Die boek kan daarom gesien word as 'n persoonlike reis vir die hoofkarakter waarin

sy probeer om deur middel van haar eie storie haar teenwoordigheid in Suid-Afrika te verklaar.

'n Tweede belangrike aspek van die boek is die konsep van “tuis wees” in 'n bepaalde plek. Die hoofkarakter ervaar baie ontworteling soos sy in haar kleintyd en later saam met haar man van dorp tot dorp trek. Hierdie konstante beweging ontwig ook haar sin van identiteit omdat sy haarself elke keer weer aan nuwe mense in 'n nuwe omgewing moet bekend stel terwyl 'n gedeelte van haarself agterbly in die vorige dorp, en sy elke keer nuwe idees en ervarings van die vorige dorp na die volgende dorp saamdra.

Dit is juis waarom die illustrasie van die voëltjie op die voorblad van die boek gepas is—die hoofkarakter ervaar haar lewe as een waar sy van nes tot nes vlieg, maar nooit te lank bly nie en elke keer wanneer sy aanbeveeg, bly daar altyd takkies agter, selfs al word die nes afgebreek: “Binne die huis lyk alles soos sy dit onthou, alles is nog daar, en tog voel dit nie dieselfde nie” (48).

Uiteindelik beseft die hoofkarakter dat dit juis al die ervarings en ontwigting in haar lewe is wat haar identiteit gevorm het en dat 'n mens nie anders kan as om vorentoe te beweeg nie.

'n *Klein lewe* is 'n maklike boek om mee te assosieer aangesien die onderwerpe so wyd is en daarom toelaat dat verskillende lesers verskillende gedeeltes van die verhaal kan sien. Adriaanse demonstreer ook deur die boek haar veelsydigheid as skrywer aangesien die boek afwyk van haar gewone skryfstyl wat in die liefdesverhaalgenre inpas.

In my opinie is 'n *Klein lewe* nie 'n groot letterkundige werk nie, maar eerder 'n eenvoudige illustrasie van die vrese en vrae waarmee talle wit mense in Suid-Afrika worstel. En juis om hierdie rede is die boek van belang.

Lezandra Thiar
lezandrathiar@gmail.com
Universiteit van Suid-Afrika
Pretoria

War of Words. Dutch Pro-Boer Propaganda and the South African War (1899–1902). Vincent Kuitenbrouwer. Amsterdam: Amsterdam UP, 2012. 408 pp. ISBN: 978-9-089-6441-2.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v50i1.28>

Met zijn dissertatie *War of Words. Dutch Pro-Boer Propaganda and the South African War (1899–1902)* schaart Vincent Kuitenbrouwer zich in een lange reeks Nederlandse historici die zich hebben beziggehouden met de relaties tussen Nederland en Zuid-Afrika rond 1900. Voor wie vertrouwd is met de studies van P. J. van Winter (*Onder Krugers Hollanders, 1937–38*), G. J. Schutte (*Nederland en de Afrikaners, 1986*), M. Kuitenbrouwer (*Nederland en de opkomst van het moderne imperialisme, 1985*), A. J. van Koppen (*De geuzen van de negentiende eeuw, 1992*), H. te Velde (*Gemeenschapszin en plichtsbesef, 1992*), B. J. H. de Graaff (*De mythe van de stamverwantschap, 1993*) en M. Bossenbroek (*Holland op zijn breedst, 1996*) bevat Vincent Kuitenbrouwers boek dan ook weinig verrassends.

Wat Kuitenbrouwers studie niettemin interessant maakt, is zijn vertrekpunt. Kuitenbrouwer bouwt voort op een lange en vruchtbare traditie van samenwerking en uitwisseling tussen Nederlandse en Britse historici. Door de manifestaties van “Boerenliefde” in Nederland te vergelijken met het Britse cultureel imperialisme laat hij zien dat de Nederlandse steun aan het “stamverwante” volk in Zuid-Afrika beslist niet belangeloos was. Kuitenbrouwers keuze om zijn proefschrift in het Engels te publiceren, terwijl het grootste deel van zijn onderzoeksmateriaal uit Nederlandse bronnen bestaat, moet dus niet gezien worden als een knieval voor het Engels als voertaal in de internationale wetenschap. Via het Engels verliest het verhaal over de Nederlandse betrokkenheid bij Zuid-Afrika rond 1900, dat bij historici in Nederland en Zuid-Afrika inmiddels min of meer bekend verondersteld mag

worden, zijn specifiek Nederlandse karakter en kan het opgenomen worden in het bredere, internationale vertoog over het imperialisme.

Een belangrijk verschil tussen het Nederlandse en Britse imperialisme vormden de kracht en omvang van de instituties. Dit verschil was bijvoorbeeld zichtbaar in de manier waarop de media georganiseerd waren. Aan Britse kant verspreidde het nieuws zich snel, onder meer dankzij een stelsel van intercontinentale telegraaflijnen en de aanwezigheid van een grote groep schrijvers en journalisten, onder wie Arthur Conan Doyle en Rudyard Kipling. Nederland had geen telegraafverbinding met Zuid-Afrika en Groot-Brittannië slaagde er zelfs in te verhinderen dat berichten over de ontwikkelingen in Zuid-Afrika Nederland via Nederlands-Indië konden bereiken. Het media-offensief van de Nederlandse pro-Boerorganisaties had dan ook wel iets weg van een guerrilla-oorlog, net als de strijd van de Boeren tegen het Britse leger.

De kern van Kuitenbrouwers proefschrift bestaat uit drie delen. In deel 1, “Principles of Propaganda (1880–1899)”, inventariseert hij wie er in de jaren vóór de oorlog verantwoordelijk waren voor de beeldvorming van Zuid-Afrika, en specifiek van de Afrikaners, in Nederland, en hoe dit beeld eruitzag. Deze beeldvorming, zo laat Kuitenbrouwer zien, was voor een deel in handen van mensen die het land uit eigen ervaring kenden, zoals diplomaat Hendrik Muller en uitgever A. J. Wormser, maar voor een deel ook van mensen als de filosoof C. B. Spruyt (toen secretaris van de Nederlands Zuid-Afrikaanse Vereniging, de NZAV) en schrijver Louwrens Penning, die er nog nooit geweest waren, maar die toch een belangrijk stempel drukten op het populaire beeld over Zuid-Afrika in Nederland. De Nederlandse publicaties moesten een tegenwicht bieden tegen de negatieve Britse propaganda, die sterk werd gestuurd door fanatieke imperialisten als Cecil John Rhodes, Alfred Milner en Joseph Chamberlain.

Daarom werden eventuele fouten van de Boeren in de Nederlandse pro-Boer-geschriften met de mantel der liefde bedekt.

Het spannendste deel van Kuitenbrouwers proefschrift is natuurlijk deel 2, “War of Words (1899–1902)”, waarin de communicatielijnen tussen de Boeren en hun ondersteuners in Europa tijdens de oorlog worden nagespeurd. De communicatie werd gehinderd door de neutrale opstelling van de Nederlandse regering, door de, zeker vergeleken met de Britse propagandamachine, beperkte financiële middelen van de Nederlandse pro-Boer-beweging en door de toenemende censuur in Zuid-Afrika zelf. Veel informatie was afkomstig van onderwijzers, spoorwegmensen en andere Nederlanders die voor de oorlog in de Boerenrepublieken hadden gewoond en die na de Britse machtsovername berooid waren teruggekeerd naar Europa. Ook werd gebruik gemaakt van privécorrespondentie en van gecodeerde en gesmokkelde berichten. Belangrijke rollen waren weggelegd voor het Brusselse gezantschap van W. J. Leyds, voormalig staatssecretaris van de Z. A. R. en tijdens de oorlog gevolmachtigd minister van de Z. A. R. in Europa, en voor het Perskantoor van het Algemeen Nederlands Verbond in Dordrecht, dat werd gerund door Frederik Rempel. Thema’s die regelmatig aan de orde kwamen, waren onder meer de rechtmatigheid van de Boerenzaak, het beeld van de onverschrokken Boerenstrijder en de wreedheid van de Engelsen, met name het platbranden van boerderijen en de erbarmelijke omstandigheden in de concentratiekampen. Opnieuw werden mogelijke negatieve kanten van de Afrikaners verdoezeld. Ook werd het verloop van de oorlog soms uit tactische overwegingen in een wat al te rooskleurig licht gesteld. Opmerkelijk is, dat de Nederlandse pers in bepaalde gevallen bereid was om zelfcensuur toe te passen als dit in het belang van de Boeren was.

Na de Vrede van Vereeniging (1902) was de ontgoocheling bij het Nederlandse publiek,

dat steeds onder de indruk was gelaten dat de Boeren uiteindelijk zouden zegevieren, groot. Zoals Kuitenbrouwer in deel 3, “The Aftermath of Pro-Boer Propaganda (post-1902)”, schrijft, was het voor iemand als Leyds echter vanaf het begin duidelijk dat de zaak niet hopeloos was. De Afrikaners hadden de oorlog verloren, maar er viel nog een vrede te winnen! Van de te goeden van de Z. A. R. die Leyds tijdens de oorlog uit handen van de Engelsen had weten te houden, was er nog zo’n 2 miljoen gulden over. Dit geld werd onder meer gebruikt voor de opbouw van de Hollands-Afrikaanse pers en het christelijk-nationaal onderwijs in Zuid-Afrika. En terwijl Leyds zich hard maakte voor de vestiging van een historiografische traditie vanuit Afrikaner-nationalistisch perspectief, beijverde Nicolaas Mansvelt, de voormalige Superintendent van Onderwijs die na de val van Pretoria naar Nederland was teruggestuurd en die ook na de oorlog *persona non grata* zou blijven bij de Britse machthebbers, zich voor de Vereenvoudigde Spelling en bezorgde hij een bundel met Afrikaanse liederen als alternatief voor de populaire deuntjes uit de Engelse *music hall*. Fascinerend is Kuitenbrouwers relaas over het “Zuid-Afrikaansch Museum” in Dordrecht, waar onder meer allerlei voorwerpen uit Paul Krugers huis in Hilversum werden bewaard, voor ze in 1920 uiteindelijk hun bestemming vonden in het Kruger Huis in Pretoria. Al deze activiteiten waren erop gericht, de culturele identiteit van de Afrikaners als verbeelde gemeenschap te verstevigen.

Hoewel de hoofdlijnen van Kuitenbrouwers verhaal, zoals gezegd, op grond van eerdere publicaties bekend verondersteld mogen worden, bevat het boek heel wat boeiende en soms ronduit spannende details. Veel aspecten die genoemd worden, verdienen het om in afzonderlijke artikelen nader uitgewerkt te worden. Ook de representatie van de Afrikaners en van de oorlog, zoals die uit de Nederlandse propaganda naar voren komt, doet

bekend aan. Het gaat hier echter niet om een kritiekloos overnemen van de Afrikanernationalistische mythe. Kuitenbrouwer laat zien door wie, op grond van welke bronnen en vanuit welke overwegingen dit beeld werd geconstrueerd. Het waren Nederlanders die dit beeld tijdens de oorlog in Europa verspreiden en die het ná de oorlog ook naar Zuid-Afrika exporteerden. Hoe effectief hun inspanningen zijn geweest, valt volgens Kuitenbrouwer moeilijk vast te stellen. Maar doordat de Nederlandse Boerenvriendenorganisaties in deze studie tegen de achtergrond van het internationale imperialisme komen te staan, wordt aannemelijk gemaakt dat deze niet zomaar vanuit “mass hysteria” opereerden, maar als “an exponent of a complex discourse on Dutch identity in the global context” (146).

Ingrid Glorie
ingridglorie@kpnmail.nl
Navorsingsgenoot Universiteit van
die Vrystaat
Bloemfontein

Boereoorlogstories 2. 32 verhale oor die oorlog van 1899–1902.

Jeanette Ferreira (samesteller). Kaapstad:

Tafelberg, 2012. 260 pp.

ISBN: 978-0-624-05433-7.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v50i1.29>

So suksesvol was Jeanette Ferreira se eerste versameling *Boereoorlogstories* dat sy gevra is om 'n tweede bundel kortverhale oor die Anglo-Boereoorlog saam te stel. Dit is dus eerstens 'n vervolg op die eerste bundel wat in 1998 uitgegee is vir die honderdjarige herdenking van die oorlog en wat intussen reeds verskeie herdrukke beleef het.

Bekende en effe minder bekende kortverhaalskrywers is hier aan die woord. Verhale van bekende skrywers so uiteenlopend soos Franci Greyling en Maretha Maartens is opgeneem. Twee van die skrywers is al oorlede en twee verhale het voorheen in die vrouetydskrif *Sarie* verskyn. Verskeie verhale is op historiese bronne gebaseer. Die omslagontwerp is paslik versier met foto's uit die versameling van die Oorlogsmuseum in Bloemfontein. Prof. Fransjohan Pretorius van die Departement Historiese en Erfenisstudies van die Universiteit van Pretoria het die historiese korrektheid van die verhale gekontroleer om seker te maak dat die historiese fiksie in 'n waarheidsgetroue en geloofbare milieu geplaas is.

