

Contrary: Critical Responses to the Novels of André Brink.

Reds. Willie Burger en Karina Magdalena Szczurek. Pretoria: Protea Boekhuis, 2013. 539 pp. ISBN: 978-1-86919-846-6.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v51i2.15>

In 1988 verskyn *Donker weerlig*, 'n belangrike versameling essays oor die oewre van André P. Brink, onder redakteurskap van Jan Senekal. Gegewe Brink se status as skrywer is dit verbasend dat dié bundel tot onlangs die enigste versameling akademiese essays is wat uitsluitlik op die werk van Brink gefokus het. Die verskyning van *Contrary: Critical Responses to the Novels of André Brink* is daarom 'n welkome publikasie.

Wanneer die groot name van die Suid-Afrikaanse letterkunde opgenoem word, is Brink, Nadine Gordimer en J. M. Coetzee dié wat die gereeldste verskyn. Die redakteurs van *Contrary* noem tereg dat Brink se werk, wat meermale vername literêre pryse gewen het (of daarvoor benoem is) aan die kort ent trek, veral internasionaal beskou. In Willie Burger en Karina Szczurek se inleiding word verskeie redes aangevoer waarom Brink se werk dikwels die slagoffer van onverdiende kritiek is. Prominent hieronder is wat die redakteurs beskryf as die "incestuous claustrophobia" van die Suid-Afrikaanse literêre sisteem: "In a country with such high level of illiteracy, poor reading culture and a small academic community, the pie is too small to feed the ambitions of a parochial hungry horde. What becomes clear already after only a short perusal of the local reception of Brink's work is the realisation that much of it is motivated by anything other than an interest in a healthy system of literary checks and balances and cannot be taken seriously" (12). Die doel van *Contrary* is dan volgens die redakteurs om 'n meer gebalanseerde en vollediger bundel essays oor Brink se komplekse oewre saam te vat—om as 't ware Brink se werk 'n

regverdige kans te gee en die gaping in die resepsie van sy werk te vul.

Teen hierdie agtergrond en die doelstelling van die versameling moet dit egter gestel word dat die mederedakteurskap van Brink se eggenote Szczurek 'n mens ietwat ongemaklik laat voel—juis omdat die bundel uitdruklik ingaan teen die ingeteelde engtevrees wat so kenmerkend van die Suid-Afrikaanse (en Afrikaanse) literêre kritiek geword het. Szczurek se betrokkenheid bly beperk tot haar rol as redakteur en my kritiek oor haar mederedakteurskap word dus hierdeur ietwat getemper.

Die bundel bevat twintig uiteenlopende bydraes, waarvan almal (met die uitsondering van die bydrae van Nicholas Wroe) in vaktydskrifte of internasionale boeke verskyn het. Die meerderheid is geskryf deur plaaslike literatoure en kritici. Die bundel word ingelei deur twee bydraes wat veral lof verdien: 'n profiel deur Nicholas Wroe van *The Guardian* en 'n besondere deeglike oorsig van Brink se ganse oewre tot en met 2009 deur Godfrey Meintjies. Eersgenoemde bied waardevolle insae in die verwantskap tussen Brink se lewe en werk, terwyl laasgenoemde 'n haas onmisbare bespreking van Brink se prosa-oewre is, veral vir studente en diegene aan wie Brink se werk onbekend is. Meintjies karteer die ontwikkeling en wisselende fokus van Brink se prosa in drie fases: die modernistiese eksistensiële fase, die fase van *littérature engagée* (oftewel sy betrokke fase) en die postaparteheid fase, waardeur die leser 'n sin kry van hoe Brink se romans telkens op die vorige voortbou.

Veelbesproke in kritiek oor Brink se werk is die rolle van die vrou en die Ander, en hierdie versameling is geen uitsondering nie. Om die wisselende opvattinge en interpretasies hieroor naas mekaar te lees, gun die leser die geleentheid om Brink se ontwikkeling as skrywer opnuut te waardeer. Christell Stander ondersoek die fallogosentriese konstruksie

van vroulikheid in die pre-postmodernistiese werk van Brink. Ampie Coetzee en Lianne Barnard bekyk op verskillende maniere seksualiteit in Brink se werk: Coetzee skenk aandag aan die stereotipe uitbeelding van die vrou in 'n aantal van Brink se romans, en Barnard analiseer Brink se *Sandkastele* deur juis te kyk na onder meer hoe dié roman 'n "chauvinistiese, onderdrukkende vorm van seksualiteit" verwerp (228). In Monica Bungaro se bydrae, "Male Feminist Fiction: Literary Subversions of a Gender-Biased Script", word aangetoon hoe die uitbeelding van vroue in Brink se werk soms as indringend akkuraat gelees kan word, soos ook die geval is in die bydrae van Barnard. Gayatri Spivak se seminale bespreking "Can the Subaltern Speak?" word deur Louise Viljoen betrek wanneer sy kyk na die rol van die Ander in 'n *Oomblik in die wind* (1975), *Houd-den-Bek* (1982), *Inteendeel* (1993) en *Donkermaan* (2000). Haar bespreking wentel spesifiek om die uitbeelding van en stemgewing aan slawe in Brink se romans. Dié artikel mag 'n dekade voor die verskyning van Brink se mees resente slaweroman, *Philida* (2013), verskyn het, maar dit bly steeds 'n toonaangewende artikel wat telkens aangehaal word in navorsing oor die postkoloniale Afrikaanse letterkunde sedertdien. Hoewel daar heelwat kritiek te lewer is teen die blanke, manlike outeur wat die stem van die Ander probeer weergee, kom Viljoen tot die gevolgtrekking dat, "[t]en spyte van die kritiek wat op die hadhawing van koloniale stereotipes gelewer kan word, [...] Brink geloof [moet] word vir die omvang en volgehoue ywer van sy projek om as postkoloniale skrywer die moontlikhede van die representasie van die ander te ondersoek" (440). Die suggestie hiervan is natuurlik ook dat Brink se skrywerskap ook 'n invloed gehad het op ander (Afrikaanse) skrywers en hul werk.

Artikels wat meer op hul eie staan, maar tog interessante leesstof bied, is dié van Neil Cochrane, A. J. Hassall en Marita Wenzel.

Cochrane ontleed *Inteendeel* as pikareske roman en evalueer sodoende op grondige wyse die rigtinggewende, dog onvolledige teoretisering van Ulrich Wicks oor dié soort roman. Hassall se artikel vergelyk 'n *Oomblik in die wind* met Patrick White se *A Fringe of Leaves* (1976), waardeur hy klem lê op die gemeenskaplike inspirasie vir die onderskeidelike romans, terwyl hy ook vergelykend aantoon hoe die twee outeurs heel verskillend te werk gegaan het om hul onderskeie verhale by die historiese en sosiopolitiese ruimtes waarin hulle afspeel—onderskeidelik Australië en Suid-Afrika—aan te pas. Ook Wenzel gaan vergelykend te werk: Die Engelse uitgawes van *Sandkastele* (1996) en *Duiwelskloof* (1998) word teen die agtergrond van magiese realisme vergelyk met Isabel Allende se *The House of the Spirits* (1982) en *Eva Luna* (1987).

Die bekendstelling van *Contrary* het plaasgevind by die simposium "On the Contrary: André Brink and his Oeuvre" (Universiteit van Pretoria, Maart 2013). Die redakteurs noem dat dié simposium die geleentheid daargestel het vir die samestelling van nog 'n kritiese bundel oor Brink se werk (21). *Contrary* het uitsluitlik gefokus op Brink se romans tot ongeveer 2008. Hopelik sal die volgende bundel veral ruimte bied vir beskouings oor ander afdelings van Brink se lywige oeuvre, met name sy dramas, vertalings, memoires en reis-sketse. Natuurlik kan daar ook uitgesien word na navorsing oor *Philida*, wat telkens tydens die simposium bespreek is, maar uiteraard nie in *Contrary* aan bod kom nie.

Die bundel is in 'n knap formaat uitgegee. Wat betref die uitleg van die teks is daar 'n geringe mate van eenvormigheid teweeg gebring deur tipografiese aanpassings. Sekere van die artikels word voorafgegaan deur 'n nuttige Engelse opsomming (waarskynlik omdat dit met die oorspronklike publikasie die geval was), maar jammer genoeg beskik nie elkeen van die bydraes oor so 'n opsomming nie.

Vir die ondersoeker wat bekend is met navorsing oor Brink se werk, bied *Contrary* ongelukkig niks nuuts nie. Die teks slaag wel daarin om 'n aantal goeie artikels wat die afgelope 20 of wat jaar oor Brink se werk verskyn het, saam te vat en kan veral vir studente en jong navorsers nuttig wees. Die verskeidenheid van die bydraes bewys die belang van Brink se oeuvre in die Suid-Afrikaanse letterkunde, en enigene wat Brink se werk as bloot "epiese romanses" wil afmaak, word gou verkeerd bewys deur die kompleksiteit van die skrywer se oeuvre.

Die redakteurs spreek die hoop uit dat die bundel saam met die bundel wat nog sal volg as stimuli sal dien vir verdere navorsing oor Brink se werk. Miskien kan die komende bundel daadwerklik hierop ingaan deur uitsluitlik nuwe bydraes wat nie voorheen elders gepubliseer is nie, te oorweeg.

Reinhardt Fourie
reinhardt.fourie@gmail.com
Universiteit van Suid-Afrika
Navorsingsgenoot: Universiteit van Pretoria
Pretoria

Maar wie snoei die rose in die nag?

Abraham H. de Vries.

Kaapstad: Human & Rousseau, 2013. 127pp.

ISBN: 978-0-7981-5774-2.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v51i2.16>

Maar wie snoei die rose in die nag? is Abraham de Vries se een en twintigste kortverhaalbundel sedert sy debuutbundel *Hoog teen die kranse* (1956). De Vries het homself in sy skrywersloopbaan van sewe en vyftig jaar telkens bewys as meesterteller en bowenal as meestervakman, en sy omvangryke oewre word onder andere gekenmerk deur samehang en onderlinge verbande of 'n bepaalde "oewre-struktuur".

Dit het tot gevolg dat die toegewyde leser met 'n bepaalde verwagting die bundel opneem, en weer eens word die leser nie teleurgestel nie. Die verhale is (weer eens tipies van De Vries se oewre) kontreiverhale, verhale wat laat lag en huil, maar steeds ook die leser uitdaag vanweë die gelaagdheid daarvan.

Die bundeltitel is ontleen aan 'n klein magies-realistiese flitsopname in die openingsverhaal van 'n huis in die nou reeds vertroude landskap van die Klein-Karoo; "'n huis wat eintlik twee aan mekaar geboude huise is" (21). Hoewel die eertydse inwoners almal oorlede is, is die regterhuis skoon en gevef en versorg, terwyl die linkerhuis tot 'n murasie verval het. Hierdie verhaal-binne-die-verhaal eindig dan met die vraag: "Maar wie snoei die rose in die nag?" Ingebed in die "fotoverhaal" en die vraag-as-titel is die (steeds) opvallendste kenmerk van De Vries se oewre, naamlik die rol wat inversie in die verhale speel. George Weideman (2007) verduidelik dat die inversiesimbool op die omkering, maar ook saam bestaan van "opponerende wêreld" dui, in hierdie geval realiteit/fantasie, werklikheid/droom, donker/lic, "die nag se koue"/"die son op die werf" (15). Die vraag van die titel is op metaforiese vlak wesenlik 'n synsvraag—'n

vraag wat egter onbeantwoord bly in 'n "landskap [...] vol geheime, met mense vol raaisels" (17). As teenvoeter vir die donkerte oor die land, die dreigende chaos, die woesteny en "droë leegte" (123), is egter die kultuurhandeling van snoei om vorm te gee aan skoonheid—dus ook by implikasie die kreatiewe handeling van vertel, van stories opskryf, van vormgewing deur die woord.