Volgens Exclusive Books se webwerf vind die leser hier egter “'n wyer spektrum met 'n skerper blik op verraad” deurdadig die joiner en die hensopper se verhale ook weergegee word. Daar is ook sprake van meer simpatie vir die ander kant en 'n Engelse soldaat word selfs in 'n verhaal “'n goeie man” genoem. Humor te midde van die lyding bly soms ook nie uit nie.

Soms was die hoofkarakter nie eens so dapper nie soos in “Belydenis van 'n gesneuwelde” deur Elsa van Zyl-Smit. Die verraaier of joiner word in vele verhale genoem onder

andere in “Die groot gemis” deur Dolf van Coller waarin gewys word hoe haat teen 'n verraaier 'n persoon kan verander en tot waansin dryf.

Wreedheid, lyding, rou en haat staan voorop in baie verhale. Die eerste verhaal, “Abraham” deur Marie Schoeman, vertel van die skreiende wreedheid van die oorlog wanneer 'n vader genaamd Abraham die dood van sy seun beleef. Anders as in die geval van sy Bybelse naamgenoot word sy seun nie op die laaste oomblik gered nie, maar wel wreed vermoor. “Die doodswaak” (Nic Tredoux) beskryf die slim plan waarmee vrouens en kinders ontsnap maar ook hul eie huis en werf op die plaas Goedgezind vernietig sodat dit nie as die Kakies se hoofkwartier gebruik kan word nie. “Die engelsman se graf” (Franci Greyling) vertel van 'n ma se rou en die verhaal is ook een van dié waarin simpatie vir die ander kant deurskemer.

Die stem van die kind in die Anglo-Boereoorlog word ook in enkele verhale in die bundel gehoor, byvoorbeeld in “Die planke” van Fransjohan Pretorius en in “Oorlog se honde” (Gerda Taljaard). Ook Margaret Bakkes vertel in die verhaal “Lag” van die ou vrou wat nooit kon lag nie as gevolg van die dinge wat met haar as 'n negejarige gebeur het. Onskuldige kinderstemme word gehoor in Kerneels Breytenbach se “Houtman se storie” en in “Die doop” (Douwleen Bredenhann). In Connie Luyt se “'n Jong vrou en 'n wa” wil die jonge Debora “wegkom van haar oma se seer oë” en sy maak die ontploffing van 'n Engelse ammunisie mee. Ook die verskroeiende aarde-beleid word beskryf deur 'n sensitiewe dogtertjie, Susara. Die sustertjies ervaar die verbranding van hul plaashuis in die mooi-geskrewe verhaal “Junie, 1901” (Jacquiline Schmahl): “Toe die vlamme gulsig aan die waenhuis en opstal begin lek, druk Susara haar sussie styf teen haar vas en sluit haar oë” (207).

Die lyding en pyn van die vrouens word

ook in heelwat verhale byvoorbeeld in “Lag” (Magaret Bakkes), “Die engelsman se graf” (Franci Greyling), “Die vrou op die strand” (Irma Joubert), “Die tweeling” (Clive Algar) en ander belig. In beide “Die engelsman se graf” en in “Die vrou op die strand” word vertel van ’n moeder se intense smart na die dood van haar kind. Romanse was daar darem ook soos byvoorbeeld in “Die bannelinge” deur Solet Scheeres waar die liefde nie die oorlogsomstandighede kon oorkom nie. Daarteenoor staan die mooie liefde tussen die Franse verpleegster, suster Louise Duval, en die gewonde Ben Reitz in “Een van daardie wonderlike Afrikanagte” (Jeanette Ferreira) waar romanse selfs die moeilikste omstandighede mooi maak.

Die destydse taalgebruik word deur verskeie skrywers aangedurf. In ’n paar gevalle, byvoorbeeld in “Lag” deur Magaret Bakkes en in “Die goewerneur-generaal van St Helena” deur Jan Horn word briewe uit die tydperk aangehaal. Sommige verhale word na die tyd vertel soos onder andere “Lag” (Margaret Bakkes) en “Oorlog se honde” (Gerda Taljaard).

Behalwe vir die kultuur-historiese waarde van hierdie bundel het ons benewens lekkerlees verhale ook verhale wat die leser kan skok, ontroer en in sekere gevalle diep kan laat nadink.

Die samesteller noem in haar voorwoord dat lesers wêreldwyd deesdae al hoe meer bekoring en betekenis in historiese fiksie vind. En dit is waarskynlik ook hierom dat die nuwe bundel gewild behoort te wees. Die tweede bundel met soveel nuwe verhale bring ook verder iets nuuts in die besprekings en geskifte oor die Anglo-Boereoorlog. Dit is verblydend dat Jeanette Ferreira vir hierdie groot taak kans gesien het en dit boonop so goed kon afhandel.

Susanne Harper

HarperSM@tut.ac.za

Tshwane Universiteit vir Tegnologie (TUT)

Pretoria

Rang in der Staten rij.

Dot Serfontein. Pretoria: Protea Boekhuis, 2011. 343 pp. ISBN: 978-1-86919-454-3.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v50i1.30>

Die verskyning van Dot Serfontein se outobiografie, *Vrypas* (2009), het 'n nuwe vlag belangstelling in haar werk laat opvlam en Protea Boekhuis het sedertdien 'n viertal heruitgawes van haar kortprosa gepubliseer. Verlede jaar is hierdie versameling aangevul met die roman *Rang in der Staten rij* wat oorspronklik in 1979 verskyn het.

Soos in baie van Serfontein se werk staan die Anglo-Boereoorlog en die Vrystaat sentraal. Wanneer die oorlog uitbreek, staak die teologiestudent Frank Ingram, 'n Vrystaatse boorling, en sy vriend Michal Ras hul studies in Stellenbosch om vir die Vrystaat te gaan veg. Frank se ontwikkeling tydens die eerste maande van die oorlog vorm die kern van die roman.

Die oorlog word 'n smeltkroes van verhoudings en waardes. Naas etlike probleme op die slagveld kom Frank voor 'n aantal persoonlike beproewinge te staan. Hy word vroeg reeds gekonfronteer met sy predikantsvader wat weier om die wapen op te neem en eerder vir die familie Kaapse burgerskap bekom het, wat lynreg verskil van Frank se patriotiese oortuigings. Frank se waardes word verder getoets wanneer Michal se toenemend progressiewe idees 'n wig tussen die vriende indryf en uiteindelik dramatiese gevolge het. Frank se ander verhoudings word ook ingrypend deur die oorlog verander, veral dié met Michal se verloofde, Kath Rouwenhorst, en die jonge Christina Uys van Komplimentsfontein.

Die fisiese en psigologiese impak van die oorlog word helder geskets. Frank wonder later by homself: "Is ek 'n mens wat nie moed verloor het nie, of het ek die oorlog net gewoond geword, of bevredig die geweld van oorlog 'n sluimerende behoefte aan wreed-

heid in myself?" (191–92). Wanneer Frank en Bertie 'n hensopper vang en die eerste keer hoor van kampe vir vroue en kinders, spreek hulle reaksies van 'n onthutste ongeloof: "Jy lieg, man! Wie gaan vrouens en kinders na 'n kamp stuur?" (202).

Serfontein se navorsing is soos gewoonlik puik. Die detail wissel van aspekte van die alledaagse lewe, soos die nuuttjie van roomys vir die Kaapse elite (10) en die kulturele gevolge van die ontwikkeling van pneumatiese fietsbande deur John Dunlop (18), tot gedetailleerde beskrywings van mediese prosedures soos die regte kuur vir saalsere (51), die trek van tande (209–11) en die behandeling van sepsis (225) in die veld. Op vermaaklike wyse leer die leser van die enigste kuur vir perdesiekte: "'n Bottel menswater by die linkerneusgat ingegee" (134). Hierdie insidente word geskets as deel van 'n panoramiese blik op die kommandolewe, waar die leser kennis maak met 'n verskeidenheid karakters soos Bertie met "die kleur van 'n skoongewaste vars aartappel" (52), die flambojante Ier Cally O'Rourke, die ongeskoolde Theun Jonker en ou Aggemem.

Ongelukkig word hierdie narratiewe rykdom telkens versteur deur 'n byna propagandistiese inslag. Lesers van Serfontein weet dat die belang van volksverbondenheid 'n sentrale tema in haar oeuvre is. In *Vrypas* het sy 'n aantal omstrede kwessies aangeroer, maar hierdie ideologiese standpunte is afgewissel met boeiende vertellings en veral met humor. In *Rang in der Staten rij* word hierdie balans gekortwiek deur 'n nasionalistiese ideologie wat aan die leser opgedring word sonder dat dit altyd behoorlik by die verhaal geïntegreer word, soos die herhaalde verwysings na wat Frank beskou as sy vader se lafhartige optrede wat op die duur irriterend word en uiteindelik ook nie uitgewerk word nie. Saam met hierdie ideologie word 'n aantal rassistiese beskouings deur vele van die karakters verwoord. Soms word dit gedoen ten

kosse van die narratiewe koherensie. Van 'n toneel in die veld word daar byvoorbeeld deur 'n terugflits gesprong na 'n herinnering aan 'n Franse sendeling met die uitsluitlike narratiewe doel om sekere koloniale beskouings te verwoord wat net sowel uit die mond van Frank of Hardie kon gekom het: "En nou vind ons afstammelinge wat honderde en honderde jare in so 'n donker tydperk gedompel was dat hulle sestig jaar gelede nog nie eens weer die basiese prinsiep van die wiel herontdek het nie" (168). En aan die einde van hierdie sendeling se monoloog word daar dan lomp oorgegaan na die oorlogsituasie sonder enige verdere interpretasie of kontrapunte: "By nabetrugting het dit geblyk dat ons lang verblyf in die Vrystaat 'n taktiese flater was" (168–69). Die uitgewer noem in 'n redigeernota dat hulle besluit het om met die heruitgawe pejoratiewe en woorde wat aanstoot mag gee, weg te laat. In hierdie geval kon dit egter maar gebly het; dit is immers net 'n simptome van 'n bepaalde ideologie wat in baie duidelike terme in die roman verwoord word.

Verhaalmatig word enige alternatiewe beskouings ook nie geduld nie en uiteindelik is dit slegs Frank en sy groep bittereinders se eenstemmige perspektief wat hier gehoor word: "As 'n mens hierdie iets verloën wat ek deesdae maar net 'n instinktiewe kuddetrou kan noem, bly daar dan niks oor om die plek daarvan in te neem nie? Word jy net 'n blote drilvis wat met elke windstoot sinlose angseine uitbibber?" (203). Dit is as gevolg hiervan dat *Rang in der Staten rij* afsteek by ander romans oor die Anglo-Boereoorlog soos *Die reise van Isobelle*, *Niggie*, *Op soek na generaal Mannetjies Mentz* en *Sirkusboere*. Hoewel hierdie gekanoniseerde romans oor die oorlog in 'n wisselende mate gebruik maak van 'n historiese sensibilliteit en ook meestal die houdings en waardes van die Boere weerspieël, word hierdie romans almal gekenmerk deur 'n meerstemmigheid wat die kompleksiteit van oorlog, plig, verantwoordelikheid,

skuld en identiteit belig. Serfontein se roman staan in hierdie opsig baie na aan die ouer Afrikaanse prosa.

Ek is seker daar is 'n hele klomp lesers wat baie genot uit die roman sal put. Die feit dat die roman in diens staan van sekere politiese oortuigings sal egter ook 'n aantal lesers irriteer.

Nina Botes

Nina.Botes@ua.ac.be

Universiteit Antwerpen

Antwerpen

Die eerste siklus.

Etienne Leroux. Kaapstad: Human & Rousseau, 2012. 432 pp. ISBN: 978-0-7981-5627-1.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v50i1.31>

Etienne Leroux staan in die Afrikaanse letterkunde bekend as 'n siklusbouer. Alhoewel daar reeds vroeg gewys is op die feit dat sy romans in groepe met mekaar saamhang, het die gebruik om sy werk in trilogieë uit te gee waarskynlik begin met Penguin se gesamentlike uitgawe van die Engelse vertaling van die romans *Sewe by die Silbersteins, Een vir Azazel* en *Die derde oog* onder die titel *To a Dubious Salvation: A Trilogy of Fantastical Novels* in 1972.

Die eerste Afrikaanse uitgawe van hierdie trilogie het eers in 1984 by Human & Rousseau verskyn met die titel *Die Silberstein-trilogie*. Twee jaar later het HAUM-Literêr Leroux se eerste drie romans uit die vyftigerjare *Die eerste lewe van Colet, Hilaria* en *Die mugu* uitgegee as *Die eerste siklus*. Meer onlangs het Human & Rousseau weer *Die Silberstein-trilogie* (2006) gepubliseer en dit gevolg met die samevatting van *18-44, Isis Isis Isis...* en *Na'va* in *Die 18-44-trilogie* (2008). Met hulle onlangse heruitgawe van *Die eerste siklus* (2012) het Human & Rousseau dus nou Leroux se eerste nege romans in drie kompakte bande vir lesers beskikbaar gestel.