Die eerste briefverhaal, "Agter nege passe", is opgedra aan Breyten Breytenbach, en het as motto 'n aanhaling uit sy antwoord. Hierdie verhaal dien terselfdertyd as "padpredikant" vir die res van die bundel. Die "gedeelde werwe" (11) van die twee skrywers verwys na Barrydale (Breytenbach se geboortedorp) en Ladismith (De Vries se tuisdorp). Die titel van die verhaal speel intertekstueel in op Breytenbach se bundel *Nege landskappe van ons tye bemaak aan 'n beminde*. Daar is dan ook in De Vries se verhaal direkte en implisiete verwysings na landskappe, hetsy konkreet of abstrak. Nege passe verbind die Klein Karoo met die groter land en in die eerste gedeelte van die verhaal karteer die skrywer die topografiese landskap: plekname en landskappe as ruimtelike merkers van die landstreek waarin die onderskeie verhale afspeel. Landskap word egter meer as blote geografiese agtergrond, want dit dui ook op relasionaliteit tussen mens en mens vanweë gedeelde werwe, én 'n ontologiese verbondenheid op grond van ons menslike eksistensie binne die landskap van aardse bestaan. Ook is daar sprake van relasionaliteit tussen landskap en mens, want die landskap is ingegrif in die menslike gees, maar terselfdertyd is die mens ingebed in die landskap waarin hy hom bevind: "Die wêreld in ons lê soos woorde in 'n verhaal, ingebed in 'n eerste landskap van die gees, [...]" (14). Daar is verder 'n direkte verwysing na "die landskap van onthou en droom en verbeel" (terselfdertyd ook sleutelwoorde in die bundel), en 'n terugkeer na "die landskap van eerstes" [...], "terug na die landskap van ons kinder-

likste gebede en ons grofste nalatighede" (22). Dit gaan dus, soos wat Breytenbach in die motto stel, om "herinneringe" en "hierinneringe". Deur middel van die vertelhandeling en die skryfhandeling kom daar egter óók 'n bykans mitiese skryfandskap tot stand; 'n artistieke landskap van die geskrewe woord.

'n Volgende aspek van landskap wat na vore kom in die eerste verhaal is die verwantskap tussen landskap en die oog. Dit gaan egter nie soseer om wát jy sien nie, maar eerder hóé jy daarna kyk. As die verteller verduidelik waar sy Klein Karoo begin, soek sy "oë na die son" (14) en is dit asof hy die son en die wonder in die gewone die eerste maal raaksien: "Alles was sulke nuwe dinge en ek het hulle, vol verbasing, vir die eerste keer raakgesien. Was dit wat Goethe bedoel het met verwondering as die hoogste waartoe die mens in staat is?" Uiteindelik gaan sien dan telkens oor in insig, "soms toegedraai in byna vergete ondervindings" (123), soos wat die verteller in die aangrypende slotverhaal "Oor goeterse en woorde" bely.

Soos in talle ander De Vries-verhale staan die handeling van vertel, van "tot verhaal kom" as verweer teen die "groot stilte" (125), ook sentraal in hierdie bundel. Daar is verwysings na ander storievertellers van die Klein Karoo (dus by implikasie weer eens 'n bevestiging van relasionaliteit), soos Breyten Breytenbach in die openingsverhaal, die legendariese Stanley de Wit in die verhaal "Die ander lig", C. J. Langenhoven en David Kramer, maar ook fiktiewe (?) vertellers soos Izak, Karel Wessels, Stefaans Voorbaat, Poen, Tom, Tienie. Die meerderheid verhale begin dan ook met "sê" of "vertel" so-en-so, en word dan in die eerste persoonsperspektief vertel—'n tegniek wat die verwantskap tussen verteller en Karoo-kontrei, maar ook tussen vertellers nogmaals bevestig. Telkens word daar al vertellende verbande gelê met ander verhale en vertellers in De Vries se oeuvre. Stanley de Wit as verteller het byvoorbeeld reeds aan

die woord gekom in die komiese verhaal "Die koei en die tand" in *Dorp in die Klein Karoo* (1966), 'n verhaal wat ook deur David Kramer volkseie gemaak is in sy liriek "Stanley en die koei". In die openingsverhaal van *Maar wie snoei die rose in die nag?* is daar terselfdertyd ook 'n verwysing na David Kramer en sy rooi vellies. Voorts word ook telkens in die verhale oor die ontstaan van stories besin; die guitige ontstaan van spookstories in "Spookstorie", of die onverwagte plekke waar stories skuil soos in "Vendusie" of "Waar op aarde is my sleutels?". In laasgenoemde verhaal verkry die veralgemeende vraagstelling van die titel ook letterlike betekenis as die enigmatiese Bill aan die hand van 'n reuse wêreldkaart en 'n aardrykskundeles vir Sakkie sy verlore sleutels help soek. Getrou aan die beginsel van omkering word die verlore sleutels egter óók sleutels vir die ontstaan van stories, asook sleutels vir die ontsluit van verhale.

Die twaalf verhale in *Maar wie snoei die rose in die nag?* is 'n waardige toevoeging tot die indrukwekkende oeuvre van Abraham de Vries. Dit bied leesgenot, maar steeds ook stof tot nadenke.

Geraadpleegde bron

Weideman, G. "Die clowneske in die kortverhale van Abraham de Vries." Red. Wium van Zyl. *Elke slot 'n weerbegin. Abraham H. de Vries 70*. Bellville: Universiteit van Wes-Kaapland, 2007.

Adèle Nel

Adele.Nel@nwu.ac.za
Noordwes-Universiteit
Vanderbijlpark

Sondag op 'n voëlplaas.

Johann Nell. Kaapstad: Tafelberg, 2013.

276 pp. ISBN-13: 978-0-624-06483-1.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v51i2.17>

Uit die tradisionele Afrikaanse plaasroman kan 'n paar gemene delers geabstraheer word. Eerstens word die plaas as 'n onvervreembare ruimte beskou, nie net maar 'n stuk grond nie, maar iets wat aanspraak verleen op die (Suid-)Afrikaanse bodem. Daarom word die plaas oorgedra van geslag tot geslag en (ver kieslik) *manlike* erfopvolging is een van die belangrikste motiewe van hierdie subgenre. Die plaasruimte is hiërargies georden, op die Middeleeuse model van leenheer en vasalle (eienaar en bywoners of arbeiders) en 'n patriargale waardestelsel onderlê hierdie ruimte.

Laasgenoemde word nie net versigbaar in die erfopvolging, foto's en grafte nie, maar selfs in die voorkoms van spoke wat, gewoon aan hul heerskappy, hulle eiendom nie kan agterlaat nie. Voorts is die tipiese hoofpersoon 'n man wat trekke van die mitiese heldefiguur vertoon.

Hierdie hooffigure in die tradisionele plaasroman vertoon deur die bank stereotipiese manlike eienskappe. Hulle is nie net dapper jagters en regverdige heersers nie, maar beskermers van én die gesin én die "stam", wilskragtig en onverskrokke. 'n Ootritêre geneigdheid, heersugtigheid, roekeloosheid en selfs wellustigheid is helaas alles skadukante van hierdie ideaaltipe.

Soos só baie van die eietydse Afrikaanse plaasromans is *Sondag op 'n voëlplaas* ook 'n parodiërende herskrywing van baie aspekte van die tradisionele Afrikaanse plaasroman. Die titel is veelbetekenend en hou verband met die doodsheid van Sondae, die onverwagte gebeure wat telkens op Sondae plaasvind, die plaasgewe én voëls. Laasgenoemde verwys eerstens na die volstruise wat nog steeds 'n prominente plek inneem in boer-

derybedrywighede in die Oudshoorn-distrik.

Hierdie roman is 'n terugblik op 'n lewe, maar ook op 'n belangrike historiese tydsnit. Daarom kan die titel ook as dubbelsinnig geïnterpreteer word, omdat veral die motief van manlikheid in hierdie roman onder die loep geneem word (kyk byvoorbeeld 237: "hierdie vallei wat wemel van voëls wat met hulle nekke soos erekte penisse rondloop, waar jy jou nie kan draai nie of jy sien net piel, piel en nogmaals piel"). Die ek-verteller verskil duidelik van die tipiese hooffigure van die tradisionele Afrikaanse plaasroman. Hulle is die "ware manne", het geen bang haar op hul kop nie; hulle werk, speel en drink hard, bevrug hul vrouens moeiteloos en is emosioneel ook weerstandig teen die lewe se teenslae. Op meer as een plek suggereer hy ook dat hierdie geykte beeld van manlikheid steeds bestaan en boonop deur die hoofpersoon se eie vrou gedeel word (142; 144; 169 en verder) hoewel sy sy sagtheid waardeer (176; 185).

As teenpool van die hoofpersoon wat hom verset teen geykte opvattinge wat manlikheid betref, is daar 'n buurdogter, Andri, wat op haar beurt belas is met mansname en deur haar vader as erfopvolger én as man opgevoed word. Weens beide se opstand teen die sosiale verwagting, is hulle ook in meer as een opsig verwant.

'n Mens sou selfs uit die motto: "Maar my geheim is in my weggesteek, die naam waarvan niemand sal weet nie" en op heelwat ander plekke die afleiding kon maak dat die hoofpersoon se geheim 'n latente homoërotiese instelling is, iets waarvan hy later ook deur sy vrou verwyt word (237, 247, 248). Tog word hierdie motief nooit uitgebou nie en is die uiteindelijke geheim (wat ek nie sal onthul nie omdat die pret van die leeservaring daardeur bederf sal word) iets heel anders wat uiteindelik ook taamlik onverwags op die leser afkom.

Wat die motief van manlikheid betref, is die manlike hoofpersoon, wie se identiteit

deurgaans verhuul word en net op indirekte wyse vasgestel kan word (kyk 2 en 219), 'n uitsondering. Nie net dra hy die van "Niemand" nie; hy *is* die niemand, die niemendal binne die plaasopset, soos Kobus in 'n *Lug vol helder wolke* bra onwillig om die rol te vervul van erfopvolger.

Veel meer boekemens as boer, is hy vroeg byna obsessief betrokke by lees en boeke (kyk onder andere 38, 63 en verder, 87, 97, 137, 142, 143, 145, 151, 152).

Hierdie terugblik op 'n vergange era is dikwels skerp kritiek op rassediskriminasie wat skynbaar so natuurlik was soos asemhaal. Uit die sinsnede: "Die hele land is gerig op die toekoms, waarom neuk ek agtertoe?" (202) wat dui op die utopiese verwagtinge van die vroeë negentigerjare na die ontbaning van die ANC, blyk dat die ek voel dat die verlede eers opgeklar moet word, voordat die toekoms betree kan word. Uiteraard hou dit verband met sy eie psigologiese ballas, maar is dit ook 'n regverdiging van die Waarheids- en Versoeningskommissie.

Ons is egter "nie almal so nie". Anders as die ander boere raak die ek-verteller emosioneel oor die skoonheid en broosheid van die dinge én tree anders as ander mans op teenoor die "onderhoriges" wat vrouens en arbeiders insluit, ook en verál mense van kleur.

Jester, die bruin seun is tekenend van die gemarginaliseerde, maar tewens vervul hy ook die rol van die *court jester*, die hofnar deur wie kommentaar gelewer word op die gebeure. Hy word byvoorbeeld die pleitbesorger vir die orale geskiedenis as teenpool van die geskrewe, koloniale geskiedskrywing (kyk 102) wat die outohtone bevolking se rol uitgeskrywe het uit die historiese diskoers.

Weens sy buitelanderskap en andersheid voel die ek-verteller hom ontuis op die plaas en wil vroeg reeds daarvandaan wegvlug. Dit doen hy ook op suksesvolle wyse. Tog bly daar 'n hunkering bestaan na die die wêreld van die jeug; selfs 'n noodsaak om die verlede

trompop te konfronteer. Hoewel daar van direkte beïnvloeding geen sprake is nie, sou Nell se roman met vrug vergelyk kon word met Leroux se eerste twee romans waar die ontwikkeling van 'n sensitiewe en eensame jongman beskrywe word: eers sy worsteling met lewenskewessies soos godsdiens, die dood én die eie seksualiteit; daarna sy lewe in die stad, omgang met vriende en sy huwelik met 'n onsimpatieke vrou.

Hierdie debuutroman het 'n hele paar pluspunte: die skrywer slaag goed daarin om die los verhaaldrade heg te bind; geen geringe prestasie vir 'n debutant nie. Voorts skryf hy onderhoudend en vlot, benut terug- en vooruitwysings op 'n sinvolle wyse om verveling en voorspelbaarheid te vermy én slaag daarin om goed te karakteriseer. Dit is veral die beskrywing van die plaasaktiwiteite en die besoeke aan die Kangogrot wat van die geslaagste gedeeltes van die roman is; die stads-gedeeltes daarteenoor kom dikwels as iets te gemanipuleerd oor.