Die eerste uitgawe van *Die eerste siklus* deur HAUM-Literêr in 1986 is versorg deur 'n redaksionele komitee bestaande uit Elize Botha, Charles Malan, Marietjie Coetzee en H. P. van Coller, met insette van Leroux self. In 'n nawoord by dié uitgawe wys Van Coller daarop dat die redigering van die tekste in wese neergekom het op die taalversorging wat Leroux "moes ontbeer tydens die publikasie van sy eerste drie werke". Dit het hoofsaaklik die wysiging van spelfoute, set- en drukfoute, foutiewe voorsetsels, anglicismes, foutiewe woordkeuses en raspejoratiewe behels. Alhoewel daar in die nuwe uitgawe

van *Die eerste siklus* geen inligting verskaf word oor watter uitgawes van die roman hier as die basistekste gebruik word nie, wil dit uit 'n paar steekproewe voorkom asof Human & Rousseau gewoon HAUM-Literêr se 1986-weergawe oorgeneem het. Dit is jammer dat die uitgewer geen inligting verskaf oor die strategie gevolg by die voorbereiding van die teks nie, al is dit dan net by wyse van 'n kort nota. 'n Mens sou dit verwag in die geval van 'n skrywer van Leroux se statuur.

Dit is bekend dat Leroux moeite gehad het om sy eerste roman te publiseer. Vir die publikasie van *Die eerste lewe van Colet* in 1955 by die Uitgeverij Culemborg van Aat Kaptein moes hy instaan vir 'n deel van die koste, so ook met *Hilaria* wat in 1957 verskyn het en waarvoor hy 'n som geld as waarborg moes neersit. *Die mugu* is in 1959 uitgegee deur Gerry de Melker van HAUM en dié keer sonder dat die skrywer moes borg staan vir sy eie roman. Die resepsie van Leroux se eerste drie romans was ook nie ongekwalifiseerd gunstig nie. Rob Antonissen was die eerste resensent wat Leroux se werk na waarde kon skat, al het hy ook bepaalde gebreke uitgewys.

Herlees 'n mens Leroux se eerste drie romans in een sitting is dit boeiend om te sien hoedat hy gaandeweg in die loop van hierdie siklus die stem vind wat so bekend sou word in sy daaropvolgende romans. *Die eerste lewe van Colet* kan gelees word as 'n bildungsroman waarin daar gefokus word op die ontwikkeling van die hoofkarakter se innerlike lewe, veral die pogings om sy seksuele identiteit vas te stel.

Daar is ook duidelike tekens van Leroux se poging om die gepaste styl te vind vir sy besondere tematiek. Die roman begin in die konvensioneel-realistiese styl, maar ontwikkel in die slothoofstuk tot op 'n punt waar indrukke uit die hede en verlede en die eerste- en die derdepersoonsperspektief met mekaar verstrengel raak in kriptiese, kortaf sinne.

Anders as in die konvensionele roman bring die slot nie samehang, begrip en afronding nie, maar eerder verwarring en vrees. Hierdie gevoelens sou deurgaans in Leroux se oeuvre 'n belangrike motoriese moment bly, 'n impuls wat oor die grense tussen romans heen spoel. Soos wat die roman se slotwoorde getuig, projekteer Colet se besluit om in die Tweede Wêreldoorlog te gaan veg hom as 't ware 'n onseker toekoms in: "En vorentoe, Colet—in in die wildernis".

Hilaria gee op sy beurt die eerste blyke van Leroux se aansluiting by die werk van Jung en die soeke na 'n sinvolle mite vir sy eie tyd deur sy romans te bou op die struktuur verskaf deur ou mites en rituele. In hierdie roman word Colet, wat na sy oorlogservaring terugkeer na 'n burgerlike lewe in Suid-Afrika, 'n eietydse Attis en die vroue in sy lewe inkarnasies van die vrugbaarheidsgodin Cybele. Verder sinspeel die verhaal op die voorbereidings vir en hou van 'n optog om die plastiekblindings vervaardig in Julius Johnson se fabriek te bemark op die Eleusiniese misteries, wat sentreer om die mite van Demeter wat haar dogter Persephone uit Hades wil bevry. Soos telkens in sy romans slaag Leroux daarin om 'n skerp beeld van sy konteks te teken (al is Suid-Afrika se rassepolitiek ietwat op die agtergrond), terwyl hy toon hoedat die ou mites onttrag word deur die banaliteit van die naoorlogse werklikheid. Dit is duidelik dat hy reeds in hierdie roman begin fokus op die bedreiging wat kapitalisme, materialisme, meganisering en massifisering inhou vir die lei van 'n sinvolle lewe. Ook hierdie roman het 'n oop einde wat 'n volgende roman antisipeer: die leser word in die duister gelaat oor die vraag of die dood van Colet en die marginalisering van die buitestander Johnny Doepels (die voorgangers van Henry van Eeden, Adam Kadmon en Georgie in die daaropvolgende romans) gaan lei tot hergeboorte en 'n sinvolle nuwe mite. Ook hieruit blyk dit dat Leroux besig is met 'n meer om-

vattende projek as die skryf en afhandeling van 'n enkele roman.

Die mugu voer die projek verder deur te vertel van die tweedaagse omswerwing van Gysbrecht Edelhart deur Kaapstad (op die patroon van die groot modernis Joyce se *Ulysses*) om die prys wat hy in 'n lotery gewen het op te eis. In die proses kom hy in aanraking met 'n mikrokosmiese snit van die Suid-Afrikaanse samelewing en word hy ook gaandeweg verlos van sy illusies. Alhoewel 'n mens vandag die roman sou kon waardeer vir die wyse waarop dit Kaapstad in die vyftigerjare en eietydse gegewens soos die eendstert-kultuur oproep, is dit veel meer as net voorbeelde van lokale kleur en (vir die hedendaagse leser) retrosjarme deurdat dit volledig geïntegreer word in die problematiek wat Leroux aanspreek. *Die mugu* is vandag ook weer opnuut relevant vanweë die wyse waarop dit die stryd teen die waardes en praktyke van die kapitalisme aanspreek deur die karakter van die anargis Juliana Doepels, wat lyk na 'n voorganger van die *Occupy Wall Street*-protesteers. Die roman se slottoneel (onder andere beïnvloed deur die James Dean-film *Rebel Without a Cause*), waarin die mugu ontstaan en sy "wandeling hervat" nadat hy deur die eendsterte geïntimideer en verneder is, toon weer eens dat die proses van singewing en transformasie nie afgehandel is nie en sal voortgaan ("Terug kan hy nie gaan nie, stil kan hy nie staan nie"). Dit is juis hierdie eienskap van Leroux, die weiering om sy romans te dwing tot maklike afsluitings en oplossings, wat dit moontlik maak om sy werk weer en weer te lees.

Die heruitgawe van Leroux se eerste nege romans in drie bande is 'n gepaste erkenning van sy belangrikheid as skrywer binne die kanon van die Afrikaanse letterkunde. Saam met Jan Rabie het hy reeds in die vyftigerjare 'n literêre en intellektuele sofistikasie in die Afrikaanse prosa gebring wat 'n belangrike invloed uitgeoefen het op meer as een geslag

Afrikaanse lesers, skrywers en akademi.
Hopelik wen hierdie heruitgawe van sy werk
'n nuwe generasie lesers vir Leroux.

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

Die pes.

Albert Camus. Uit die Frans vertaal deur Piet de Jager. Pretoria: Protea Boekhuis, 2012. 280 pp. ISBN: 978-1-86919-452-9.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v50i1.32>

Die gevierde Franse naoorlogse filosoof, romansier, joernalis, essayis en dramaturg, Albert Camus (1913–60), word in 1957 die tweede jongste wenner ooit van die Nobelprys vir Letterkunde. Dit was tien jaar na die publikasie van een van sy twee gepubliseerde romans, *Die pes*. Nou, vyf-en-vyftig jaar later, het Protea Boekhuis 'n Afrikaanse vertaling van dié groot roman die lig laat sien.

Soos in die roman waarmee nog 'n Afrika-wenner van dieselfde prys, J. M. Coetzee, in 1983 sy internasionale deurbraak gemaak het—*Waiting for the Barbarians*—wentel die verhaal grootliks om 'n simpatieke, magtelose, stoïsynse hoofkarakter uitgelewer aan kragte veel groter as hyself. In *Waiting for the Barbarians* is dit die naamlose magistraat, in *Die pes* is dit dokter Bernard Rieux. Soos die onbenoemde buitepos van die Ryk waaroor die magistraat in *Barbarians* toesig hou, is die Oran van *Die pes* 'n stad oorgelewer aan sy lot—in die geval van laasgenoemde 'n pes-epidemie. Dit is dan juis die onbeholpe amp-telike hantering van die epidemie wat dr. Rieux in die besonder as stoïsynse held in die aangesig van die noodlot na vore laat tree, baie soos die magistraat in *Barbarians* ook sy lot met stilswyende waardigheid deurstaan.

Die stoïsynse element in *Die pes* is vandag ewe relevant as toe die roman aanvanklik verskyn het, maar destyds misgekyk is ten gunste van die populêre wanbeeld van Camus as eksistensialis—'n etiket waarteen hy herhaaldelik geprotesteer het. Om die stoïsis-me van *Die pes* na waarde te skat, is dit nodig om eers kortliks by die verhaal stil te staan.

'n Onbekende verteller, wie se identiteit doelbewus tot naby die einde van die roman verswyg word, vertel die verhaal van hoe die

Algerynse stad, Oran, rofweg vanaf April een onbekende jaar tot Februarie die volgende jaar deur 'n pes-epidemie leef. Vroeg in die roman begin die rotte van die stad skielik aan dieselfde onverklaarbare, aaklige simptome sterf. Nie lank daarna nie, word die portier van die gebou waar Rieux woon een van die eerste slagoffers van die pes, wat Rieux kort hierna as sodanig identifiseer.

Na die voorspelbare aanvanklike ontkenning van die dreigende epidemie van owerheidskant, slaag Rieux en van sy kollegas tog daarin om die owerheid van die erns van die situasie te oortuig. Gevolglik word die stad gesluit en verkeer dit in 'n *de facto* staat van beleg, wat dikwels deur die verteller met ballingskap vergelyk word. In hierdie uiterste omstandighede—waar die epidemie op sy hoogtepunt meer as 130 mense per dag in 'n stad van sowat 200 000 mense eis—kom die slegste en die beste van die menslike karakter na vore.

Wat die slegste betref, verlustig Cottard, 'n vlugteling voor die gereg, hom byvoorbeeld in die stad se lot aangesien hy in die omstandighede nie vasgetrek kan word nie. Op sy beurt beplan die Paryse joernalis, Rambert, wat in die stad vasgekeer is, hoe hy so gou moontlik kan ontsnap om met sy geliefde herenig te word.

Maar die pes bring ook die beste in die mense na vore. Wanneer Rambert op die voor-aand van sy gewaagde ontsnappingspoging vir die eerste keer besef dat Rieux self sy vrou voor die epidemie laas gesien het omdat sy weens siekte vir behandeling elders moes heen, kom hy tot inkeer en werp sy lot in by die spanne vrywilligers wat die stad staande hou. Vader Panteloux, die vurige en hoogs geleerde Jesuïet, bewandel self 'n weg vanaf liefdelose veroordeling na liefdevolle nederigheid en lotsaanvaarding.

Maar dit is veral Rieux wat uitstaan as stoïsynse held. Vir die ou Stoïsynse was die beoefening van deugde soos geduld, mede-

menslikheid, gelykmatigheid en selfbewustheid in alle omstandighede nastrewenswaardig. Vanuit die staanspoor pak Rieux sy dikwels eensame stryd teen die pes, teen ampelike ontkenning, teen selfsugtige gedrag, aan. Nie een keer lees die leser dat Rieux sy lot bekla nie.

Daar is egter ook 'n ander belangrike opsig waarin Rieux as eietydse stoïsyn onthul word, naamlik as belangrike getuie van die gebeurde onder beskrywing. Daarmee sluit hy hom aan by die stoïsynse praktyk van selfbewustheid deur literêre waarneming. Hierdie stoïsynse getuienislewering is waarskynlik ook die sleutel vir die bykans apatiese vertelstyl van die verteller, die ideaal van apatie as integrering en oorstyging van die emosies synde sentraal by die Stoïsyne.

Soos die Australiese kenner van Camus, Matthew Sharpe, tydens 'n onlangse lesing in Bloemfontein oor Camus se notaboeke uitgewys het, was Camus sterk beïnvloed deur die Stoïsimisme, en ek bedank hom ook dan graag hier vir die sleutels wat hy sodoende vir die lees van *Die pes* aan my beskikbaar gestel het.

Dat die apatiese vertellerstrant nie so maklik in die huidige loslitklimaat van die Afrikaanse letterkunde te vertaal is nie, is seker. Dit maak dan ook daarvoor dat die Afrikaanse vertaling tegelyk effens stram, maar ook aantreklik ouwêrelds lees. Oor die algemeen blyk daar min ooglopende foute in die vertaling te wees, buiten vir 'n aantal kere waar die vertaler in gebreke bly om konsekwent in dieselfde sin binne dieselfde tyd te vertaal, byvoorbeeld "dat die waarheid wat daarin steek 'n bietjie van 'n veralgemening was" (102) in plaas van die meer gepaste "is". Dit is die soort fout wat 'n vertaler vanaf Frans met sy meer as tien tye na Afrikaans maklik kan maak, en dis jammer dat die redakteur van die boek nie die soort foute uitgestryk het nie. Hierbenewens het Eben Meiring reeds in 'n resensie van 17 November 2012 in

Volksblad op die vertaler se neiging tot woord-oordad en ander foute gewys, waarmee ek dit eens is. 'n Mens wonder of van hierdie foute te wyte is daaraan dat die vertaler volgens sy eie erkenning in 'n onderhoud met *Rapport* van 14 Mei 2012 homself Frans leer lees het en dit nie kan praat nie.