In 'n konvensionele ek-roman is identifikasie met die verteller belangrik. Hier is die ek-verteller by tye ietwat neulerig en soetsappig en eien hom soms 'n uit-die-hoogte morele posisie toe wat gevaardgaan met stereotiperende karakterisering en 'n venynigheid wat vervreemdend kan werk (kyk sy uitbeelding van Raymond en Tertius en die tradisionele Afrikaanse kerk: 147, 148, 150, 163). Boonop is die fantasmagoriese beskrywing op p. 164 té na aan Jan Rabie se kortverhaal "Drie kaalkoppe eet tesame". 'n Godsdienstige sousie wat sporadies ietwat abrupt en ongemotiveerd nader getrek word (kyk byvoorbeeld 123), kon eweseer maar agterweë gebly het.

Wat hierdie werk nodig gehad het, was 'n kundige en meedoënlose redakteur wat as tugmeester kon optree. Wat die oordadige (en soms te gemaklike) eksegese (kyk 244) en gedwonge simbolisering kon snoei en daarmee gepaard die tipiese neiging van 'n de-

butant om 'n geslote teks te skrywe, in plaas daarvan om die leser 'n bietjie meer vrye teuels te gee wat veral die lê van verbande betref.

Desondanks is dit in die geheel geoordeel 'n geslaagde debuut; selfs méér as behoorlik, van iemand wat sonder twyfel die talent en vaardigheid besit om 'n belangrike roman te skryf.

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

Dubbelfoto.

Cas Wepener. Pretoria: Protea Boekhuis, 2013. 95 pp. ISBN: 978-1-869-967-8.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v51i2.18>

Dubbelfoto is die eerste kortverhaalbundel van die teoloog Cas Wepener wat tot dusver veral akademiese artikels en godsdienstige boeke geskryf het. Die bundel se titel gee besondere prominensie aan die gegewe van die foto terwyl die motto wat gehaal is uit Roland Barthes se *Camera Lucida* die aandag vestig op die kyker se verhouding met die foto waarna gekyk word: "A sort of umbilical cord links the body of the photographed thing to my gaze: light, though impalpable, is here a carnal medium, a skin I share with anyone who has been photographed."

Die verhale in *Dubbelfoto* word verder saamgesnoer deur die familieverband tussen die karakters (daar is slegs enkele verhale waarin die een of ander lid van die familie nie eksplisiet ter sprake kom nie). Verhoudings en gebeure in hierdie familie word uit die perspektief van verskillende karakters en op verskillende punte in die tyd beskryf. Elke verhaal gee 'n skerf van die familie se ervarings weer sodat die leser ná die lees van die bundel byna—maar tog ook nie—in staat is om die familiegeskiedenis te rekonstrueer. Die bundel se grootste bekoring lê egter in die feit dat daar heelwat in verband met hierdie geskiedenis is wat nooit uitgespel word nie.

Die eerste verhaal "Memento mori" speel 'n sentrale rol ten opsigte van die familiegeskiedenis en die veelseggende gegewe van die foto. In hierdie verhaal vertel die ekverteller hoedat hy as kind gefassineer was deur die dubbelfoto van 'n blonde seuntjie wat op die een foto op 'n bentwood-stoeltjie sit met 'n houtperdjie in sy hand en op die ander in sy doodskissie lê. Die verteller het toe reeds besef dat daar iets besonders aan hierdie foto is omdat dit nie in een van die deftige familie-albums gehou is nie, maar in

'n hoededoos op sy ouma se kas. Dié verhaal maak 'n stelling oor die impak wat so 'n foto kan hê en die vrae wat dit kan oproep: by nabetrugting besef hy dat die dubbelfoto, anders as die foto's wat 'n mens vind by die doodsberigte waarna sy ouma altyd gekyk het, op byna perverse manier bevestig het dat die lewe eindig in die dood—'n memento mori, dus.

Die verhaal van die blonde seuntjie op die foto word geleidelik vollediger deurdat dit ook vertel word vanuit ander perspektiewe soos dié van die man wat die foto geneem het ("Die kind"), van sy suster wat getrou het op die dag toe die foto geneem is ("Die troue") en ook uit sy eie perspektief in sy sterwens-oomblikke ("Sonskyn in Jerusalem"). Ten spyte hiervan is daar heelwat wat onverklaard bly in verband met die kind. In die loop van die bundel begin die leser wonder of hy nie dalk die produk is van 'n buite-egtelike of bloedskaandelike verhouding nie. Die suggestie is dus dat daar veel is in verband met die verlede, ook dié waarvan jy self die produk is, wat vir 'n mens ontoeganklik bly.

Dit is uit die gegewe van die ouerpaar Jakob en Maria, hulle vroeggestorwe seuntjie en sy suster wat getroud is sewe weke voor sy dood, wat die verhale van hulle nasate in die bundel vertak. Die seuntjie se suster speel naamlik 'n belangrike rol in 'n hele paar van die ander verhale in die bundel, naamlik "Swart óf wit", "As", "Die kind se suster" en "Die stilte ná die honde". Daar ontstaan dus 'n digte vlegwerk waarin die verhale mekaar ondersteun en gapings in die een verhaal gevul word deur informasie verskaf in 'n ander verhaal. Die leser kan met behulp van die verwysings na verskillende ruimtes (die Karoo-plaas, Jansenville, Bellville, Pretoria, Huis Najaar) die familie en hulle afstammeling volg soos wat hulle versprei het oor die land. Tydsaanduidings in die vorm van verwysings na popliedjies soos "Hotel California", die modes van die sestigs en die datumaanduidings op 'n wekker word

ook in die verhale ingewerk om die leser te oriënteer met betrekking tot die verloop van die familiegeskiedenis. Die herhalende verwysings na die houtperdjie en die bentwoodstoeltjie help verder die leser om verbande te lê en gegewens soos die (gevlekte) wit rok kry mettertyd 'n simboliese waarde. Daar is ook persoonlikhede en karaktertrekke wat herhaal word of voortgedra word in die tyd: die vrou wat wegstap van alles wanneer daar droefheid of konflik is, die onverbiddelike ma wat haar wil afdwing op haar dogter, die dogter wat op haar beurt 'n gedrewe, dominerende vrou word, die swygsame man in 'n ongelukkige huwelik en ander seuntjies wat blond is of blou oë het soos die seuntjie op sy driewiel in Bellville ("Hotel California") en die plaaswerkerskind Joseph ("Kleinbaas" en "Balaklaw"). Die verhale wat op hierdie manier inmekaar haak, word ook nie in opeenvolgende orde aangebied nie sodat die afloop van 'n gebeurtenis partymaal voor die begin daarvan weergegee word.

Die gegewe van die foto wat in die titel en eerste verhaal aan die orde gestel word, het verskillende funksies in die loop van die bundel. Die foto is beeldend van die enigmatiese aard van die verlede, dit speel 'n belangrike rol om die verhale van die familie met mekaar te verbind en dit word gebruik om naas die voortsetting ook 'n vorm van afrekening met die verlede te suggereer. Die foto's op doodsberigte en die dubbelfoto van die vroeg-gestorwe seuntjie geneem met 'n outydse kamera kom in die verhale "Memento mori" en "Die kind" ter sprake. Later in die bundel volg die verhaal "Die kind se suster" waarin die dogter van die seuntjie se suster met haar selfoon 'n foto neem van haar ma in haar doods kis nadat sy die dubbelfoto van die kind en haar ma se doodsberig op die lyk neergesit het; 'n verdere dubbelfoto dus. Reeds vroeër het ons in die verhaal "As" gelees hoe hierdie dogter se vriendin die foto op haar selfoon uitwis terwyl hulle ná die begrafnis sit

en rook. Die kyk na die foto, sê die aanhaling van Barthes wat as motto gebruik word, is 'n naelstring tussen die liggaam van die gefotografeerde en die kyker. Die lig wat in die foto vasgevang word, is 'n lyflike medium of 'n vel wat gedeel word tussen die gefotografeerde en die kyker. Die uitwis van die foto knip dus die naelstring en verbreek die band met die moeder. Dat dié moeder egter ook haar eie verhaal het om te vertel, blyk uit "Die stilte ná die honde" waarin sy haar in kamer in Huis Najaar lê en die teenwoordigheid van haar moeder as jong vrou aanvoel wat haar verwyrt oor iets in verband met haar pa wat sy in daardie stadium te jonk was om te weet. Ook hier word die waarheid op tergende wyse teruggehou.

Om saam te vat, lê die krag van hierdie bundel in die wyse waarop die verhale mekaar aanvul om geleidelik samehang en 'n vollediger prentjie van die gebeure te skep. Alhoewel elkeen van die verhale op sy eie kan staan, word hulle veel ryker wanneer hulle binne die bundelverband gelees word. Die leser word geprikkel om self die verbande te lê en die legkaartstukke van die familiegeskiedenis inmekaar te pas, maar kry dit uiteindelik nie reg nie omdat voltooiing die kompleksiteit en enigma van die werklikheid sal ontken.

Daar is egter ook mindere verhale in die bundel en dit is dié wat afgesluit word met 'n besinning oor die betekenis opgesluit in die vertelde gebeure, soos "Memento mori", "Swart óf wit", "Eat, but leave me some" en "Die naelstring van ons landskap" (laasgenoemde met 'n te bewuste poging om aan te sluit by die motto van Roland Barthes). Dié soort eindes laat nie die verhaal toe om in eie reg te ontplooi nie, maar stuit dit op 'n bepaalde punt om daaruit 'n algemene waarheid of 'n heilsame insig af te lei. 'n Mens verwag dié soort einde eerder in 'n rubriek as in 'n rasegte verhaal.

Ten slotte is *Dubbelfoto* egter 'n belowende debuut waarin die leser veral beïndruk word

deur die outeur se vermoë om samehang tussen die verhale te skep.

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

Trek.

Winnie Rust. Kaapstad: Human & Rousseau, 2013. 256 pp. ISBN: 978-0-7981-5933-3.

E-boek: ISBN: 978-0-7981-5934-0.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v51i2.19>

Om te trek is om jou kortstondig in 'n liminale staat te bevind. Nóg by jou vertrekpunt, nóg by jou uiteindelijke bestemming, sonder die geborgenheid wat hierdie twee vaste plekke kwansuis bied. In 'n hele aantal opsigte is *Trek* van Winnie Rust 'n beskrywing van verskillende liminale state.

Dit is egter nie 'n reisverhaal met diepgaande besinning oor dit wat waargeneem word nie. En dit is teleurstellend, aangesien die materiaal wat Rust tot haar beskikking het die potensiaal het om meer as net goeie gewilde prosa te wees.

Die roman is in twee verdeel. Die eerste (ongetitelde) deel bevat vyf hoofstukke wat elk die naam van 'n karakter dra: Girlie, Mossie, Molly, Hanna, Lien en Miss Pat. Verwarrend genoeg is daar nie noodwendig 'n korrelasie tussen die hoofstuktitel en die fokalisator nie, selfs nie eens tussen die hoofstuktitel en 'n belangrike karakter in daardie hoofstuk nie.

Die tweede gedeelte heet "Bovlei" en word ingelui deur die waarskuwing dat die karakters fiktief is en dat "[d]aar geen verwysing na huidige of vorige inwoners van die Bovlei" is nie (97). Aangesien baie van die karakters in die tweede gedeelte óf reeds in die eerste gedeelte verskyn, óf in die eerste gedeelte genoem word, dwing hierdie vermaning die leser tot nadenke oor die verhouding tussen fiksie en geskiedenis. Weereens dra die hoofstuktitels karaktername: Boeta, Lambert, Lettie.

Die eerste gedeelte van die roman speel oor 'n tydperk van bykans tagtig jaar af en volg, grotendeels, die lewe van Girlie Moses en die karakters (meestal bruin plaaswerkers en dorpsbewoners) wat met haar paaie kruis.

Die tweede gedeelte begin 'n kort tydjie ná die einde van die eerste en speel af oor 'n paar maande. Hier sentreer die vertelling om Lambert en sy skoonsuster, Lien.

In albei dele is daar uitgebreide terugflitse, wat die reiselement in die verhaal nie net 'n kwessie van fisieke verhuising maak nie, maar ook een van tyd: die leser reis met verskillende fokalisators heen en terug in tyd en kry dieselfde gebeure uit verskillende perspektiewe te sien.

Albei dele beklemtoon trek, verhuising en reis—veral die wedervaringe van die bruin gemeenskap van Wellington. Moeilike werksomstandighede op plase, seksuele teistering, die afsterf van familieledes en veral die Groepsgebiedewet dra by tot verskuiwings wat, indien nie gedwonge nie, die enigste opsie blyk te wees vir 'n beter bestaan.

Soos die verhale van Girlie, Mossie, Molly, Hanna en Lien egter duidelik maak, beteken die nuwe bestemming nie noodwendig vastigheid of geborgenheid nie. Hanna se nuwe huis, wat sy self laat bou (65), en die HOP-huis wat Lien huur (78), beskerm hulle nie teen maatskaplike kwessies soos geweld, dwelms of werkloosheid nie.

Dit wil voorkom of geborgenheid en 'n vaste identiteit dalk gevind kan word in 'n tipe "stamgrond", dit wil sê "grond waaruit [die karakter] gevorm is" (254). Hanna trek byvoorbeeld terug na die Bovlei-plaas waar sy baie jare vantevore gewerk het (92) in 'n poging om weer vastigheid (veral ekonomies) te verwerf.

Die hoofkarakters in die tweede deel—almal wit—beleef 'n soortgelyke "haweloosheid", hoewel dit meestal emosioneel is. Vir Lambert begin daar eers rus en stabiliteit in sy lewe tree wanneer hy teruggaan na 'n plaasbestaan—en veral nadat hy die familieplaas vir oulaas besoek. (Daar is ook 'n suggestie dat, vir minstens twee karakters, die reis na die Ou Engelse *langne ham* of *langan hame* [long home—die dood] die enigste is wat

met sekerheid 'n werklik onverstoorte tuis-koms bied.) Vir Lettie lyk dit of die “stam-grond” in Nederland te vinde is, waar haar dogter 'n suksesvolle—en oënskynlik idilliese—bestaan voer.

Wat egter in al hierdie reise ontbreek, is die geleentheid om te besin oor dit wat die onderskeie karakters waarneem. Die karakters se eie besinning is meestal oppervlakkig of oorvereenvoudig en dit hou die leser se eie besinning—oor die karakters se lot, die Suid-Afrikaanse geskiedenis en kwessies soos menseverhoudinge en skuld—in 'n groot mate terug.

Rust se spel met historiese feit en literêre borduursel, beskou aan die hand van trekke deur twintigste-eeuse Wellington, sou veel meer met die geskiedenis en die leser se verwagtinge kon doen. Die verskillende perspektiewe op dieselfde gebeure, die narratiewe moontlikhede wat onakkurate herinneringe bied en die verskillende stemme van die karakters word in 'n redelike mate verspeel.

Met die beweging heen en weer oor tyd en ruimte—en die ontrafeling van mense se lewens terwyl hulle sonder vastigheid is—is daar in beginsel die geleentheid om die drade van die amptelike geskiedenis stelselmatig los te trek en op 'n ander manier weer saam te weef en aan die leser voor te lê. Sodoende kan aangedui word dat die geskiedenis self nie vas is nie—nes die lewens waaroor dit kwansuis verslag doen. (Die ontdekking van nuwe feite en die veranderende beskouing van aanvaarde feite hou die geskiedenis self pal in 'n liminale plek—sodra daar 'n “amptelike” weergawe is, probeer ander dit ondermyn of herskryf.)

Ongelukkig gryp Rust nie hierdie geleentheid aan nie. Sy trek hoogstens hier en daar 'n draad los om dit uit te lig, om te dui op die “weefdrade van verskillende kleure wat die skering en inslag vorm” (254). En dalk moet 'n mens haar dit vergewe: die tydstip wanneer die lap “verbrokkel” (254) en geeneen van die

patrone—oud of nuut—sigbaar is nie, is immers 'n tussenintyd van groot onsekerheid. Nes trek.

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

'n Nuwe wildernis.

Ben Viljoen. Kaapstad: Human & Rousseau, 2013. 256 pp. ISBN: 978-0-7981-5834-3.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v51i2.20>

'n *Nuwe wildernis* maak as geheel wel 'n bydrae tot die grensliteratuur, veral omdat dit as een van die meer omvangryke werke van fiksie wat oor hierdie oorlog verskyn het, daartoe in staat is om verskillende nuanses van die oorlog op te roep. So byvoorbeeld kom die bevragekening van die redes waarom die oorlog geveg word sterk na vore, asook sommige soldate se onwilligheid om daaraan deel te neem. As sodanig ondermyn die roman die narratief dat *alle* Suid-Afrikaanse soldate in verdediging van apartheid opgetree het: die meeste van hulle word meegesleur deur omstandighede buite hul beheer, eerder as om entoesiasies daaraan deel te neem. Maar alle karakters bevrageteken nie die redes vir die oorlog nie, soos die karakter Cassie Caars-tens, wat weer bydra tot die kleurrykheid van karakters en die uitbeelding van hul diverse houdings jeens die oorlog.

Die roman vertel die verhaal van 'n aantal soldate se ervaringe tydens verskillende grensdienskampe, vanaf 1973 tot 1983, hul betrokkenheid daarna in die interne konflikte van Suid-Afrika, en uiteindelik strek die gebeure tot kort voor die WVK-verhore. Die gevolg is dat daar 'n eenheid geskep word tussen die gebeure op die grens en dié daarna in Suid-Afrika, wat in die guns van die roman tel.

Een van die hoogtepunte van die roman is waar 'n landmyn 'n olifant se lewe in die Capri vi neem, wat ook dui op ander "vergete" slagoffers van die oorlog, bo en behalwe dié wat deur Anthony Feinstein in *Kopwond* (2011) bespreek word. Dié tema is natuurlik lank terug deur Christiaan Bakkes in *Skuilplek* (2002) ontgin, maar die gebeure rondom hierdie episode beeld die lukrake wyse waarop lewe "goedkoop" geword het (een van die deurlopende temas van die roman), myns insiens

oortuigend uit.

Die flapteks se bewering dat hierdie 'n "rou, eerlike, verkapte roman" is, is egter ietwat misleidend. Ja, gruwelike tonele word in detail beskryf, en die uitsitting van die vlugtelinge se honde is ook 'n treffende manier om die gewelddadige realiteit van oorlogvoering uit te beeld. Maar die verteller se soms preten-sieuse styl en wisseling van skryfstyl tussen mooiskrywery en 'n vulgêre styl doen afbreuk aan die rouheid waarmee hierdie gebeure uitgebeeld word. Vergelyk byvoorbeeld die volgende beskrywing: "Daar is iets pielstyf lekkers aan die blote vooruitsig om dalk langs die pad 'n paar bande lood op outomaties leeg te maak" (74). Ook: "Die dagga maak hulle histeries, alles is skreeu-fokken-snaaks" (106). Myns insiens is hierdie beskrywings relatief gepas, aangesien sulke vulgêre beskrywings juis in vele tekste uit die oorlogsliteratuur gevind word. Hierteenoor: "Toe die lig oplaas uit die oë verdwyn, die geruk en gebewe op-hou, die reuk van verwaterde fekalieë die lug vul, uitgepers toe die sluitspier ontspan, swig hy" (98). Waar is die rouheid heen? Terug in Suid-Afrika, word 'n restaurant beskryf: "Die dekor is opgesmuk-Mediterreens, met die tafels elk onder sy eie dakkie van terrakot-tateëls. Helder, kontrasterende verfkleure, diep rooibruin afgewissel met donkergroen, 'n tikkie pers hier en daar teen 'n pilaar vervrolik die interieur" (188). Mooiskrywery kelder hierdie roman. Afgesien van die gebruik van 'n groot aantal byvoeglike naamwoorde (wat ook deur Jeanette Ferreira uitgewys word in haar resensie), kom daar te veel sulke onnodige sentimentele beskrywings voor. Hierdie was ook een van die dinge wat bygedra het tot probleme met *Grensoorlogstories* (Ferreira 2012), maar die twee stories van Ben Viljoen wat in laasgenoemde bundel opgeneem is, naamlik "Aankoms" en "Emigré", sien heelwat minder soetsappig daar uit in 'n *Nuwe wildernis* as in *Grensoorlogstories*.

Die groot probleem met sulke sensasionele

beskrywings is dat dit die leser verplig om ook die vorige "rou" beskrywings te herinterpreteer. Word dit gedoen om sensasionele redes? Om 'n effek te bewerkstellig? Die agterdog jeens die intensies van die skrywer ondermyn sy geloofwaardigheid.

Deurgaans verduidelik die verteller ook hinderlik te veel. Hy skryf byvoorbeeld: "Dit voel asof hulle in 'n lewende organisme beweeg wat enige oomblik kan toeklap en hulle verswelg." Goed. Maar nou word die sin opgevolg: "Vlieë in die donker kelke van 'n insekvetende plant" (100). Die verduideliking is onnodig; die leser verstaan wat die verteller probeer oordra. Ook word die leser vertel dat daar in die bos geen "vroegdagverkeer, die getjirp van sypaadjiemossies, blaffende honde, melkkarre, koerantlaaitjies of enige van daardie rumoerighede [is] wat die oggendstiltes van dorp en stad versteur nie" (109). Niemand sou tog verwag dat die stad-rumoer soldate soggens op die grens wakker sou maak nie. In die woordelys word terme soos "AK47", "Dog tags", "Jerrycan", "Medic" en "WVK" verduidelik, asof dit "nuwe" inligting vir die leser sou wees.

Ook is dit hinderlik dat soveel sinne met 'n uitroepteken beëindig word, om nie te praat van uitroepe self nie: "Uggh!" (246), en "Noodlot, noodlot, die kranksinnige nar!" (250). Wanneer die verteller soveel sinne met uitroeptekens eindig, ondersteun dit die gevoel dat hier 'n sensasionele aanslag is, wat weereens die verteller se geloofwaardigheid kelder.

Beduidende historiese foute, soos dat P.W. Botha glo in 1983 die Minister van Verdediging was, ondermyn verder die verteller se geloofwaardigheid. Van der Westhuizen (2013) let ook daarop dat die Buffel twee jaar te vroeg sy verskyning maak. Ferreira (2013) is genadig: "Dit is soms moeiliker om die onlangse verlede feitelik te kontroleer as die verre verlede omdat laasgenoemde deegliker gedokumenteer en in die openbare domein is." Met behulp van die groot verskeidenheid boeke

wat reeds oor hierdie tydperk gepubliseer is, om nie te praat van Wikipedia nie, is sulke foute onvergeeflik. Fiksie laat wel meer vryheid toe as geskiedskrywing, maar 'n historiese roman wat nie sy historiese konteks goed onder die knie het nie, verloor geloofwaardigheid.

Die roman is oorwegend positief ontvang deur die meeste ander resensente (Ferreira 2013, Van der Westhuizen 2013, Fouché 2013), maar in my opinie is bogenoemde probleme baie hinderlik. Die roman voldoen myns insiens nie aan die bewering van 'n "rou, eerlike, verkapte roman" nie.

Geraadpleegde bronne

- Ferreira, J. "Karakters wat nie awol nie." *Rapport* 12 Mei 2013.
- Fouché, J. "'n Nuwe wildernis—die stryd gaan voort." 2013. *LitNet*. <<http://www.litnet.co.za/Article/n-nuwe-wildernis-die-stryd-gaan-voort>>.
- Van der Westhuizen, G. "Gevegspanning meesterlik geskep." *Beeld* 8 April 2013.

Burgert Senekal

SenekalBA@ufs.ac.za

Universiteit van die Vrystaat

Bloemfontein

Siende blind.

Chanette Paul. Pretoria: Lapa, 2013. 511 pp.
ISBN: 978-0-7993-6134-6.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v51i2.21>

Met die verskyning van haar agt en dertigste roman *Siende blind*, het Chanette Paul weer eens bewys dat sy 'n multidimensionele skrywer is wat nie skroom om haar pen aan 'n wye verskeidenheid genres te waag nie.

Met *Siende blind* voeg Paul haar stem by skrywers soos Quintus van der Merwe en Deon Meyer wat soortgelyke spanningselemente in hul romans inkorporeer alhoewel Paul se *Siende blind* eerder as 'n spanningsverhaal in plaas van 'n speurverhaal geklassifiseer kan word. *Siende blind* bevat egter uiteenlopende verhaalelemente en die roman kan gevolglik nie uitsluitlik binne 'n enkele genre van die Afrikaanse letterkunde geplaas word nie. Paul se roman kan wel as ontspanningsfiksie wat elemente van die liefdesroman en spanningsverhaal insluit, geklassifiseer word.