Hoe ook al, in tye van massahisterie, nimmer-eindigende krisis en literêre vervlakking is *Die pes* 'n tydige toevoeging tot die Afrikaanse letterkunde, veral vir diegene vir wie die vraag "Hoe leef ek die goeie lewe?" belangrik is.

Johann Rossouw

rossouwjh@ufs.ac.za

Universiteit van die Vrystaat

Bloemfontein

Tikkop.

Adriaan van Dis. Uit die Nederlands vertaal deur Daniel Hugo. Pretoria: Protea Boekhuis, 2012. 224 pp. ISBN: 978-1-86919-456-7.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v50i1.33>

Tikkop, Daniel Hugo se Afrikaanse vertaling van Adriaan van Dis se gelyknamige Nederlandse roman, is 'n teks wat in die Nederlandse resensiepers oor die algemeen baie goeie kritiek ontvang het. 'n Resensie soos hierdie sit tussen 'n paar stoele—dit behoort die waarde van die teks én as literêre werk én as vertaling te waardeer, asook te verreken dat hierdie 'n ander resepsiekonteks as die oorspronklike veronderstel. *Tikkop* vertel die verhaal van twee wit mans wat eertyds betrokke was by die stryd teen apartheid. 'n Dikwels ontluisterende (self-)ondersoek na die oorspronklike beweegredes vir beide se betrokkenheid maak 'n groot deel van die roman uit: nie net is dit bepalend vir sekere tematiese motiewe nie, maar ook belangrik in terme van die karakterisering van die twee hoofkarakters. Want uiteindelik was/is hulle daadwerklike betrokke by die morele stryd nie uitsluitlik gebaseer op ideologiese of morele oortuiging nie. Die verkenning van hierdie problematiek lei noodwendig tot 'n herbesoek aan die eie rol wat in nabetragting dalk anders en eerliker verantwoord kan word. Die idee van nabetragting is uiters belangrik, want daardeur word nie net op die verlede kommentaar gelewer nie, maar ook die hede word hierdeur gekleur.

Bloot wat die handeling betref, gaan dit oor Martin / Mulder se herbesoek aan Suid-Afrika, op uitnodiging van Donald, aangesien dit "goeie oefening vir sy brein" sal wees na afloop van 'n beroerte. Die verwysing na "tik-kop" dui enersyds op Martin se geheuetoe-stand, hoewel dit op sy besoek aan Suid-Afrika tog nie so ernstig blyk te wees nie. Die "tik-kop"-motief is egter ook die skarnier waarop die verhaal aan die hede gekoppel word:

Donald woon in 'n kUSDorp, waar hy steeds betrokke is by die plaaslike arm, bruin vissersgemeenskap. Een van die seuns, Hendrik, wat self 'n buitestaander is, is egter in die ware sin van die woord 'n tikkop—verslaaf aan meta-amfetamine. Die figuur van Hendrik word byna 'n kulminasie van die maatskaplike en politieke probleme wat die huidige Suid-Afrika teister—en die rede waarom beide vriende erns maak om Hendrik te red, word 'n veelduidende poging om sekere dinge te bevestig, te red, reg te stel—met al die implikasies wat hiermee saamhang.

Die gevaar wat enige tematisering van sosiopolitieke problematiek loop, is dat noodwendig gebruik gemaak word van stereotipes, beide wat karakters en omstandighede betref, indien die teks kensketsend van die groter konteks wil wees. En dit is bepaald wat met die beskrywing van die vissersdorp en omliggende omgewing gepretendeer word: dit is 'n mikrokosmos van ewels: korrupsie, armoede, dwelmmisbruik, nepotisme, stropery, rasseverskille, ensovoorts. Die Afrikaner van die nuwe Suid-Afrika is in al sy geledinge teenwoordig, maar tog oortuig hierdie en ander gestereotipeerde aspekte in die funksionaliteit daarvan nie altyd as organiese substansie van die verhaal nie. Hierdie strak siening van Suid-Afrika is moontlik verantwoordbaar deur die "blik van buite" wat setel in die figuur van Mulder—as 'n Nederlander woonagtig in Frankryk sal hy die Suid-Afrikaanse omstandighede, waarbinne al hierdie probleme natuurlik wel voorkom, nie noodwendig genuanseerd waarneem nie. Hierdie buitestaandersperspektief is natuurlik ook af te lees in outeur Van Dis wat vir 'n lang tyd ter plaatse aan sy manuskrip gewerk het.

Die gevolg is dat sekere handelingsmomente nie altyd oortuigend in die teks geïntegreer word nie, asof daar vir sekere dinge nie natuurlike beweegredes is nie. Dieselfde kan be-
weer word by die keuse van karakters (ver-

naam newekarakters) en dit is soms selfs merkbaar in bepaalde dialoogfragmente, soms vloei die woordewisseling nie natuurlik nie, en is dit weereens eerder die funksionaliteit van die uitlatings—hetsy as beweegredes vir karakterisering of die invul van historiese gegewens—wat voorop staan.

Maar dit is veral die ambivalensie van sosiopolitieke betrokkenheid wat in hierdie werk met insig uitgebeeld word en wat uiteindelik ook die hart van die teks verteenwoordig. Hierdie betrokkenheid en veral die beweegredes wat dit ten gronde gelê het (of steeds lê), is die stukrag van die hele vertelling. Die slot is daarom besonder sterk en ten spyte van die talle oortuigings en insigte wat in die loop van die verhaal gebesig is, is dit veel-seggend wanneer daar staan: “Kyk net, hy kon toe nie anders nie as hom met die wêreld te bemoei”.

Daniel Hugo se vertaling lees besonder natuurlik en daar is meer as een pragtige poëtiese vonds. Die Nederlandse oorspronklike maak skynbaar dikwels gebruik van Afrikaanse uitdrukkings—wat noodwendig ook ’n bepaalde spanning tussen die twee tale in die bronteks sal beteken. Hierdie aspek gaan noodwendig verlore in die Afrikaanse vertaling, wat ten spyte van die inherente kwaliteit daarvan, dus tog ’n verskralende effek sal meebring.

Van Dis se liberale en in sekere sin dus ook ideologiese perspektief is hier duidelik. Die ondersteuning, al dan nie, van hierdie perspektief sal in ’n groot mate bepalend wees vir die instinktiewe reaksie op die teks: assosiasie met welke karakters, kan dalk ook net lig werp op eie oortuigings in die huidige verpolitiseerde konteks.

Cilliers van den Berg
vdbergjp@ufs.ac.za
Universiteit van die Vrystaat
Bloemfontein

Die onsienlike son.

Jacobus van der Riet. Pretoria: Protea Boekhuis, 2012. 104 pp. ISBN: 978-1-86919-751-3.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v50i1.34>

Volgens oorlewering het die Russies Ortodokse Kerk sy bestaan te danke aan 'n ondersoekexpedisie wat ná 'n verkenning van die drie groot monoteïstiese godsdienste aan Keiser Vladimir moes rapporteer. Op grond van hulle terugvoer sou hy sy keuse maak oor watter godsdienste die volke van Rusland sou aanneem. Hulle aanbeveling was die Christelike godsdienste, spesifiek die Ortodokse geloof. Dit was 'n aanbeveling wat spesifiek gegronde was op hulle belewenis van die Heilige Liturgie waaraan hulle deelgeneem het in die Hagia Sophia in Konstantinopel waartydens hulle volgens oorlewering nie geweet het of hulle in die hemel en of hulle op die aarde was nie. In die Bisantynse liturgie waaraan hulle deelgeneem het, was daar onder andere rolle ingeskryf vir die engele, omdat dit vir hulle 'n gegewe was dat die engele inderdaad saamsing in die liturgie.

Hierdie sogenaamde kosmologiese Christendom waarin die aarde en hemel hande vat en dit op 'n besondere wyse in byvoorbeeld die viering van die liturgie en die lewens van heiliges, 'n benadering tot die Christelike geloof wat redelik vreemd is vir die gemiddelde Afrikaanse leser, is die bedding van Jacobus van der Riet se debuutbundel *Die onsienlike son*. Die bundel bestaan uit meer as sestig sonnette wat almal handel oor Ortodokse heiliges, sommige is bekend, veral dié wat ook Bybelfigure is, maar die meerderheid is vir 'n nie-Ortodokse leser onbekend. Wat hierdie redelik onbekende en ietwat vreemde wêreld wat die leser deur hierdie bundel betree egter meer toeganklik maak, is die kort biografiese aantekeninge oor die heiliges ('n soort kriptiese weergawe van die bekende genre van die *vitae* oftewel heilige-lewens van die Middeleeue) wat in die gedigte behandel word asook die aantal afbeeldings van ikone (ge-

skilder deur Julia Bridget Hayes) van sommige van die heiliges wat ook in kleur opgeneem is en van 'n hoë kwaliteit getuig. Nadat jy as leser die kort biografiese opsommings van die lewens van die heiliges agterin ontdek, word dit 'n interessante lees oefening om te besluit wat jy eerste gaan lees, die gedig oor die betrokke heilige of die opsomming van sy of haar lewe. Die gedigte is verstaanbaar met 'n eerste lees, alhoewel die agtergrond wat verskaf word wel die sogenaamde "wêreld agter die teks", hier spesifiek die lewensomstandighede van die betrokke persoon van geboorte tot sy/haar sterfdag (die sterfdag van 'n heilige word dikwels beskou as sy/haar *dies natalis* oftewel geboortedag), beter uit die verf laat kom. Laasgenoemde help uiteraard om die "wêreld in die teks" beter te verstaan en konfronteer die leser voortdurend deurdat hierdie gegewens onwillekeurig vra om verbande met die "wêreld voor die teks" te trek. Hoe geslaagd hierdie hermeneutiese prosesse voltrek word, sal sterk beïnvloed word deur die leser se openheid vir die onbekende en redelik vreemde inhoud wat aan bod kom. So byvoorbeeld word die moderne leser inhoudelik gekonfronteer deur relieke van heiliges wat op wonderbaarlike wyse nie vergaan nie en wat oor genesende kragte beskik soos byvoorbeeld die Heilige Grootmartelaar Dimitrios van Thessalonika uit wie se relieke tot en met vandag genesende, welriekende salf vloei. Daar is histories gesproke in hierdie bundel nie 'n diskontinuiteit tussen die Bybelse tyd en vandag wat die voorkoms van wonders aangaan nie. Dit vra aan die kritiese leser 'n besondere oopstelling om sigself in hierdie wêreld te laat opneem. Hierdie leeservaring word versterk deur die gebruik van religieuse konsepte soos "relike" en "leviteer" en die ruim gebruik van Afrikaanse woorde wat weinig in die algemene omgangstaal gebruik word soos "sens", "fuik" en "murmel".

Die bundel neem die leser ook diachronies deur 'n bykans vierduisend jaar se geskiede-

nis. Die oudste heilige wat behandel word, is “Die Heilige Voorvader Abraham” oor wie geskryf is in Genesis en die jongste is “Die Heilige Maksimowitsj, Wonderdoener van Sjanghai en San Francisco” wat in 1966 oorlede is. Die sonnette oor die heiliges is dan ook chronologies gerangskik, vir dié wat daar wel ook ’n ikoon voorkom, is die ikoon langs die gedig geplaas, en die name van die heiliges op hulle ikone is telkens in Afrikaans—op drie uitsonderings na. Hierdie drie uitsonderings is egter ook sleutels ten opsigte van die lees en verstaan van die bundel.

Eerstens is die enigste heilige wat nie chronologies aan bod kom nie, maar wie se gedig wel heel eerste geplaas is dié van “Die Heilige Romanos die Melodis” wat in 555 n.C. oorlede is. Nadat die Heilige Maagd Maria hom ’n boekrol laat eet het, het hy ’n engelagtige stem en besondere digterlike vermoë gekry. In die slotstrofe van hierdie eerste sonnet versoek die digter dan ook dat Romanos hom sal help:

Voeg jou stem, Romanos, by my gebed se
refrein
dat ek suiwer mag sing, klinkklaar soos ’n
kelkiewyn.

Die tweede uitsondering is die afbeelding van die ikoon van Die Heilige Johannes van Damaskus wat nie langs sy sonnet voorkom nie, maar wel reg aan die einde van die bundel ná die laaste gedig. Johannes van Damaskus het bekendheid in die kerkgeskiedenis verwerf as verdediger van die gebruik van ikone in veral die eerste ikonoklastiese stryd en veral met ’n beroep op Kolossense 1:15 waarin geskryf word dat die Seun die “ikoon” van die Vader is wat nie gesien kan word nie. In die Ortodokse tradisie word hierdie ikone gesien as venster op die hemel en is die verf van so ’n ikoon ’n geestelike taak wat besondere dissipline en vaardigheid vra, vergelykbaar in ’n mate met die ontwikkeling van ’n preek in die Gereformeerde tradisie. Ikone moet dan ook aan baie spesifieke konvensies voldoen en elke individuele ikoon

sluit besonder sterk aan by die bestaande tradisie. Van der Riet doen dit ook by uitstek in sy gedigte deurdat hy konsekwent hou by die sonnet as vorm, dat hy deurgaans van verskillende soorte rym gebruik maak en dat al die gedigte inhoudelik konsekwent by een tema bly, te wete die heiliges. Miskien is dit te ver geneem om sy sonnette geskrewe ikone te noem, alhoewel dit inderdaad daarna neig en ’n soortgelyke uitwerking het, naamlik om die kyker/leser op te trek na die hemel.