Die roman speel in verskeie ruimtes af waaronder die Suid-Kaap en Londen. Paul se fyn waarnemingsvermoë dra grootliks by tot die akkurate en geloofwaardige beskrywings van die verskillende milieus waarin die onderskeie karakters hulself bevind. Die hoofkarakter, Cara van Dijk, is 'n skrywer van beroep wat 'n metatekstuele toon aan die roman verleen. Aanvanklik blyk Cara die perfekte lewe te hê, maar die illusie ontaard binne 'n ommesientjie in 'n nagmerrie wat die leser tot aan die einde van die roman vasgenaël sal hou. Paul maak op doeltreffende wyse gebruik van die blivet-verskynsel (beter bekend as 'n duiwelsvurk of optiese illusie) wat die talle intriges op 'n geslaagde wyse met mekaar integreer alhoewel die leser aanvanklik doelbewus deur sommige karakters om die bos gelei word. Die fassinerende wyse waarop Paul die verhaalelemente aan die einde van die roman bymekaarbring, getuig van 'n skrywer wat nie slegs behoorlike navorsing

vir die verskeie verhaalelemente gedoen het nie, maar ook van 'n skrywer wat 'n fyn aanvoeling vir die nuanses van haar uiteenlopende karakters se persoonlikhede toon.

Talle sosiale kwessies soos die patriargale bestel, egskeiding, korrupsie en moord word in die roman bespreek. Cara word deur 'n reeks gebeure daartoe gedwing om binne 'n baie kort tydperk talle uitdagings in die gesig te staar. Haar karakter versinnebeeld die lewe van elke verontregte individu en die leser is geneig om reeds vroeg in die roman besonders simpatiekgesind met Cara se lot om te gaan. Alhoewel Cara talle ongewone en soms brutale aanslae in die gesig moet staar, bied die roman tog ook 'n gebalanseerde uitbeelding van die lewe in die sin dat die goeie uiteindelik oor die slegte sal seëvier. Sommige lesers mag laasgenoemde siening egter as wensdenkery afmaak, maar Paul se vernuftige skryftalent bied relevante en deurdagte bewyse dat dit wel moontlik is om uit 'n figuurlik gesproke nagmerrie te ontvlug.

Dit titel is uiters gepas aangesien die leser tot aan die einde van die roman "siende" dog "blind" daarna uitsien. Paul slaag daarin om die tipiese kenmerke van ontspanningsfiksie tot op die uiterste te beproef om die verhaallyn deurgaans boeiend te hou. Alhoewel die narratief meestal op die spanning- en speur-elemente fokus, bevat *Siende blind* ook 'n liefdesdriehoek wat verder tot die krisismomente in die roman bydra. Die beskrywings van die liefdestonele is egter besonder soetsappig en kan in 'n mate irriterend voorkom. Op laasgenoemde gebied is *Siende blind* beslis nie gelykstaande aan *Fifty Shades of Grey* nie, maar doen dit myns insiens tog afbreuk aan die verhaallyn aangesien dit die andersins uitstekende intriges op tipiese Mills & Boon-wyse beskryf. Alhoewel Paul se romans op 'n spesifieke teikenmark en leser gemik is, kan sommige lesers moontlik deur hierdie andersins fassinerende en boeiende roman vreem word.

Ten spyte van laasgenoemde kritiek is *Siende blind* taalkundig goed versorg en afgerond. Die lywige roman betrek die leser by die gebeure en dwing die leser om die volgende hoofstuk te wil lees. Met *Siende blind* het Paul bewys dat ontpanningsfiksie geensins as tweederangse letterkunde afgemaak moet word nie. Hierdie stiefkind van die Afrikaanse letterkunde (naas die Afrikaanse drama) verdien sy regmatige plek as deel van die Afrikaanse literêre kanon.

Dewald Koen
d.koen@kingswoodcollege.com
Kingswood College
Grahamstad

Hierdie mens.

Wilma Stockenström.

Kaapstad: Human & Rousseau. 2013. 49 pp.
ISBN:978-0-7981-6373-6.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v51i2.22>

Wilma Stockenström is bekend vir 'n agenda van "natuurlike" kritiek op die mens se gedrag. Die woord "natuurlike" word hier gebruik in die sin dat dit wel verwys na die dieren- en plantewêreld, maar ook na die wesens- of essensiële vanselfsprekendheid van verskynsels en ervarings.

Die mens, en dikwels die talige mens, word in Stockenström se werk gekontrasteer met die prag en betekenis van die nietalige natuur en skeppingsorde. Verder is haar poësie ook 'n intieme refleksie op die "vergetelheid en glans" (om een van haar bundeltitels aan te haal) van individuele asook kollektiewe geskiedenis. Sy is een van die mees gerekende digters in die Afrikaanse poësie, en sedert haar debuut in 1970 word haar bundels, wat van speels-ironiese gedigte tot ernstige filosofiese bepeinsings en politieke kommentaar bevat, met groot lof ontvang. *Hierdie mens* is haar agtste bundel, en ook haar eerste in veertien jaar.

Dit is 'n gefokusde en ekonomiese werk, die verse sowel as die bundelgeheel. Stockenström se nouer fokus (die bundel beslaan slegs 49 bladsye) word waardeur in 'n tyd waarin veral ouer digters omslagtige bundels publiseer. 'n Mens dink aan Cloete, Breytenbach en Müller. Hierdie soort uitgesponnenheid het soms 'n verwaterende effek. Stockenström se gedrongenheid is, daarenteen, gereeld die rede vir haar trefkrag.

Reeds in die bundeltitlel word die idee van 'n intieme, noulettende blik opgeroep. Die woord "hierdie" bevestig dat ons met die spesifieke te make het. Die meeste van die gedigte is klein studies, persoonlike mededelings, waaraan Stockenström se tipiese speelsheid telkens 'n bedrieglik terloopse kwaliteit gee.

Maar behalwe vir hierdie "bysindheid" (om die titel van haar debuutbundel aan te roer) gee *Hierdie mens*, veel meer as in enige ander van haar werke, 'n oorkoepelende gevoel van eenvoud, ingetoënheid en stilte. Die spreker skaar haar in die verse by dit wat "nie singbaar [is] nie" ("Om't ewe") en by "die rus van die eensellige" ("Eenvoud is koning").

Dit is 'n kalmer en direkter Stockenström aan die woord. Hierdie ingesteldheid hou moontlik verband met die herhaalde beskouings van die dood in die bundel. Ons lees "hierdie mens se gesig val uitmekaar" ("Hierdie mens") en "dit is doodgaanseisoen" ("Hoor hierso"). Dit wil voorkom asof die skrywer in gepaste styl vorm gee aan die aanvaarding, verstillig en aflegging voor die naderende dood—soos hierdie reëls uit "Dit wil-wil" ook suggereer: "Dis goed om op te ruim / die dooie vlieë, met die skoppie / uit te gooi. Minder weet. Meer wonder."

Net soos in haar vorige werk wantrou die digter hier ook die idees van tegnologiese vooruitgang, die mens se superioriteit in die natuurorde en die menslike verknogtheid aan sekerheid. Dit was nog altyd een van Stockenström se mees aanloklike eienskappe as digter: die aanbod van 'n natuurvers wat nie naïef-bewonderend of tradisioneel-retories is nie, maar eerder 'n verfrissende en gereeld verassende blik op 'n orde wat "eerliker" en meer betekenisvol is as die mens se leefwêreld en sy gepaardgaande materiële ingesteldheid. *Hierdie mens* bevat 'n hele paar natuurstudies. Die kat, die vark, die bladluis, die donkie, die rots, die see en die maan word bestudeer; of dalk nie 'bestudeer' nie—die woord bevat te veel van die kennishubris waarteen Stockenström skryf. Hierdie natuurstudies is dalk eerder 'n sagte uitdrukking van waardering, 'n intieme terugbuigbeweging vanaf die verskynsel na hoe dit op die mens, in al sy waansin, 'n gesuggereerde toepassing het. Poësie is dus van 'n ander orde as die "leergebonde" ("n Mat van woorde") en ydele taal wat inperk

en vasvang, of dan ten minste 'n soort taal wat op die waarheid buite taal kan dui.

Die *ding*-heid, of die *so*-heid van dinge, of dan die vanselfsprekendheid van die werklikheid, word regdeur in die bundel vooropgestel. In "Ag wat kat" skryf Stockenström "geen gedig, geen, / openbaar kat soos kat kat nie". Dit is dalk die bundel se interessantste eienskap: dat selfs wanneer Stockenström haar talige talent inspan (die metafore, die berekende strukture, die klankrykheid, die asprisse humor), word die leser steeds nader aan die onderwerp gebring, word die onderwerp ontbloot in sy nietalige *hier*-heid. Dit is 'n fyn en paradoksale handeling wat min digters kan uitvoer.

Maar tog, met die lees van die bundel, verlang 'n mens na die digtheid en die ingewikkeldheid van Stockenström se vorige werke —die meer uitgebreide talige spel van *Monsterverse* (1984) of *Aan die Kaap geskryf* (1994). Toegegee, in *Hierdie mens* is die eenvoud en kalmte funksioneel, maar dit lei soms tot verse wat byna té direk en ongekompliseerd is, soos in die geval van "Ode aan 'n tikmasjien". Dalk, om 'n gedeelte van die vers "Ammoniet" aan te haal, is die digter van hierdie bundel wel iemand wat "wragtig kyk tot fossielwordens toe"—die fossiel word bewonder en die leser staan verwonderd, maar die onderwerp word selde wáárliek lewend en skitterend uit die woord opgetower. Vergelyk byvoorbeeld die treffende vréemdheid van die openingsgedig van *Monsterverse* met die doodverse in *Hierdie mens*.

Stockenström se agtste bundel is nie 'n verbluffende of oorrompelende werk nie, maar eerder een wat sagter fluister en met 'n herhaalde lees 'n intieme soort wysheid aan die leser bied.

Loftus Marais
loftus@dagbreek.tv

Chokers en survivors.

Nathan Trantraal. Kaapstad: Kwêla Boeke, 2013. 64 pp. ISBN: 978-0-7957-0488-8.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v51i2.23>

Chokers en survivors word gekenmerk deur 'n direkte, ondramatiese perspektief op 'n werklikheid wat terselfdertyd vervelend alledaags en vreesaanjaend is. Bykans al die gedigte verwys na die lewe op die Kaapse Vlakte. Vroeg reeds beïndruk "Maya en Mr Piel" met slim woordspel (piel as sleutel/piel as wapen/piel as persoon) en so ook die onpretensieuse huldeblyk aan 'n moeder, "Hammie". Dit is interessant dat die jukstaponering van die verskriklike en die alledaagse dikwels deur die vaderfiguur uitgelok word: "die Here wiet allien 1", "Fifa 06" (waar aanranding treffend met 'n videospelletjie vergelyk word). In "PES5" slaag die pa se dood net-net daarin om 'n videospelletjie te onderbreek. Die sterkste element van die bundel is myns insiens 'n estetika wat beskryf kan word as "bitter ghetto camp": histories-tragies, absurd en afgryslik. Voorbeelde kan gevind word in "Kinneman", "bunnies", of die verhaal van "Dolfie in "Hard to Kill trilogy (DVD Boxset)".

Die betekeniswêreld word ingekleur met populêre lirieke en videospelletjies, met hier en daar 'n gospel-refrein. Ongelukkig beperk dit miskien ook die betekenisemoontlikhede, ten spyte van die deeglik vermelde belesenheid van die digter. "Valhalla park" kan beter uitgepak word as om net in die gesigte van inwoners te "sien dat hulle ammel / al virre dysend jaar dood is". Die identiteitspel van benedelede wat hulself vernoem na Nazi's, of (onwetend) na die Britse weermag van die negentiende eeu (dit kan ook voortspruit uit die Hard Livings se Britse hooligan-estetika) bied meer geleentheid as om bloot te noem dat die name onoorspronklik is ("Deutschland über alles"). Hierdie voorbeelde is geleentheid waar die temas van die bundel versterk kon word, die bitter ironie bitterder en meer iro-

nies kon word, en meer betekenisvlakke ontsluit kon word. Soos die digter self in 'n onderhoud sê (hier met verwysing na akademië): "Jy kannie in jou ivory tower sit met jou hermetically sealed thoughts en skryf oo 'n wereld wat nie net een ding is, maa 'n myriade van dinge at the same time, all the time" (Kamfer en Trantraal).

Die ongeërgde houding oor die kanon, die ouer geslag in die algemeen en die akademiese wêreld in besonder is 'n deurlopende tema (en 'n welkome een). Hierdie tema word die sterkste weergegee in die gedig "Groot Verseboek", wat die meeste aandag in resensies gekry het. Die beeld van die digter wat met die hoop op seks luister na voorlesings uit die Afrikaanse kanon ("Ek ken allie shit al by heart") is prikkelend, maar die eindeffek val plat. Anders as in digters soos Koos Kombuis of Loftus Marais se spottende of parodiërende omgaan met kanonieke digters, word hier net enkele name van "useless" digters genoem (Cussons, Van Wyk Louw, Jonker) en sydelings verwys na Christus-beelde (waarskynlik Cussons). Die digter wil oënskynlik daardeur op 'n kras manier verbintenis met 'n vroeër geslag digters ontken. Om byvoorbeeld Cussons se lydingsverse "nutteloos" te noem, ontken op onsensitiewe wyse die ervaring van 'n groot groep lesers. En om in 'n gedig op ondigterlike wyse vroeër digters te ontken, is ironies op wyses wat dalk nie deur die digter self bedoel word nie. Elkeen is egter geregtig op sy eie oordeel.

Die eintlike mislukking, in hierdie en ander gedigte, lê in die intellektuele maskerspel: die behoefte om belesenheid en ingeligtheid te vertoon, maar die onvermoë om dit (krities) te demonstreer.

Hier praat die digter ook van sy "horrible Afrikaans vocabulary". 'n Mens sou ook in die Engels en Kaapse dialek van die digter 'n breër woordeskat wou sien. Los struktuur en woordkeuse is dalk deel van die aard van narratiewe gedigte, maar dit moet liefies nie tot

vaagheid en luiheid lei nie. Woorde soos “weirdness” of “amazing” sou vervang kon word met die digter se poging om die “weirdness” en “amazingness” te verken en tot taal te bring. In ’n bundel wat in Kaaps geskryf is, is daar ook min woorde wat nie deel van die leksikon van Standaardafrikaans of Engels is nie (slegs “ayaman” en die spesifieke gebruik van “klontjie” was nie aan my bekend nie).

In “South Korea” kraak die digter sy eie vermoëns af (“omdat ek wiet my poetry is kak / en dat ekkie kan skryfie”). Sulke uitsprake pas goed by die sinisme in die bundel, terwyl vele momente die teendeel bewys. In “Kinnesman” lees ons: “Ek ek nog nooit so relieved gevoel / omme poes te sien nie / al issit nette cartoon een”; in “Hammie”: “Jy worry bieter as jy ytgerus is”; in “ek druk my naam innie as”: “Ek stap narie braaiblik toe. / Ek druk my hanne innie dooie kole. / Ek druk my naam innie as.”

In ’n indrukwekkende maar prekerige brief op *LitNet* vat Shirmoney Rhode vir Trantraal aan oor die “lekker nat vloekwoorde, groot wit kaal vaginas en penisse”, en vra: “[W]ie is die mense wat hoekal soe lekker lag? Wie is die mense wat lees en boeke kan bekostig? Ek ganitie ees uitspellie. [...] Vi wie skryf jy Nathan? [...] Jy’t op ’n Facebook-inskrywing gesê: ‘Ek gee nie ’n f*k om oor Adam Small nie, as ek betaal word vir wat ek skryf worry ek nie want my naam gaan daarmee gepaard.’ [...] Gaan dit oor die free wyn en geld wat jy maak uit die arm mense se arme stories?” (Rhode).

Sy is reg oor ’n paar dinge: veral dat arm mense gewoonlik nie behoefte het daaraan om hulself in tragikomiese uitbeeldings vol dramatiese of bitter ironie te sien nie. ’n Siniese leser sou kon sê dat hierdie gedigte, soos ander belangrike Afrikaanse tekste (Marlene van Niekerk se *Triomf*, ’n *Paw-paw vir my darling* deur Jeanne Goosen, *Siener in die suburbs* van P.G. du Plessis) nie lesers tussen sy eie karakters sal vind nie. Kan dit wees, soos Rhode voorstel,

dat Trantraal skuldig is aan dit waarvan hy Small beskuldig? Dieselfde gevaar bestaan, naamlik dat die digter parasities kan raak op sy dubbele burgerskap—en dat die gevoelswaarde van daardie verhouding uitgeput sal word (in hierdie geval skok). Aan die ander kant mag diegene wat byvoorbeeld nie deur die woord “poes” geskok word nie, of dit self besig, die skokervaring misloop. En as daar net sinisme oorbly, is dit te persoonlik vir goeie poësie.

Sulke aantygings berus egter daarop dat *Chokers en survivors* net een soort leser sal hê, wat ek nie glo nie. Ek dink dit sal en moet wyd gelees word, deur lesers aan verskillende kante van verskillende spoorlyne. ’n Mens mag dan wel wens dat dit beter gebruik sou maak van die vele geleenthede wat dit self skep.

Geraadleegde bronne

- Kamfer, R. en N. Trantraal. “poetry oo die liewe annie anne kant.” *LitNet*. 2013. 17 Jul. 2013. <<http://www.litnet.co.za/Article/poetry-oo-die-liewe-annie-anne-kant—ronelda-kamfer-gesels-met-nathan-trantaal-oor-chokers>>.
- Rhode, Shirmoney. “Kô lat os praat! #prefablyin kaaps”. *LitNet*. 2013. 4 Nov. 2013. <<http://www.litnet.co.za/Article/k-lat-os-praat>>.

Tertius Kapp
tertiuskapp@gmail.com
Universiteit van Fort Hare
Oos-Londen

Deur ruite van die reis.

Melanie Grobler. Kaapstad:
Human & Rousseau, 2013. 96pp.
ISBN: 978-0-7981-5749-0.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v51i2.24>

Melanie Grobler se derde digbundel in twee dekades, *Deur ruite van die reis*, was die lang wagperiode werd. Die meervlakkige aard van die teks is reeds af te lees uit die titel wat dui op 'n tog wat onderneem word. Dit is 'n fisiese en psigiese reis deur Afrika, Noord-Amerika, Europa, Asië en selfs tot die minder besoekte toerismebestemmings, Groenland en Arktika. Die titel dui ook op 'n lewensreis, wat deur outobiografiese verse, meesal herinneringe, oor familie uitgebeeld word, asook die mens se onvermydelike eindbestemming (die dood). Die digter nooi die leser verder meer na 'n droomagtige wêreld van sjamaans en naglopers en verbeeldingsvlugte waarin die talle verwysings na vlerke en voëls sin maak.

Die teks onthul 'n ryk intertekstuele spel met Suid-Afrikaanse literêre voorgangers soos N. P. van Wyk Louw, D. J. Opperman, Antjie Krog en veral met die oeuvre van Breyten Breytenbach, ten opsigte van motiewe en beelde soos vlerke, voëls en die gedig as wond. Dan is daar ook digterlike gesprekke met woordkunstenaars anderkant die see, onder andere met die Russiese digters, Osip Mandelstam en Anna Akhmatowa (gebore Anna Andreyevna Gorenko).

Die bundel open met drie gedigte wat as inleiding dien tot die afdelings: "*pied-à-terre*", "*lamentasie*", "*vuur*", "*lug*", "*water*", "*grond*", "*somergedagtes*" en "*deur ruite van die reis*". Die vier elemente (vuur, lug, water, grond), sneeu en vlerke is van die pertinentste motiewe. Grobler lewer ook kommentaar op temas van verganklikheid, liefde, die mistiek, reis, *ars poetica*, herinnering en eensaamheid. Die onderwerp van die kunste is tematies besonder deeglik uitgebou. Dit sluit in musiek (dreunsange, tradisionele Portugese musiek,

Fado en 'n vers opgedra aan Amy Winehouse), letterkunde (Shakespeare se Hamlet en Ophelia) en die skilderkuns (Jackson Pollock en fresko's). Aansluitend hierby is die tema van historiese en mitologiese figure wat die volgende insluit: Christus (Christelike godheid), Charles de Foucauld (Franse Katolieke priester), Maria Sabina (Mexikaanse sjamaan), Dante Alighieri (Italiaanse digter), Henri Lhote (Franse etnograaf), Djengis Khan (Mongoolse heerser), Jason (Griekse held), Medea (Jason se vrou), Hermes (Griekse god) en Sophokles (Griekse dramaturg).

Die insetgedig, "as die weerligvoëls my jaag" (7), set die toon vir die res van die bundel met die openingsreël: "Dis waar die landskap kom om te sterf" (7). Die verganklikheids-tema word verder uitgebrei deur surrealistiese beelde soos die "weerligvoëls" wat met die spreker wegvlieg na "grotte vol swerms geheime", maar ook aanduiders van tyd "middeljare", lewenssiklus ("doodsdae en doopdae") en "wintersmaande" wat dui op die eindfase van 'n lewe (7):

maar hier in my middeljare neem lomp
weerligvoëls my na die donker bronne
onder die denke, na gate in die grond
na grotte vol swerms geheime

ek die donkeroog-kartograaf
van familiejaarndae en doodsdae en doopdae
kom by die deur wat langsaam oopmaak
dan trap ek diep in die opdrifsels van sneeu
die soutwater van lang wintersmaande.

Die naderende dood is ook een van die temas in "lemoenbloeisels" (21--22) met die vigslyer wat "nooit [...] weer lemoenbloeisels [sal] ruik nie" (21). Nog 'n sterk tema in hierdie vers is dié van geweld met die uitbeelding van gewelddadige gedrag en moord. Die laaste deel van hierdie gedigsiklus sluit af met 'n insig oor geweld wat volop is, maar nie liefdesdade nie en daarom moeiliker om uit te beeld: "[reeds met die afsluiting van hierdie gedig

begin die volgende siklus/hoekom is geweld so maklik om te verbeel maar liefde bly opgesluit / in woorde?]" (22). Vergelyk hiermee die spreker se uiting van liefde met 'n kunsteoretiese inslag in "Death Valley: woestynlandskap" (37):

soos die woestyn is die gedig onsterflik
daarom stuur ek hierdie versoek aan jou—
jy wat in die diepste dal van my wese
ingeweef is
as jy in jou droom hier verbygaan
neem tog die laaste afdraai na my hart.

In hierdie digbundel vind die reis, onder meer, plaas per trein, boot en selfs te voet. Daar is slaaplopers (8, 74), naglopers (27), strandlopers (45), 'n sneeuopper (50), "rondlopergoggas" (64) en selfs "slaaplopermiere" (75). In die gedig "die slaaplopers" (8) dui die titel op digters en deur assosiasie ook op die skryfproses: "[...] die gedig is die geskarrel / van hoenders in die hok, die plek bewerk deur erdwurms / wat ons leer om die toekoms agteruit in te gaan".

Ars poetica is tematies deur byna die hele digbundel verweef. Benewens die beskrywings van die skryfhandeling, is daar verwysings na ander digters wie se kreatiwiteit die digter beny: "wil ek die drome van ander steel" (89). Die refleksiewe aard van die digter kom ook voor in "aardling" (61) waarin die spreker eensaamheid ervaar, maar haarself "distanseer" van hierdie "menslike staat". Sy is die digter wat waarneem en merk dat sy nie belang stel "om die verwickeldhede van poëtiese taal / te bemeester of 'n heldedig oor 'n boerekryger / voor 'n muur gefusilleer te skryf nie" (61). Hier is waarskynlik 'n verwysing na Opperman se kanoniese gedig, "Gebed om die gebeente", oor kommandant Gideon Scheepers wat tydens die Anglo-Boereoorlog tereggestel is deur Britse magte. In 'n omwenteling van omstandighede sluit die vers op ironiese wyse af met die skrywer wat die geskryfde word ("ek die gekwelde stuk skryf-

papier").