Die derde uitsondering is dat die afbeelding van die ikoon wat op die buiteblad aangebring is, die enigste ikoon is waarop Grieks en nie Afrikaans aangebring is nie. In Afrikaanse vertaling lui die naam “Die Heilige Gregorius die Teoloog” en dit is dan juis ook in die sonnet oor Gregorius op bladsy 44 wat die bundeltitel aangetref word. En die strofe waarin hierdie uitdrukking, wat duidelik ’n beskrywing of naam vir God is, voorkom, handel dan juis ook oor die besondere vermoë om ’n teoloog te wees. In die beskrywing van die lewe van “Die Heilige Simeon die Nuwe Teoloog” hoor ons dat die titel “Teoloog” uiters seldsaam is en slegs aan Gregorius, Simeon en die Apostel Johannes tot op hede toegeken is. Hierdie tema van son en lig wat so sterk in die Evangelie van Johannes figureer, keer dan ook telkens in die gedigte terug. Die digterlike gawe, die belang van en respek vir die tradisie asook die insig wat die teologie kan bring, word op ’n besondere wyse bymekaar gebring in hierdie debuutbundel van Vader Jacobus van der Riet, ’n digbundel omgee deur die geur van heiligheid. Met ’n oop gemoed mag ’n leser dalk net die engele hoor saam sing in hierdie bundel, of ten minste die stem van Die Heilige Romanos die Melodis.

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

Katalekte.

Breyten Breytenbach. Kaapstad: Human & Rousseau, 2012. 224 pp.
ISBN: 978-0-7981-5792-6.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v50i1.35>

I

Katalekte vorm 'n drieluik met Breyten Breytenbach se vorige twee bundels, *Die windvanger* en *Die beginsel van stof*. Die woordgoëlaar en oëverblinderaar is hier aan die woord in 'n bundel wat die subtitel dra: "artefakte vir die stadige gebruike van doodgaan". By Breytenbach is die ewige verbintenis tussen lewe en dood 'n deurlopende motief en hierom is daar dan ook 'n gedig "bardo" (76) wat hierdie oorgange beskryf. *Katalekte* bevat weer Breytenbach-reëls wat op sy enorme verbeelding dui:

wanneer verbeelding se lettergrepe
nog bewe in die vingers (43)

Verder speel gedigte in op mekaar én ou bekende (en reeds klassieke) verse word herdig en binne die konteks van hierdie bundel word dit gelaai met 'n navrante siening van die einde-in-sig. Dit is 'n bundel wat die leser opnuut bewus maak van die digter se besondere klankgevoeligheid en die spanning tussen pro-verse en korter tekste.

Ons vind hier die bekende Breytenbach-handtekening: die ontginning van bekende idioome wat hy nekomdraai:

ons dra die gene van die dood / maar ook die
dese van die lewe (118)

aan stront is geen salf te smeer nie (188)

Die plasing van foto's (soos die digter wat 'n pampoen vashou) neem ons na die werklikheid. Die digter dwing die leser om kennis te neem van komplekse sieninge van poësie-teorie en die verwysing na die kora aktiewe Julia Kristeva se *Begeerte in taal* en hoe metafore geskep word.

In die lang vers "Besinning oor ruimte as katalisator van betekenisvorming" (155–58) word die leser medepligtige en aktiewe grafiler. Trouens, hierdie bundel dwing jou van die posisie van epi-leser (om die gedig op sy woord te neem) na die ruimte van die grafiler as aktiewe, medeskrywer (medeskepper) van die gedig. Hier verneem ons: "Gedig is leefruimte vir taal" en die volgehoue proses in die digter se oeuvre om die digkuns te verminder, vind ons eweneens hier:

Poësie kom van nêrens en gaan nêrens heen
nie—en ondersoek dan daardie nêrens soek-
soek
soos 'n hond na doodsbeendere (157, 158)

Die digter van die paradoks, én die digter van die Oosterse verwysingsstelsel; van die verdubbeling en terselfdertyd ónt-kenning van die self. Van die oomblik en tog ook die ewigheid.

Die gesprekke met mededigters is opvallend. Soms speels, soms ernstig. Ingrid Jonker, Boerneef, Peter Blum kom aan bod en die herdigting, 'n skitterende parodie, van Boerneef verdien vermelding:

'n kolgrans doodgery op die M3

die kolgans het 'n veer laat val
van die hoogste roep van waarookal
mits dese wou sy vir ons sê
dis haar maat wat dood op die snelweg lê
[...]
(22)

Herdigtings, 'n self-bestekopname, kom ook aan bod soos in "die engelaar se verweerskrif" (203) ("asof ek uit 'n langwerpige kop gedigte kon fabriseer...").

In "waterbrief" (28) kan die leser 'n demonstrasie sien van Breytenbach se vernuf as digter. Die tegelykertydaspek word in hierdie gedig 'n demonstrasie van die ek-in-krisis, die ek wat nie finaal besê kan word nie, soos Kristeva dit beskou. Die beweging van ge-

boorte-droom-werklikheid-gedig-dood word omgeruil sodat die verskillende dimensies één word:

in die nag is hy dikwels 'n koevert
hy skryf die dokumente van geboorte
nietnotas, belydenisfragmente soos skrifels
wat aan moet dui waar 'n fuik
in die donker neergelaat is
om more se witvleis te vang [...]

II

Katalekte beteken “versameling fragmente van ou dig- of prosastukke”, aldus die digter in 'n onderhoud.

Die bundel bevat sewe afdelings met zenagtige verse en boere-haikoes. Die selfgesprek (soos in “BB: Intieme en beknopte CV”, 57) is nou van Bittergesig Buiteblad. Sy Bonnievale-jeug, verblyf aan die Goreé-instituut en 'n skryfskool in New York word gesinkopeer met 'n beskrywing van sy werklike verbintenis met die “mooimoedige vrou” wat van die mooiste liefdesgedigte in Afrikaans geïnspireer het. Die metamorfose word in hierdie bundel beskryf as 'n katamorfose (59). Daar is (pynlike) nadenke oor die skryf van 'n gedig en gesprekke met Nietzsche en Emile Benveniste (“frottage”, 60). Die gesprek met die ouers word eweneens volgehou in teer, liefdevolle besinnings in “ruikers woorde gepluk” (81) vir hulle.

Breyten Breytenbach neem ook standpunt in teen die politieke toestande hier te lande in die sterk “Moermikland” (161) wat in gesprek tree met Allen Ginsberg se magistrale “America”. “Of dit 'n man sou wees” (169)—wat hy tipeer as 'n aanpassing uit Primo Levi—is eweneens 'n sterk sosiaalgerigte gedig, nes die lykdig vir Van Zyl Slabbert (143).

III

Dit is 'n bundel wat as “laatwerk” kwalifiseer soos Helize van Vuuren dit skitterend na aanleiding van Breytenbach se vorige bundel *Die beginsel van stof* behandel het op *LitNet*.

Breytenbach bly in die digkuns 'n baken. 'n Mens haal die hoed af vir die volgehoue produktiwiteit sonder om gehalte in te boet. Van die kleinste optelvers tot die langer prosagedig of laagvers, bewys die meesterskap van Breytenbach wat die brokstukke van 'n lewe se herinneringe sprokkel. Die Orpheus-mite, Isis-Osiris en ja, Pablo Neruda:

Entre los labios y la voz, algo se va muriendo.
Algo con alas de pájaro, algo de angustia y de olvido (uit “Poema”, 13)

met 'n pragtige skets daarby, verklap ook iets verder van die rol van die digter.

Die digter as besegger van die liefde, die digter wat deur die woord beseg word, die digter wat onreg verseg.

Die bundel beslaan 212 bladsye en is besonder mooi uitgegee.

Geraadpleegde bronne

De Vries, W. “Aanhou beweeg en gedigte maak.” *Burger*, 8 Nov. 2012. <<http://152.111.1.87/argief/berigte/dieburger/2012/11/08/SK/16/BreytenBreytenbach.html>>.

Van Vuuren, H. “'n Almanak van klippe’: Laatwerk en Breyten Breytenbach se *Die beginsel van stof* (laat-verse, sprinkaanskaduwees, aandtekening).” *LitNet Akademies*, 15 Nov. 2012. <<http://www.litnet.co.za/Article/n-almanak-van-klippe-laatwerk-en-breyten-breytenbach-se-die-beginsel-van-stof-laat-verse>>.

Joan Hambidge

Joan.Hambidge@uct.ac.za

Universiteit van Kaapstad

Kaapstad

Kry my by die gewone plek aguur.
Loftus Marais. Kaapstad: Tafelberg, 2012.
ISBN: 978-0-624-05646-1.
EPUB: 978-0-624-05647-8.
DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v50i1.36>

Na die ongehoorde sukses van *Staan in die algemeen nader aan vensters* (2008), wat met vyf vername poësiepryse bekroon is (waaronder die Eugène Maraisprys en die Ingrid Jonkerprys), slaag Loftus Marais die moeilike toets van 'n tweede digbundel oortuigend met *Kry my by die gewone plek aguur* (2012). Soos die subtitel van die bundel suggereer, kan 'n mens dié "Kaapstadse gedigte" situeer binne die eietydse stadspoësie. Die leser word immers op 'n begeleide "toer" van die stad geneem en beskou 'n mens die verloop van 'n "gewone" Kaapse dag.

Ruimtelike merkers sluit in (onder meer) die Heerengracht, V&A Waterkant, De Waalpark, De Waalrylaan, Khayelitsha, Clifton, Leeukop en Thibaultplein terwyl die bundel se chronologiese tydsordening blyk uit die gedigtitels. Eers is daar "'n Begin" (7), daarop volg dan "Oggend en jou lyf (twee oomblikke)" (8), "Dit is 6:00 en ek probeer dink" (9) en "Oggendhoorder" (11). Op bladsy 46 vind ons "Twaalfuurkanon", nog later "17:15" (71) en "Halflig" (72). Uiteindelik nader die bundel sy einde met "Nagvatter" (85), "1:58" (90), "Stadsnag" (92) en ten slotte "Bronx & vroegoggend" (95).

Dit is opvallend dat *Kry my by die gewone plek aguur* in gesprek tree met vroeëre Afrikaanse stadsdigters. Vergelyk byvoorbeeld "Fabulisha de la Queillie maak reg vir die dag" (17) wat resoneer met Stockenström se titellose gedig oor Kaapstad uit *Aan die Kaap geskryf* met die volgende openingsreëls: "Die stad se bors trek toe. Sy kug, / betaamlik soos 'n dame [...] Ek is baie meer as net geskiedenis. Ek is die vrou. En ek blink."; asook "Stad in die mis" (13) wat herinner aan D. J. Opperman se gelyknamige vers. Ouer stadsgedigte,

veral dié van Opperman en S. J. Pretorius, het dikwels die stad as dreigend of vervreemdend beskou. Marais poog daarenteen om 'n genuanseerde blik op die Moederstad te bied en "haar" te stroop van opgesmuktheid, pretensies en opgehemelde geskiedkundige verwaandheid.

Hoewel die digter hom hoegenaamd nie aan prekerigheid uitleen nie, het die nuwe bundel 'n duideliker politieke inslag as *Staan in die algemeen nader aan vensters*. So begin die gedig "Twaalfuurkanon" (46) byvoorbeeld met die treffende woorde: "die kern van die stad / is 'n stuk geweld". Die fyn waarnemings van die digter in 'n kosmopolitiese Kaapstad is subtile kommentaar op maatskaplike en politieke kwessies waarmee die stad (en die land?) te kampe het.

"Verkeerswaarneming" (27) is verder die veelseggende beskrywing van 'n padwoede-insident tussen 'n "wit madam" en 'n taxidrywer: "spoeg die bestuurder [...] op die ruit van die wit mevrou / en dis nie eintlik tóé nie, maar toe sy sonder skok / en met 'n tipe takt haar veërs aansit / dat ek besef (en hierso neem ek my afrit) / ons gaan dit nie haal nie, ons land is gefok."

Dit is egter veral die diskrepansie tussen die skrywer se bevoorregte posisie en die harde realiteit van armoede waaróór hy skryf wat sentraal staan in die (meer) "betrokke" gedigte soos "Oorbrug" (66) en "Twaalf maniere om vanuit jou motor op die N2 na Khayelitsha te kyk" (50). In "Roelandstraat, betrokke" (64) ontvang die spreker met sy sosiale gewete die volgende raad van 'n gespreksgenoot: "'beskryf eerder bome, los die politiek, die gemoanery, uit, / gaan werk in 'n sokkombuis as jy dan wil bydra— / só mors jy minder van jou tyd.'"

In die bundel is daar 'n besliste afwysing of ondergraving van diepsinnige mymerings oor abstraksies wat die digkuns as genre dikwels kenmerk. Die digter het waarskynlik hierdie doel voor oë gehad toe hy die komiese

figuur van Fabulisha de la Queillerie bedink het—'n "fabulous", filosofiese fopdosser wat meen "die stad is té vol... identiteit / en die geskiedenis se een groot fout is dat almal hulleself te ernstig bly opvat het" (18).

Met humor en selfironisering kom Fabulisha keer op keer oortuigend uit die verf en daag sy gevestigde opvattinge uit, veral rakende identiteit en geskiedenis, maar sluit sy as liminale figuur ook aan by die deurlopende idee van "oorgange" en grensoorvurking wat 'n mens in Loftus Marais se gedigte aantref. Oorgange en grensoorskrydings figureer reeds in die twee openingsreëls in die bundel ("n Begin"): "hoe om vroegoggend oor / oorgange te skryf?" (7) en in "Hysbak" (28) met die waarneming van 'n "strokie afgrond" wat 'n "grenslyn" verteenwoordig.

Eenduidig is die spanning tussen oppervlak en diepte egter nie. Ten spyte van sy soeke na 'n meer onmiddellike, minder abstrakte leefervaring in die vorm van kortstondige plesier of bevrediging (hy het 'n "outjie wat wag"), kry die spreker in "Bronx & vroegoggend" (95) dit steeds nie reg om daardie neiging tot filosofiese meevoering volledig uit te skakel nie. Hy staan op 'n terras onder die sterreheem en kan nie die versoeking weerstaan om selfs in 'n doodgewone oorbelstopper die ewigheid in te lees nie; hy gooi die stopper afwysend (maar veelbetekenend) "oor die afgrond / van vannag" (95). Dieselfde soort metafisiese besinning is aanwesig in "Ontologie-les" (12) wanneer die neonligte van LEWIS meubelwinkel flikker "...IS" "...IS" "...IS" en die spreker byna onwillekeurig wonder: "maar jirre, moet die werklikheid óók adverteer?"

In verskeie opsigte verteenwoordig *Kry my by die gewone plek aguur* 'n voortsetting van die tematiek waarmee Marais in sy eerste bundel werk. Daar is dieselfde teerheid en homoërotiek in sy liefdesverse—sien byvoorbeeld "Oggend en jou lyf (twee oomblikke)" (8), "Op 'n sypaadje (23) en "Groot

ode aan die V&A Waterfront" (86), en veral die pragtig onkonvensionele "'n Liefdesvers" (20) waarin hy die broeksakke van 'n geliefde omdop en die inhoud betrag. Daar is ook poëtikale besinnings oor die belang van die letterkunde en die skryfproses in verse soos "Die digter" (57), "Maart" (73) en "Die trekklavier" (88); en dit alles kry die leser in 'n kenmerkend vaardige verstepgniese aanbod, geklee in dieselfde onpretensieuse gewaad waarvoor Loftus Marais bekend geword het.

Wat egter belangrik is, is dat die digter nie alleen by 'n bekende resep gehou het nie, maar dat hy dit verruim het en sodoende ryper werk lewer. Loftus Marais wys ondeund in 'n besonderhoud op sy ma se mening dat *Kry my by die gewone plek aguur* "gayer" as sy vorige bundel is. Marais se tweede digbundel is verder 'n opwindende, multidimensionele toevoeging tot sy oeuvre en kan beskou word as 'n baken in die eietydse Afrikaanse stads-literatuur.

Neil van Heerden

neil.sneeuleeu.vanheerden@gmail.com

Universiteit van Suid-Afrika

Pretoria

Patrick Kabeya Mwepu
Patrick Kabeya Mwepu is Associate
Professor of French Studies and the
Head of School of Languages at
Rhodes University (South Africa). He
has published papers and a book in
the field of francophone African
literature. He is deputy-editor of
French Studies in Southern Africa.
E-mail: p.mwepu@ru.ac.za

Culturalism and existentialist thought—a reading of Julien Kilanga Musinde's *Retour de manivelle*

Culturalism and existentialist thought—a reading of Julien Kilanga Musinde's *Retour de manivelle*

Published in 2008, the novel *Retour de manivelle* ("Backlash") by Julien Kilanga Musinde revives the unfinished debate related to the search of identity in African writing. The universe depicted represents the modern society and Musinde's main character is changing as fast as he relocates to a different society. The author depicts this flexibility as a strength that commands the adaptability of the character without suppressing the initial culture of the protagonist. Musinde chooses to freely express his fantasy and, at the same time, integrate his subjective world vision and multidimensional scholarship in the interpretation of the identity. The question of culture being central to the novel, the paper is aimed at demonstrating, however, that the culture that is depicted as both exclusive and dynamic in Musinde's work should be understood mainly in cyclic perception in which both the starting and the arrival points are joining in a unique individual subjectivity, such a subjectivity having the potential of engendering a new discourse by attempting to juxtapose conflicting ways of life. The paper also demonstrates how Musinde distances himself from the materialistic world vision commonly expressed by existentialists and Epicurean philosophers. This attitude allows the author to reflect on the interconnectivity between the immediate empirical reality and the world beyond from the perspective of a transnational African intellectual in a globalizing world. **Keywords:** Congolese literature, cultural identity, existentialism, globalisation, Julien Kilanga Musinde, meaning of death.

It is common knowledge that African literature is embedded in the immediacy of incidents that punctuate socio-political life to such an extent that an informed reader might discern numerous predictable repetitions in its corpus.¹ It is little wonder, therefore, that Francophone African writers tend, in most cases, to derive inspiration from the same sources which could be summed up as the mismanagement of State affairs and the denunciation of social ills such as corruption, dictatorship, neo-colonialism and the like. Thus, as they grapple with socio-political issues, the respective roles of writers and historians sometimes merge. Notwithstanding the broad range of tendencies that characterise modern African literature today, it can nonetheless be noted that, generally "African literature is purely a function of history and, by implication, politics, in the sense that literary works project themselves as position statements on history" (Madebe 93). This type of dependence on history that

hamstrings African writers like a “Gordian knot” (Nganang 88), is one of the principle hallmarks of post-colonial African literature.

However, Julien Kilanga Musinde’s *Retour de manivelle* (“Backlash”) gives the reader the sense that the author of “Vagissements” (“Wailing”) has a diametrically opposite view as evidenced by his literary slant and take on the literature of his country, the Democratic Republic of Congo, and the African continent in general.² Walking in the footsteps of his compatriots and predecessors, Vumbi Yoka Mudimbe and George Ngal, Musinde sets out to set the record straight by reviving the philosophical approach to literature in a world where such a perspective is apparently becoming obsolete. In this novel, which was published in 2008, the author uses the hero to distance himself from the kind of literary endeavours that are usually embedded in everyday life, which he views as “contrived anyway” (119). For Musinde, cultural (or literary) prosperity is a function of national prosperity (119). He subsequently argues that literature embedded in everyday life events would be depraved, given that it would be prone to describing “the scourges of the times, wars, famine, poverty, violence and dictatorship” (119). By contrast, and using his own style in this novel, Musinde focuses on cultural and philosophical issues, thereby revealing his ontological stance to the reader. It can be discerned that the author delivers a novel in which he propounds the theoretical bases underpinning his outlook on the essence of being. Similarly, *Retour de manivelle* is a definition of the *self* and the *other* that resurrects the existential question of the meaning of death. However, the author reveals worldview and, thus, implicitly affords the reader a graphic illustration of fundamental philosophical issues.

As far as the narrative is concerned, *Retour de manivelle* focuses on the issue of cultural identity in the context of globalisation. Josué, the hero, recounts the story of his life from the perspective of an adult: modest beginnings in the village before settling in town, an exceptional school career, the opportunity to hold leadership positions, and so forth. The hero’s return to his home village, as an adult and international civil servant, seems to be the high point of the novel, the moment when he both literally and figuratively comes back to life, amidst his own people after a short stint in the “kingdom” of the dead.

The issue of cultural identity

The search for cultural identity in African literature is as old as literature itself. For instance, in the novel *Un homme pareil aux autres* (“A Man Like Other Men”), the writer René Maran had already invented a borderline character. Cast in the hero’s role, Jean Veneuse, subsequently made the following remarks: “Having arrived in Bordeaux as a toddler, at a time when it would have been difficult to come across eight or ten black people here, my best friends are whites. I think and live like the French. France is my

religion. She is the be-all and end-all to me. Ultimately, other than my skin colour, I feel European” (Maran 184).

This passage heralds not only the loss of a traditional identity but also the acquisition of a new identity by the same person. This is a romanticised depiction of the danger of decline hovering over certain cultures against a backdrop of coexistence and cultural strife. Yet, it is not in the interest of any people to watch their culture disappear. How then can one stem the imminent cultural threat facing a postcolonial African society whose attention is focused *elsewhere*? Would it, perhaps, be advisable to live like a hermit for the sake of preserving one’s culture? Through his novel, *Retour de manivelle*, Musinde reflects on these concerns to which, in his own way, he attempts to suggest some solutions. The beginning of the novel offers the following passage to the reader: “Son, I know that you want to go to those distant lands to discover other cultures. I do not wish to stop you. But, before [you consider] embracing other cultures, you must imbibe your own culture first” (10).

Such were the words pronounced by Josué’s father to his son and hero of the novel, on the eve of an odyssey that would take him far away from the land of his birth. These instructions form part of the travel arrangements and, as in the case of Kourouma’s novel, should be viewed as an attempt to “alleviate, if not ward off, the effects of bad luck” (Kourouma 151) on the traveller. Placed at the beginning of the novel (on the second page), these remarks indirectly bring to the fore ontological issues undergirded by a cultural essence that is part and parcel of the hero’s identity which, in this instance, could be symbolic of the modern African intellectual. It is clear that Josué, the main character, is a young man who is not yet fully immersed in his own culture. Hence, the assertion “you must imbibe your culture first” sounds like a moral injunction from a master (the father) to a novice (the son). Far from being a mere exhortation, these words should be viewed as moral coercion, reinforced by the deliberate subsequent use of the imperative mood in injunctions like “look at this tree” (10), “look at these leaves”, “observe them carefully” (11), and so forth. These commands lay emphasis on initiation to the secrets of nature following which, the initiate is invited to “drink palm wine from a buffalo horn” (11), as a form of ritual coronation.

Reflecting on this natural symbolism might help bring to light a current trend amongst African youth and intellectuals to embark on discovering the world by gravitating towards *the Other*. This narrowing of space, as Senghor once put it, “tends to trigger a reflex for self-defence in the face of increasing uniformity” (Biondi 122). The rite of “drinking from a buffalo horn is a serious reminder aimed at African intellectuals that urges them to *come to terms* with nature (the temple) (13) and the homeland. The latter, in turn, not only refers to the patriotic sentiments that should characterise African intellectuals as they encounter the “other world” but also to the unwavering attachment to history and the past, which, from the author’s point of view, constitute a crucible of sacred forces. It is in this sense that significance of the

mention of the word “ancestors”, which further cements the notion of the sacred as repeated in the phrase “temple where any prayer to the ancestors takes pride of place” (13), can be grasped. Affinity between mankind and nature (which is scared) is consistent with the Baudelairian view according to which the spiritual and the material commune harmoniously with one another as might be gleaned from the poem “Correspondances”, from the collection *Les Fleurs du Mal*:

Nature is a temple in which living pillars
Sometimes give voice to confused words;
Man passes there through forests of symbols
Which look at him with understanding eyes. (Baudelaire 85)

In Musinde’s world, Baudelaire’s “sacred nature” takes on a new dimension: it becomes specific. The specificity of the “temple” is expressed by the use of demonstrative determinants in lexical units such as: “this tree”, “this buffalo horn”, “this forest”, and so forth. The specification or, rather, the individualisation of nature is a vivid expression of “the instinctive bond with soil”, as a result of which the main character Josué “gets lost” in the wide world only to “rediscover himself” upon returning to his home soil. That way, Musinde keeps his perspective of the world rooted in a particular culture where the instruments for transition to the afterlife are predetermined. Hence, the author surmises that “the life and development in this country largely depend on the moderate observance of the dictates of tradition.” (125).

One could wonder, in the light of this perspective, whether the same absolute imperatives that bring the hero back to the culture of his homeland would alert the “community” to the gradual extinction of their national culture in the event of an encounter with a new culture. Even without travelling, the danger of “cultural extinction” is sometimes felt locally as a result of multifaceted interactions coupled with the influence of the media. The father’s concern is to ensure that his culture will live on in perpetuity. This very same sense of sadness which was also felt by Senghor, for instance, serves as a pretext for those who desire to see their own culture grow in influence, notwithstanding the lurking multiple dangers. Hence, it is with a due sense of sadness that Senghor deplures the gradual cultural demise of his country as witnessed in the very same environment whence it should have prospered: “I came to grief when my home village, Joal, organised a feast for me to celebrate my seventieth birthday! Young girls no longer know how to sing or compose gymnastic chants extolling the virtues of their ‘slender dark-skinned heroes’. Neither could the young men properly execute the victory dance by shaking their bronze bells” (Biondi 122–23).