Daar is talle voorbeelde van keurige en liriese taalgebruik in die diverse poëtiese uitbeeldings. Voorbeelde waarna die leser kan uitsien, is "volg die voetspoor van roosmaryn af teen berghange / na die eerste daglig" (86) en die volgende strofe uit "Djengis Khan" (84):

wanneer nog 'n jaar syfer deur die vensters
word sy storie opgeskryf in die spykerskrif
van sterrestelsels
'n volledige teenwoordigheid van tyd, 'n
fragment van been.

In die slotgedig, "*ouvir a minha voz de fora*" (93) wat letterlik vertaal beteken "hoor my stem uit" of beter gestel "luister na my stem", is die bundeltitle, *Deur ruite van die reis*, te vinde. In hierdie gedig dui die reis nie slegs op 'n fisiese reis met die nagtrein na Lissabon nie, maar na 'n reis van herinnering terug na 'n geliefde: "die reis na jou lyf duur 'n ewigheid en my woorde is skaars" (93).

Deur ruite van die reis is 'n bundel van hoë gehalte wat die leser inspireer om self op reis te gaan deur daedaliese beelde en toepassings. Vergeleke met die res van die bundel kan die "dreunsange van Maria Sabina" (65–67) mettertyd effe gelykmatig voorkom deur die leeshandeling. Die dreunsange sal egter beter geskik wees vir opvoering. Ten spyte van die talle intertekstuele heenwysers en menigte historiese en mitologiese figure wat in die teks opgeneem is, is Grobler se digterlike stem duidelik onderskeibaar van die ander stemme in haar digbundel.

Met die talle verwysings na Breytenbach en die volgehoue fokus op die reis in hierdie bundel, dring die versreëls van Breytenbach se "windroos" my gedagtes onwillekeurig binne: "hang die wit seile uit geliefde / vandag nie 'n dag later nie / en op die daad gaan ons / huis toe". In die geval van hierdie digbundel: vaar eers uit na die eksotiese onbekende en keer dan terug na eie bodem. Soos Grobler die leser meedeel: "om te reis moet jy jou huis verlaat

en terugkeer / anders is jy 'n ontheemde, 'n banneling, 'n *qivittoq*" (50).

Gaan mee op hierdie digterlike wêreldreis deur die aardse, boordse, verlede en verbeelding—vanuit die gemak van jou leunstoel.

Marisa Botha
marisa.botha@nmmu.ac.za
Nelson Mandela Metropolitaanse
Universiteit
Port Elizabeth

Bleek planeet.

Dolf van Niekerk.

Pretoria: Protea Boekhuis, 2013. 61 pp.

ISBN: 978-1-8691-9921-0.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v51i2.25>

Dolf van Niekerk is welbekend as skrywer van romans, kinder- en jeugliteratuur en poësie. Sy skrywersloopbaan strek oor meer as 'n halfeeu, met hoogtepunte soos *Die son stuikel* (1960) en die digbundel *Nag op 'n kaal plein* (2006). *Bleek planeet* (2013) is sy vyfde digbundel en dié bundel word deur vele kritici beskryf as ekobewuste poësie, soos die flapteks dit stel: "Hy verwoord hierin sy verwondering oor die ontstaan van die aarde, sy liefde vir die kwesbare, droë dele van ons land, veral die Karoo, en 'n diep kommer oor die kragte wat die fyn balans van die natuur kan versteur." Eietydse ekologiese problematiek soos aardverwarming, hidrobreking ("fracking") en verskynsels soos el niño word betrek. Aardverwoesting, natuurverskynsels en die geïmpliseerde rol van die mens as (dikwels gefaalde) behoeder van die natuur word in hierdie bundel met deurdagte en suggestie-ryke taal onder woorde gebring.

In *Bleek planeet* werk heelwat van die gedigte intertekstueel. Daar is onder meer geografiese, religieuse en musiekintertekste, asook verhale van geskiedkundige figure en gebeurtenisse.

Twee belangrike intertekstuele rame wat behendig lig werp op die bundelinhoud is die bundel se motto en die gebruik van 'n Dylan Thomas-gedig as aanwysing in die gedigsiklus "Nuwe Seisoen". Hierdie intertekste beklemtoon veral die tematiese kern van die bundel en die tweeledigheid waarvolgens die verse ontvou.

Die subtitel van die eerste gedig van "Nuwe Seisoen" is die openingsversreël van Dylan Thomas se veelbesproke gedig "The force that through the Green Fuse Drives the Flower...". Dié subtitel word deur 'n ellips opgevolg, wat

die res van die eerste strofe van Thomas se gedig kan impliseer:

"The force that through the green fuse drives
the flower / Drives my green age; that blasts
the roots of trees / Is my destroyer"

In Thomas se gedig word die lewegewende krag ("force") wat aan die blom lewe skenk, gelykgestel aan die krag wat die wortels van bome uitmekaarskiet. Die sikliese saam bestaan van die vernietigende ("Is my destroyer") en lewensgewende aard van die natuur word deur die Thomas-interteks vooropgestel. Dieselfde natuurkrag wat in Thomas se gedig vernietigend en lewegewend werk, is ook een van die sentrale beginsels van *Bleek planeet*. Weemoed en uitsigloosheid in die aangesig van die versteuring van die natuur se harmonie, ontvou in die bundel tesame met 'n ondertoon van die wete dat hoop, lewe en die begeerte na 'n nuwe begin sal bly voortbestaan. Die pragtige gedig "Tuinier" getuig byvoorbeeld van dié bewuswording:

wit skoelapper vlieg vanoggend
teen my borskas vas
en al die lentes van my jare
flakker oop—
blydschap en verdriet in klank en kleur
gevang, 'n mengeling van groei
en blom en sterf in ewewig vas.

Die bundel kan dus in terme van opposisiepare gelees word: lewe en dood; einde en begin; verlede en toekoms. In die geval van laasgenoemde is daar dikwels in die gedigte 'n teruggryp na die verlede, daar word onder meer verwys na die oerbestaan van die aarde ("Garob", "Osoon"), die Antieke Grieke ("Oikonomos", "Mastos"), die Khoi ("Garob") en die verhaal van See-at-hl ("Elegie vir verlore aarde"). Die ewewig in die opstel van opposisiepare word egter behou met vooruitwysing na die ("bleek") toekoms, soos byvoorbeeld in die openingsgedig "2111".

Die intertekstuele raam van die reeds

genoemde Thomas-gedig belig ook 'n ander belangrike beginsel van die bundel, naamlik die noue verband tussen mens en natuur wat reeds prominent is in "2111": "Ek praat met die bome, / voel hul stuwings deur my vel". Die spreker in dié gedig eien ook die natuur: "my bos", "my boom se kaal verdriet" en die suggestie lê daarin dat dit juis die mens se grypsugtige eienaarskap van die aarde is wat veroorsaak dat die aarde in die toekoms, dalk 2111, gereduseer gaan word tot 'n "museumstuk in die ruim".

In aansluiting hierby stel die motto van die bundel, in die woorde van Václav Havel, dat 'n gebrek aan 'n revolusie in menslike bewussyn op 'n onafwendbare ramp afstuur: "Without a global revolution in the sphere of human consciousness, nothing will change for the better in the sphere of our being as humans, and the catastrophe towards which this world is headed—be it ecological, social, demographic or a general breakdown of civilization—will be unavoidable."

Waarop dit neerkom, is dat hierdie bundel verhoudings verken—die verhouding van die mens en die natuur, dikwels raaiselagtig en mistiek; die verskillende natuurkragte wat op mekaar inwerk, asook hoe dit in verband staan tot 'n groter heelal. Op dieselfde wyse word daar besin oor die bestaan van die gedig en die mistiek van die skryfproses, soos in die slotgedig "Braambos":

wat is jy blom
ek is die halfpad-woord
wat jy nie kan voltooi
maar met skryf
en praat in brabbeltaal
moet swoeg om die sin
van woorde te verhaal

Daar bestaan vele en dikwels ooglopende aspekte wat in *Bleek planeet* eenheidgewend werk: Die deurlopende stemmingsrykheid, die tematiese samehang en geslaagde leitmotiewe, om enkeles te noem. Ook verras die

aanbieding van 'n metapoëtiese ondertoon in die bundel, waar die skryfproses telkens in verband gebring word met die boormetafoor, wat weer eietydse problematiek soos hidrobreking oproep ("snags boor ek"):

snags boor ek
na die oergesteente
van die Groot Karoo
en elke dagbreek
bid ek droë woord op

Daar is 'n hele aantal hoogtepunte in *Bleek planeet*, gedigte wat spreek van besondere metafoorgebruik en beleë taal, soos "Ballade van die hande", "Tuinier", "Brandskilder", "Brandskilder II" en "25/12". Die besondere "25ste uur" is gestroop en ryk aan assosiasies:

wit skoenlapper
tuimel van nêrens
op 'n wit blom
by Carnarvon
sy fladderhang
versteur die ewewig
die aarde kantel
stort die blom
die duikelaar
kring om en om
die ruimte
van verlore lig

Kritiek kan egter uitgespreek word oor die beskuldigende toonaard van sommige gedigte, wat soms neig tot 'n ekopolitiese cliché. Hier kan gedeeltes van die postkoloniale gedigreëks "Elegie vir verlore aarde" genoem word:

Groot Witte, jy vra én steel my land,
jy breek die web van God
of dit jóú spinsel is, praat of Hy
die weerklank van jou gryplus
en die maker van jóú nuwe wêreld is.

"Elegie vir verlore aarde" bied ter verdediging versreëls wat ook raakvat:

Elke wond wat ek nou slaan,
al die pyn wat ek die aarde ly
sal eendag in my lyf kom staan—
dat ek te laat sal weet: Die aarde
is nie van my nie maar ek is van sy stof.

Van Niekerk se bekende gestroopte, ingetoë en veral suggestieryke styl sorg deurgaans vir 'n aangename leeservaring. Hierdie bundel is nie alleen vir natuurliefhebbers nie, maar vir elkeen wat die ryp poësie van 'n deurleefde digter geniet, elkeen wat met die lees van poësie gestem wil word tot nadenke oor die mens se verbondenheid tot die wonderlike en verwonde natuur.

Ihette Jacobs
jacobsi@ufs.ac.za
Universiteit van die Vrystaat
Bloemfontein

Nuwe stemme 5.

Saamgestel deur Heilna du Plooy en Loftus Marais. Kaapstad: Tafelberg, 2013. 136 pp. ISBN: 978-0-624-05886-1.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v51i2.26>

Sedert die verskyning van *Nuwe Stemme 1* in 1997 met George Weideman en Anastasia de Vries as samestellers, het die daaropvolgende versamelbundels gevestig geraak as 'n gesogte vastrapplek vir nuwe digters in die Afrikaanse poëtiesisteem. Die samestellers was telkens 'n gevestigde figuur en 'n jong digter of redakteur—Petra Müller en Nèlleke de Jager (*Nuwe Stemme 2*, 2001), Antjie Krog en Alfred Schaffer (*Nuwe Stemme 3*, 2005) asook Ronel de Goede en Danie Marais (*Nuwe Stemme 4*, 2010).

Sedert die eerste verskyning het die *Nuwe Stemme*-reeks daarin geslaag om digters op te lewer wat reeds deeglik hulle merk in die Afrikaanse digkuns gemaak het. Die bekroonde Loftus Marais, wat saam met Heilna du Plooy vir *Nuwe Stemme 5* verantwoordelik is, is—soos ook Danie Marais—self een van die digters vir wie die *Nuwe Stemme*-reeks 'n platform vir selfstandige publikasie geskep het. Dit is dus nie sonder 'n redelike mate van verwagting dat die leser die bundel opneem nie.

Du Plooy wys in haar voorwoord daarop dat die gedigte waarop uiteindelik besluit is, tematies en tegnies uiteenlopend is en dat 'n gemene deler moeilik te vinde is. Tog poog sy om die inhoudelike verskeidenheid in sekere tematiese groeperinge tuis te bring, en wys sy ten slotte daarop dat die meeste van die gekose gedigte tegnies baie goed afgewerk is. Waar Du Plooy nie soseer probeer verantwoord watter kriteria vir insluiting gebruik is nie, is Marais se kommentaar in hierdie verband besonder verhelderend en bruikbaar om 'n oordeel oor die samestellers se keuses, asook die individuele gedigte te formuleer. Vir Marais was dit naamlik die ervaring van 'n bepaalde identiteit in 'n gedig wat sy enig-

ste kriterium tydens die seleksieproses was. My lees van die individuele verse is dus in 'n sterk mate gerig deur 'n soeke na 'n kenmerkende eie stem wat deur innerlike samehang gekenmerk word, oftewel, 'n eiesoortige blik of perspektief.