In this context, Musinde’s world is a form of subjectivity aimed at enhancing or promoting a worldview that is endangered or misrepresented due to lack of interest, on the part of those who should have been promoting it, bad faith or even ignorance

on the part of those that dread it regardless. Musinde endeavours, in this regards, to locate his imagination in a postcolonial context, described thus by Moura:

To postcolonial critics, the novel aims to forge itself a standing in the world by anchoring itself into a socio-cultural continuum rooted in a specific territory, with the process being frequently hamstrung by the (intransigent) Western mode of valuing—or rather the outright devaluing of the “primitive”—of the traditions involved. The postcolonial setting presents a significant singularity, in the sense that the novel sets out to legitimise the culture from which it emanates by projecting itself as a contemporary embodiment of its [inherent] traditions. (Moura 111).

Starting from this clarion call to acquaint oneself more with one’s culture first, Musinde rekindles the profoundly culturalist debate which, save for a few exceptions, had been suppressed for quite some time as result of politics taking precedence over culture in a continent riven by political woes such as slavery, colonisation, dictatorship, neo-colonialism and so forth. The Socratic precept “know thyself” is clearly at work here, considering that Musinde’s main character seems to “be asserting his stature as a man” who, though not always like the rest, would not easily forget his roots, even well beyond his native land.

A multicultural being

Cultural issues make up the superstructure of *Retour de manivelle*. However, a discursive analysis reveals that the worldview propounded in the novel neither portrays nor fosters the notion of a cultural ghetto where people are devoted to chauvinism of the highest order, in a rather static and essentialist fashion. It should also be noted that the *ethos* customarily “associated with typical African characters, like the African *griot*,³ the French West Indian sorcerer or the storyteller from the East” (Moura 122) is epitomised by Josué, the main character. The choice of a Judeo-Christian name, in the context of foregrounding African culture is neither neutral nor arbitrary. That the story is narrated by a character with a foreign name, in stark contrast with the cultural practices of his village, is an early signal of the author’s intention to invent a different world. Reflecting on African onomastics, Alpha-Noël Malonga observes that: “Amongst the Bantu [...] naming is synonymous with defining the identity of the individual being named as well as the state [of mind] and, even, the psychological make-up or the thought patterns of the person doing the naming [...] Names are messages that designate name-holders for the rest of their life” (Malonga 26–27).

Consequently, notwithstanding the need to abide by tradition, the characters in *Retour de manivelle* are scarcely confined to a closed cultural environment. Notwithstanding the importance of his traditions, living in isolation would be suicidal. Musinde’s work projects a worldview of a modern African intellectual

compelled by necessity to reach out to *the other*, as exemplified in the protagonist's declaration of intent: "I would like to travel to an unknown world where no reliable guide awaits me. I must still go over there, regardless" (13).

Leaving his homeland is, similarly, born out of the need for significant encounters, at a time when "everything [was] up for rethinking" (57). Since encountering *the other* had become a necessity, leaving would help engender "an ideal civilisation of a *hybrid* nature, akin to the greatest civilisations in history, like those of Sumeria, Egypt, India or even China and Greece" (Senghor 96).

Musinde creates a character who embraces elements of other cultures. The protagonist, Josué, confesses, for instance, that he is "torn between external practices and the philosophical and literary outlook gleaned from various literacy sources" (33). Josué boasts a humanistic education in which Greco-Latin culture looms large. This is not only reflected in the translated Latin expressions in the text—"time erodes everything" (*tempus edax rerum*) (20) or "time always changes us" (*o tempora o mores*) (20)—but also evident in the allusion to Greek mythology, with particular reference to Orpheus and Eurydice (21). The protagonist of *Retour de manivelle* also happens to have read Voltaire and frequently points the reader to the character Candide for whom "everything is for the best in the best of all possible worlds" (21, 33). Besides *Candide*, it is quite clear that Josué read the great classics and could even reel some of them off by heart: the famous "Chanson de Roland" (Song of Roland), poems by François Villon, Ronsard, Du Bellay, Racine, La Fontaine, Corneille, and son on (31). He could even quite easily talk about Montaigne, Rabelais, Pascal, Descartes, Molière, Musset, de Vigny, Kafka, Hopkins, Shakespeare, Baudelaire, etc. (32). Reference to all these authors bears testimony to Josué's humanist credentials, whose multicultural dimensions transcend his home village.

However, the memory of the buffalo horn and palm wine rituals which were performed prior to his departure from his homeland, should be regarded as a key factor that binds the main character to the temple of his home soil (nature) in the way the umbilical cord binds the embryo to the placenta. These symbols represent a kind of spirituality that is so strong that it can withstand any attempts to usurp it from without. The latter view conjures up the idea that, through these ceremonies, some supernatural power is passed on to the person undergoing the rituals, in a manner similar to that of a religious baptism ceremony. The person is subsequently imbued with such immense intangible powers that they can join the select group of insiders and custodians of considerable esoteric knowledge. This amounts to saying that, in *Retour de manivelle*, Musinde offers the reader a hero with an indomitable spirit. It is indeed this very same resilience (just like biological half-castes, cultural half-castes need tremendous strength of character to overcome and reconcile their multifarious contradictions (Senghor 96–97)) that helps ensure that, far from losing himself in the universal, the hero embraces several cultures on top of a firmly rooted internalized

culture; he thus becomes the “locus of multiple cultures” (115). Does this lead to a clash of cultures? A cursory analysis might lead the reader to such a conclusion: “This is how I was introduced to the Western world. We were not allowed to use local languages. Speaking an indigenous language was sufficient grounds for suspension from school”. (31)

However, knowing that a permanent power *in nobis sine nobis* prepared and “inhabited” the main character goads us to believe that the use of the phrase “I was thus becoming the locus of multiple cultures” could be justified in the sense that these cultures are internalised and mastered without causing disaffection or conflicts. It is this kind of cultural juxtaposition, that is anchored in mutual respect, that Glissant refers to as *créolisation*, a concept which transcends linguistic considerations and is defined thus by the author: “Créolisation requires that disparate elements [that have been] brought together “value one another”, which implies that no human degradation or loss, be it from within or without, should result from such [cultural] encounters or blending.” (Glissant 19)

Musinde’s main character is not only a free spirit but also *his own man* whose free will is not at the mercy of opposing schools of thought, which he both masters and transcends. As an internationalist, he endorses views as articulated by Senghor: “Internationalism will not be built on national realities, not even those of homelands. [...] But internationalism or, better still, a universal civilization must be built by rising above nations.” (Biondi 120)

However, one can discern a sense of increasing concern on the part of the hero who believes that he “lives in a *different* world from the one inhabited by others” (45). This notion of “difference” is complemented by that of “emptiness”: “[when] I look around me, [all I see is] a void” (45). This void is further amplified by a sense of “solitude” (45) that haunts the protagonist. Subsequently, this begs the question of how this void or rather the fear of emptiness should be interpreted.

In a multicultural context, African intellectuals living in the West, as in the case of the main character of *Retour de manivelle*, feel the urge to make contact with *the other* (the West) in order to contribute something to the latter’s life. However, once rebuffed by *the other*, they feel an overwhelming sense of loneliness and perpetual emptiness, from both the physical and psychological points of view. Josué asserts that he “has not yet experienced that emptiness because his current place of refuge (Europe) is still using his knowledge” (122). These words appear to suggest that a person’s worth is defined by the recognition of his value by the society to which that person belongs, a reality consistent with African tradition according to which “the essence of a person’s existence is dependent on the community”, as captured by the Zulu saying: *umuntu ngumuntu ngabantu*.

Whereas the feeling of “emptiness” results from rejection by society, the reasons why the main character is shunned remain a mystery. It is quite clear that Musinde’s

literary work should be read in the light of other literary works, especially *Terre des hommes* (translated as *Wind, Sand and Stars*) where a similar issue is broached: “Why should we hate one another? We are all one, standing on the same planet, crew members [serving] on the same boat. While it is good for civilizations to clash in order to foster the emergence of new concepts, it is horrible that they do devour each other.” (Saint-Exupéry 233)

Besides, Josué is not an amoral character. He is not of the same ilk as Meursault in Albert Camus’ novel *L’Étranger* (*The Outsider*), who disregards all social norms.⁴ Neither can he be likened to Michel, the immoralist hero in Gide’s novel also titled *L’immoraliste* (*The Immoralist*), who was said to live by his own rules as opposed to the norms of the new social environment.⁵ On the contrary, Josué is a rational and legalist character who understands the rules of his new society but is, nonetheless, judged harshly when he tries to bring forth social norms from his original community to which he holds dear:

One day, overwhelmed by loneliness, I knocked on my neighbour’s door so that I could get to know her. The lady responded so viciously that she even threatened to call the police. When I narrated this experience to friends who had welcomed me to Vouillé they simply made fun of me and advised me not to repeat this dangerous stunt. What could be so unusual about making contact with neighbours if my culture allows it? (114–15)

It is clear from this extract and, indeed, the entire text that the protagonist feels “duty-bound to make himself understood” in order to *fill the void* and live amongst *those others*. Having made the first move when he embarked on the journey that led him to *the other*, it now behoves on *the other* to be more forthcoming by pulling themselves out of the *ghetto Occidentaliste* to which their education and culture have confined them. What was said to Africans in Ngal’s novel sounds equally relevant for Westerners in the context of Musinde’s writings:

What a friend referred to a while ago as an “assault on our security” is nothing more than an “onslaught on our uniqueness, an attack against our inward-looking attitudes”. Nonetheless, we should bear in mind that “uniqueness” in itself leads to its own suffocation in the sense that it does not get fresh air from outside. Cultures survive by opening themselves up to other cultures which, in turn, frees the former from the tendency to gravitate towards collective narcissism. (Ngal 112)

Quite clearly, the protagonist of *Retour de manivelle* plays a part in creative development to the extent that he belongs to several cultures without disavowing any of them. (Biondi 124)

Who am I?

Reflecting on the relationship between philosophical thought and creative writing, Albert Camus contended that “a novel is never [a mere representation of] philosophy through imagery”, and that “in a good novel all philosophical issues are presented through imagery” (1417). Perusing through *Retour de manivelle* brings the recurrent existential question “who am I?” into sharp focus, especially on pages 48 and 63, among others. Though some would derive philosophical analyses from the novel that might lead to multidimensional ontological discoveries, this writer would instead like to proffer a metaphorical analysis of the principal forms of imagery used by the main character to define himself.

The beast

In *Retour de manivelle*, Musinde revisits the issue of the ontological definition of mankind. Let’s consider the following remarks directed at the main character as he defended his doctoral dissertation at the University of Ubal: “No beast could have accomplished what you have achieved, said one member of the panel of examiners, evoking a phrase used by Antoine de Saint-Exupéry in *Terre des hommes* or *Vol de nuit*.” (81)

In this extract, Musinde is evasive regarding Saint-Exupéry’s literary work which is the exact source of these remarks. The remarks themselves were made by Henri Guillaumet and subsequently reiterated in Saint-Exupéry’s *Terre des hommes* in this manner: “I bet you that no beast could have ever done what I have done.” (45, 52) Even though these quoted remarks, nonchalantly attributed to Saint-Exupéry, highlight the animal-like propensity for endurance, the metaphor of the beast shows that the definition of man starts from his animal essence which takes precedence over his other attributes. The novel implicitly evokes Platonic ontology, according to which “man is a featherless two-legged animal”. Based on physical attributes, this view is further enhanced in the text by the musings of Josué’s future spouse, Huguette, on the meaning of life: “I see, I see, I know nothing, and yet I exist.” (63) This would amount to saying that it is possible to exist without knowing everything about the meaning of life, in other words, without engaging in critical self-analysis. From this perspective, existence itself would be absurd in the sense that it does not lend itself to any form of philosophical understanding, hence the image of the beast. Unlike Huguette who knows nothing about her existence, Josué “thinks”, because what he has accomplished (an excellent doctoral thesis) falls within rationality and that “no beast could have done it”. This goes to suggest that Josué is an extraordinary kind of beast, a gifted beast, endowed with both physical and exceptional intellectual prowess.

Is this a disguised reference to Blaise Pascal’s famous *reed*, “man is nothing more than a reed, the weakest reed in creation; he is a thinking reed nonetheless” (130)? The reader could establish this parallel from the very moment the protagonist of Musinde affirms that he read Pascal (32). The latter’s *thinking reed* is the equivalent of

Musinde's intellectually gifted beast. Thus, the author attempts to place man or the African intellectual above all other ordinary mortals, on account of his sheer propensity to think. This perception of the world forms the initial component of Musinde's attempt to address the question "who am I". Since it has been demonstrated that the main character, Josué, is a humanist who draws on all cultures, it could be argued that his interest in Platonic and Voltairian thinking could have goaded him to define man from the perspective of his animal attributes. In the novel *Candide*, one of Musinde's possible sources of inspiration, the character Pangloss puts the following question to a Turkish dervish: "Master, we have come to beg you to tell us why such a weird animal called man was created." (Voltaire 241) Thus, the metaphor of the beast is revived, in a world where it could be anachronistic, just to rekindle the debate around the animal essence of man.

The silhouette

The term "silhouette" is used several times in the novel, particularly on pages 35 and 64, among others. Consider the statement "I walk behind my silhouette" (35). The nature of a silhouette is such that it does not drag the object that creates it: the silhouette is dependent on light and the movement of that object. While the protagonist claims that he can "walk behind his silhouette", this metaphor could, in a pinch, be construed as the African intellectual's ability to define him/herself as a *being*; moments of hesitation, as is indeed the case in the novel (35), do not disrupt the sequence of actions that potentially determine his destiny. Far from symbolising man's destiny, the image of the silhouette dragging its maker would connote man's passivity in the face of his inability to comprehend the passage of time or its effects. Therefore, passive people cannot perceive reality. If "life is a battlefield where armies and ideas clash" (35), an indecisive or passive person is probably subjected to an imposed fate all the time. Such a person is always behind some silhouette of themselves possibly "made" without them. However, the main character's goal is to create silhouettes, to "increase their numbers" (64) because they are his "doubles" (64). This would only become possible if the protagonist was considered as a "focus of interest" or as an object capable of disseminating its identity abundantly. In concrete terms, "light" illuminates Josué and he, in turn, enlightens the world. Therefore, Josué has "light" (122), and this light is (his) intellectual savvy (122). Josué's desire to create multiple *silhouettes* could thus be viewed as the desire to transform his entourage through the effects of his knowledge. The first *silhouette* in the series could be his female companion Huguette who possibly owes her *existence* to Josué's existence and enlightenment. Furthermore, the poetic tone of page 64 of the novel suggests that this influence is of a reciprocal nature, considering that Josué is incapable of creating *doubles* without Huguette's contribution. This might lead to the conclusion that Huguette too is so enlightened that she contributes to the production of the doubles that the world needs.

The rose

Josué is a rose. The metaphor of “the rose that must blossom in the midst of brambles” (56) is also a response to the hero’s search for identity. Given that the rose is the ideal symbol of beauty, life and spreading change, ‘brambles’ alluded to the novel might symbolise a broad range of hostile elements opposed to the ideal of harmonious and positive transformation of society. These negative forces opposed to “the radiance of rose”, whose desire is to replicate itself, can be found in the hero’s immediate circles, not only in the Ubal village but also abroad, in Vouillé. This “rose-brambles” oxymoron represents an understanding of existence that stands in contrast to a *candid* view of society where things are presumably “perfectly in order”, the kind of posture in which the hero was stuck at the beginning of the novel.

This contrast enables the reader to get an inkling of the deep-seated antagonism between proponents of progress and agents of decline. It can be surmised that, according to Musinde, just like *the rose*, *the being* can only be defined in terms of its capacity to deal with challenges encountered along the journey of its evolution. From this perspective, Musinde’s kind of *man* comes across as Sisyphus who, aware of the constant presence of danger (brambles), would be prepared to live in the moment without attempting, there and then, to superimpose his worldview on it. In that sense, Musinde’s *rose* blossoms individually without dampening its desire to enlighten the surroundings in which the *being* is evolving and regardless of the numerous obstacles lying in wait.

The issue of death or the absurd

Musinde’s *Retour de manivelle* is a discursive space centred on the search for the profound meaning of life. To attain it, the author not only uses previously explained metaphors but also has recourse to a different approach where the meaning of life is also clarified through the conceptualisation of opposites. For instance gaining insight into the nature of death could lend meaning to life, if not death itself.

The subject of death is not explored in the novel in an abstract or dispassionate manner. In Musinde’s view, thinking critically about death calls for subjectivisation, to the extent that individualisation may give rise to the most pragmatic reflections. In fact, the author draws attention to a loved one who dies or is on the throes of death. The hero of *Retour de manivelle* uses his mother’s sickness (“a generous woman”, 76) as well as the emotions engendered by the thought of her impending death to reveal to the reader some of own views about death. It is clear from the description of his worldview that the hero is familiar with the numerous authors and schools of thought of all time that dealt with the same issue, well before Musinde. Thus, the question of death apparently transcends pure and simple dialectics to become the hero’s personal issue, which approach is consistent with relevant conventional methodology.

“What is death?” Such is the question posed by the hero on page 76 of the novel. Given that “only man has the privilege to be aware that he will die some day” (77), the hero believes that it is absolutely vital to “understand the phenomenon of death, its characteristics, [and] its value so as not to consider it as an obstacle to harmony in the universe” (77). Musinde’s entire novel embodies the kind of wisdom that forbids the fear of death, referred to in Latin as *ne mortem timueritis*. In his approach, the hero of *Retour de manivelle* acts a teacher who is committed to the principle of didactic progression which advocates starting from the simple to the more complex, or from the known to the unknown. For instance, Josué turns his world into a space where diametrically opposing viewpoints meet: while the hero is reminiscent of the materialistic perception of life, the spiritual perspective is also starkly brought to the fore, as exemplified in the following extract: “Death should not be feared, for it has nothing to do with us. As long as we are, there is no death, and as soon as death comes, we are no more. Death does not mean anything to the living or the dead.” (78)

This Epicurean viewpoint, which is subsequently complemented by Sartre (79), does not address the burning question of life and death. According to the protagonist, it is merely a form of therapy for “those scared by punishment in the afterlife or the [whole] system of life on the other side” (79). This mode of thinking provides an insight to the effect that, in the hero’s view, human existence should be overshadowed by the fear of death. The pressing need to comprehend the meaning of death impels the hero to seek answers to the issue of death beyond the absurd, as previously articulated by materialists. It is this kind of understanding that goads the hero into searching for answers elsewhere, particularly amongst those who do not consider death, as will become evident, to be the ultimate end. In essence, the hero of *Retour de manivelle* refuses to be compared to Meursault (80), the materialist character in Camus novel *L’Étranger* (*The Outsider*), for whom the issue of death hardly matters. Josué, on the other hand, attempts to transcend material realities: “But where am I? [...] I see myself lying on the bank of Ayamo River. And there, far away, in the water, close to the other river bank, I catch a glimpse of my mother, my father, my elder brother, my maternal grand-mother, my paternal grand-mother [who have] already crossed over to the other side.” (123)

These words provide a description of death. Having been dead for some time, Josué returns to the sensible world with a personal account of life on the other side. The fact that he even talks about instructions he received from the inhabitants on the side regarding things he had to do upon his return on earth, somehow bolsters his belief in the continuity of life after apparent death. *Retour de manivelle*’s universe should therefore be perceived as a space where death does not mark the end of life, but rather a passage to another world, which passage calls for other forms or new sensory organs. For all their differences and contradictory as they might seem to be, Musinde’s literary work demonstrates that these worlds complement each other and

that the intangible world on the other side has the power to influence the destiny of the physical world. This becomes manifest when, in the face of challenges, the hero calls upon his (already deceased) mother's name for protection against forces of evil lurking in the physical world:

Going back home at two in the morning along the 30 km stretch of road, suddenly right ahead of us there appeared a mysterious and multicoloured creature whose sparkling lights dazzled the driver to a point where he could hardly see the road ahead. [...] I cried as I called upon my mother's name [...] Mentioning my mother's name worked [...] I called upon my mother's name again. Then the mysterious creature cleared the way so we could pass. (89–90)

It also turns out that in the story about death, cited earlier, the boundary between the two worlds is symbolised by *Ayamo River*. This river represents the vicissitudes and matter that supposedly confine *beings* to one world at a time. The hero is instructed not to cross this river; he must, instead, develop a complete awareness of the physical world by living in it in accordance with tradition, as symbolised by the “buffalo horn” (123–24).

Furthermore, the hero of Musinde's novel deliberately evokes the following Christian thought, cited in André Gide's novel, *Si le grain ne meurt (Unless the Seed Dies)* (1924): “Unless the seed dies, there can be no productivity. In fact, to become a tree that bears succulent fruit, the grain dies without perishing.” (108)

These thoughts of Jesus-Christ, as recorded in *The Bible* (“Truly, truly, I say to you, unless a grain of wheat falls into the earth and dies, it remains alone; but if it dies, it bears much fruit” (John 12: 24), point to Musinde's insinuation to the effect that death can only have meaning through rebirth. The hero comes back to life as a new entity transformed by a stint on the other side. In this universe, this movement between these two manifestly different worlds can be likened to the process of maturation, which is “characterised by moments of negativity and positivity, in other words, moments of dialectical contradictions” (108). It is precisely this implicit reference to the growing process that places Musinde on the same wavelength as Gide in the sense that symbolic death denotes life's challenges which, rather discourage the youth from pursuing their goal of inner development, become a trigger for them to aspire to rebirth or greater consciousness. It can thus be inferred that it is possible to make sense of Josué's metaphorical death through the lens of Gidean thought, to which Musinde lends home-grown imagery from Bantu cosmogony, which is centred on the dialogue and cosmic interconnection between this world and the next.

Conclusion

Though based on the author's life experiences, vaguely discernible proof of abuse of power and extremely bloody political conflict, Musinde's novel steers clear of describing horror. Even its take on the many political events it evokes is rather timorous. This stance enables the author to get off the beaten track and, thus, express his fantasies by using his pen to portray a subjective worldview, which he complements with his cosmopolitan knowledge of the world, as it manifests itself through his perception of identity. For the most part, the novel delves into issues of culture. However, this culture, which is projected as being dynamic and hybridised at the same time, can only begin to make sense in the context of a cyclical conceptual framework whose points of departure and arrival converge in one being in whom internationalism appears to have instilled a sense of accommodation vis-à-vis *the other*. That "the novelist narrates the truth, his truth or what he considers to be the truth" (Pageaux 17) could only imply that, in this novel, Musinde has created a new truth, that of the tradition of the future. In this tradition (of the future), voice is given in turn to seemingly antagonistic identities, namely past Greco-Latin, Franco-British and African identities, on the one hand, and a globalised present where the narrowing (cultural) space is grappling with exclusive cultural specificity. While the issue of death is foregrounded in the novel, it only makes sense to the author with regard to rebirth. After all, the entire novel is offered as a panegyric of *the future*. With regard to existence, just like *the absurd man* (Sisyphus) who uses his condition to change the situation, Musinde's hero adds an inherent metaphysical belief in the existence of invisible higher entities (ancestors) well beyond the realm of empirical or rational scrutiny. It is from these entities (beyond Ayamo River) that one can derive the power to confront the rigorous challenges and wickedness that are part of the daily grind (brambles) in the physical world. It could be argued, to quote Mouralis, that thanks to his travels and multiple encounters, the hero of *Retour de manivelle* pitted a conventional perception of Africa against "an inclusive worldview" epitomised by a "special witness who has readily opted for the autobiographical narrative style" (Mouralis 24). Musinde's novel owes its merit to the fact that the author juxtaposed manifestly conflicting identities on a subjectivity whose perfect balance depends on the extremes.

Notes

1. This article is my own translation of my article "Culturalisme et réflexion existentialiste. Une lecture de *Retour de manivelle* de Julien Kilanga Musinde" published in *Tydskrif vir Letterkunde* 50.1 (<http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v50i1.8>). Unless stated otherwise all translations of subsequent quoted texts are mine.
2. "Vagissements" (wailing), poems published in the volume *Comme des matins éternels*. Kinshasa: UEZA, 1984.
3. The *griot* is a French word for a traditional West African musician, poet, praise-singer and storyteller who recounts the oral history of a family, clan, village, community, etc.

4. Meursault is the main character of the novel *L'Étranger* (*The Outsider*) by Albert Camus published by Éditions Gallimard in 1942.
5. Michel is the hero of the novel *L'immoraliste* (*The Immoralist*) by André Gide published by Éditions Gallimard in 1902.

Works cited

- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. In *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1951.
- Biondi, Jean-Pierre. *Senghor ou la tentation de l'universel*. Paris: Denoël, 1993.
- Camus, Albert. *Essais*. Paris: Gallimard, 1965.
- . *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1942.
- Gide, André. *Si le grain ne meurt*. Paris: Gallimard, 1924.
- Glissant, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996.
- Kourouma, Amadou. *Les soleils des indépendances*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1968.
- Madebe, Georice. *Francophonies invisibles. Émergences, invisibilité, hétérogénéité et sémiotique*. Paris: LHarmattan, 2009.
- Malonga, Alpha-Noël. *Roman congolais. Tendances thématiques et esthétiques*. Paris: LHarmattan, 2007.
- Maran, René. *Un homme pareil aux autres*. Paris: Albin Michel, 1962.
- Moura, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: PUF, 2005.
- Mouralis, Bernard. "Le même et l'autre. Réflexions sur la représentation du voyage dans quelques œuvres africaines". *Littérature postcoloniale et représentations de l'ailleurs*. Bessière, Jean et al. Eds. Paris: Honoré Champion, 1999. 11–27.
- Musinde, Julien Kilanga. *Retour de manivelle*. Langres: Riveneuve, 2008.
- Ngal, Mbwil a Mpaang. *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*. Paris: Hatier, 1984.
- Nganang, Patrice. "Le nœud gordien." *Africultures* 59 (2004): 83–89.
- Pageaux, Daniel-Henri. et al. *Formes et imaginaire du roman. Perspectives sur le roman antique, médiéval, classique, moderne et contemporain*. Paris: Honoré Champion, 1998.
- Pascal, Blaise. *Pensées*. Paris: Phidal, 1995.
- Saint-Exupéry, Antoine de. *Terre des hommes*. Paris: Le Livre de Poche, 1938.
- Senghor, Léopold Sédar. *Liberté 1. Négritude et humanisme*. Paris: Seuil, 1964.
- Voltaire. *Candide ou l'optimisme et autres contes*. Paris: Pocket, 1998 [1759].