Die stemme van Desmond Painter, Fanie Viljoen, Alwyn Roux, Hilda Smits, Izak du Plessis en Pieter Odendaal val op, maar hierdie indruk probeer nie te kenne gee dat hulle noodwendig as die “beste” digters in die bundel beskou word nie. Trouens, van hierdie digters se individuele gedigte is soms van swakker gehalte, maar almal van hulle se beter gedigte slaag wel daarin om 'n unieke blik of perspektief aan die orde te stel.

Desmond Painter daag die leser intellektueel uit en span herhaling en refreine in meer as een gedig in om 'n kontemporêre dog liriese effek te verkry. “Sondagmiddag” (67) is 'n sensitiewe aftasting van 'n liefdesverhouding, maar bied terselfdertyd 'n blik op die digter se strewe na ontyking wanneer die voorspelbare Afrikaanse liefdesgedig as beeld vir 'n futlose verhouding ingespan word. “Vier Facebook Status Updates” (71) verdien lof vir die fyn maar deurentyd onpretensieuse woordspel.

Fanie Viljoen se verse is van wisselende gehalte. Die skerp sosiale kritiek in “plastiek” (87) word bederf deur die slotstrofe wat nie werklik met die eerste strofe skakel nie; ook is “jy wou mos” (88) 'n ietwat niksseggende vers. Die ironiese en ondermynende blik op poëtiese tegnieke in “dekonstruksie” (85) (boonop met 'n paar slim gekose stekies na digterlike pretensie) vergoed egter ruimskoots vir die gebreke in die ander verse.

Alwyn Roux se stem is gesofistikeerd en kompleks met 'n fassinerende digterlike verbeelding en woordvaardigheid wat hoë verwagtinge wek. In “Tekens” (97) vind die leser 'n stimulerende spel met dubbelsinnighede, terwyl “'n Vreemdeling se graf” (95) met sy uiters konkrete beelde volkome onvoor-

spelbaar verloop en die leser uitdaag. Dit is dalk net in die slot dat die gedig té veel van sy eie raaisel prysgee?

Alhoewel 'n mens soms voel dat Hilda Smits aan haar verse met hulle kenmerkende lang reëls kan snoei, is haar digterstem uniek en herkenbaar. In "die lig val geel ongeskend" (110) is daar 'n meesleurende surrealistiese saamdig van dinge en mense. Hierdie gedig met sy ietwat korter versreëls, maar terselfdertyd met 'n uiters vloeibare kwaliteit wat ook in die sintaksis geregistreer word, is besonder geslaagd.

Izak du Plessis dig oor verganklikheid en verlies, onder meer aangrypend verbeeld deur die figuur van die grootvader wie se lewe deur Alzheimersiekte verwoes word ("Alzheimer", 123)—maar sonder om ooit in die slaggat van geykte seggings te trap. "Pinkster" (124) bied 'n nugter, ekonomiese skets van die grootvader vir wie geloof deel van sy daaglikse roetine is; die blik op dodelike roetine in "Die moeitelose selfmoord van dominee De Waal" (126) getuig weer van 'n skerp waarnemer wat die kern van 'n saak moeiteloos deurgrond.

Pieter Odendaal se beeldgebruik skep soms die indruk van 'n kunsmatige—selfs studentikose—byhaal van wetenskaplike konsepte, maar daar is telkens elemente wat hiervoor vergoed, soos die lieflike slot van "Meiose" (131). Odendaal se gawe vir 'n verbluffende slot kom ook na vore in die slot van "die see glim ..." (133).

Van elk van die ander digters in die bundel is daar ten minste een gedig wat 'n vars perspektief aanbied en wat vermelding verdien: "Overberg" (Gerhard Bothma), "Kaapse herinnering" (G. P. Terblanche), "Van julle droom van drake, ek glo nie in drake nie" (Hendrik van Niekerk), "Môre op Noeleen" (Joan-Mari Barendse), "Stekelbrak" (Wicus Luwes), "hortend" (Oloff de Wet), "Gesoeke: Rosa Luxemburg" (Jaco-Barnard Naudé), "Lyfvaart: 'n pastiche" (Neil Cochrane), "kontra-kompo-

sisie" (Carina van der Walt), "Sneekoningin" (Gisela Ulyatt), "The-sound-of-silence" (Ihette Jacobs) en "laat die kind kom" (Adriaan Coetzee).

Ongelukkig is daar ook die ietwat voorspelbare gedigte, of dié wat nog redelik sterk op clichés steun, byvoorbeeld "Hooglied" (G. P. Terblanche), "Retoor" (Oloff de Wet) en "Sterrekykers" (Ihette Jacobs). Hierdie digters se ander gedigte bewys egter dat hulle tot 'n veel meer oorspronklike aanbod in staat is.

'n Lastige uitgewersfout word op die agterblad opgelet, waar twee digters se name uit die lys gelaat is.

Wie van hierdie digters in die afsienbare toekoms 'n selfstandige bundel die lig sal laat sien, en wie uiteindelik diep spore in die Afrikaanse poësiegrond gaan trap, sal die tyd ons leer. My geld is egter op dié wie se eie stemme nou reeds so duidelik opgeklink het.

Amanda Lourens

alourens@sun.ac.za

Universiteit Stellenbosch

Stellenbosch

Die laaste karretjiegraf.

Riana Steyn en Athol Fugard.

Kaapstad: Human & Rousseau, 2013. 64 pp.

ISBN: 978-0-7981-6404-7.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v51i2.27>

Die laaste karretjiegraf is Athol Fugard se eerste—en waarskynlik (soos hyself in die voorwoord stel)—sy enigste drama wat tot op hede eers in Afrikaans opgevoer en ook in Afrikaans as dramateks gepubliseer is. As internasionaal geëerde dramaturg van meer as dertig dramas wat almal aanvanklik in Engels hulle ontstaan gehad het, is daar wel heelwat van sy dramas wat mettertyd ook in Afrikaans vertaal is (veral die onlangse vertalings deur Idil Sheard van vyf van sy dramas).

Terwyl die meeste van sy vroeë dramas as die sogenaamde Port Elizabeth-dramas bekend staan (onder meer *Master Harold and the Boys*, *Boesman en Lena*, *Blood Knot*), het hy veral die laaste paar jaar dramas geskryf wat meestal in die Karoo (veral in Nieu-Bethesda en omgewing) afspeel (onder meer *The Road to Mecca*, *Valley Song*, *Sorrows and Rejoicings*). Aangesien soveel van hierdie karakters bruin mense van die omgewing is en duidelik ook Afrikaanssprekend is, is die meeste van sy werk gekenmerk deur die gebruik van Afrikaanse aanspreekvorme, woorde, frases, liedjies, ensovoorts. Fugard het ook al dikwels in die verlede na homself verwys as 'n "baster-Afrikaner" en dan veral sy moeder ('n Potgieter) se Afrikanerskap beklemtoon. Telkens noem hy ook in onderhoude (ook weer in die voorwoord van hierdie drama) na 'n "belofte" wat hy aan haar sou gemaak het om tog wel eendag 'n drama in Afrikaans te skryf. Die uitvoering van hierdie belofte het egter met die verbygaan van die jare al hoe meer na 'n onwaarskynlikheid begin lyk. Die verskyning vanjaar dus van *Die laaste karretjiegraf* in Afrikaans in Fugard se tagtigste jaar, is dus werklik 'n gebeurtenis van besondere belang vir die Afrikaanse dramawêreld en een waarna

die meeste Afrikaanse teaterliefhebbers met groot verwagting uitgesien het.

Alhoewel Fugard in enkele vorige dramas van medewerkers gebruik gemaak het (onder andere in die welbekende *The Island*, asook *Sizwe Bansi is Dead*, saam met die akteurs John Kani en Winston Ntshona), is dit die eerste keer wat hy saamwerk met iemand wat heeltemal buite die teaterwêreld staan. Die drama kom naamlik tot stand met die hulp van 'n medeskrywer (Riana Steyn) wie se navorsing as antropoloog, maar ook haar persoonlike interaksie oor 'n lang tydperk met die karretjiemense van die Karoo, as inspirasie dien vir hierdie drama. 'n Mens sou dus wel die drama as 'n dokumentêre drama kan tipeer waarin 'n era en leefwyse uitgebeeld word wat nou grootliks afgeloop is (waarop die titel ook inspeel). Dit is ook heel duidelik waarom hierdie groepie mense se lewenservarings en -verloop Fugard juis so sou interesseer. In sovele van sy dramas word juis die verstotinge en randfigure van die samelewing, hulle swaarkry—maar ook bepaalde lewensvreugdes—uitgebeeld. Dit is ook opvallend dat dit veral die bruin gemeenskappe in die Karoo is, wat meestal ook Afrikaanssprekend is, wie se eenvoudige bestaan hom telkens inspireer om oor hulle te skryf.

Die uitbeelding van die onderskeie lede van die Geduld-familie se ervarings as karretjiemense word oor 'n tydperk van jare vir die leser van hierdie drama opgeroep. Die rol wat die antropoloog, Sarah, in die drama speel, is in hierdie opsig interessant: sy tree dikwels as bemiddelaar op tussen die verskillende tydperke (terugblikke) wanneer sy die karakters herinner aan sekere gebeure en hierdie gebeurtenisse dan daarna weer opgeroep en dramaties herspeel word. Haar eie verbintenis met hierdie groepie het deur die jare ook ontwikkel vanaf 'n aanvanklik suiwer antropologiese studie van hulle besondere leefwyse aan die begin tot een waarin sy ten slotte self ook emosioneel betrokke raak by elkeen se lot.

Die drama werk met sekere kontraste: die lang tydperke van blote vervelige bestaan, is gejukstaponeer met die hoogs dramatiese gegewens van die drama (onder meer Koot wat beide sy vrouens tydens sy dronkenskap-episodes vermoor het, die fisiese lyding van die familie tydens die koue wintermaande en ouma Mita wat tot sterwe kom); die vryheid wat die wye Karoo bied, gekontrasteer met die dikwels fisiese ingeperktheid van hulle bestaan en verblyf (die karretjie, krotte in Tama-tiestraat); die eenvoudige en ongeletterde karretjiemense en die geleerde antropoloog wat albei by mekaar aanklank vind (veral teen die einde wanneer beide Sarah en Koot mekaar as vertrouelinge neem ten opsigte van eie, besondere ervarings).

Fugard se dramas word gewoonlik nie net gekenmerk deur sy besondere karakteruitbeeldings nie, maar is ook bekend vir sy karakters se dikwels treffende gebruik van dialoog (veral oorspronklike gebruik van streeks-taal). Ook in *Die laaste karretjiegraf* is dit die oorspronklike woordgebruik—kenmerkend van die streek en van die bruin-gemeenskap—wat opval. 'n Kort woordelys aan die einde van die teks weerspieël die besondere talige bydrae wat hierdie drama maak, byvoorbeeld “kieriegeld” (“maandelikse ouderdomspensioen”), “kleinnaampie” (“bynaam”), “klipbrille” (“ongeletterd”), “riemslaat” (“touspring”).

Die drama het reeds sy wêreld-première opvoering in die Fugardteater in Kaapstad gehad met as regisseur Athol Fugard self en is krities goed ontvang deur beide resensente en gehore. In 'n tydvak waarin so min Afrikaanse dramas tans gepubliseer word, is dit dus met waardering dat 'n mens hierdie teks tot die Afrikaanse dramatekskorpus kan voeg—uiteindelik 'n eerste Athol Fugard Afrikaanse dramateks!

Marisa Keuris
keurim@unisa.ac.za
Universiteit van Suid-Afrika
Pretoria

Louis Tregardt se dagboek 1836–1838.

Vertaling en aantekeninge deur
Jackie Grobler. Pretoria: Litera. 2013, 290 pp.
ISBN: 978-1-920188-44-3.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v51i2.28>

Die histories-wetenskaplike waarde van Louis Tregardt se dagboek kan moeilik oorskat word, in weerwil van die vervaardiger van die Engelenburgkopie van die oorspronklike handgeskrewe teks se opmerking dat die Tregardt-trek vir die wetenskap “beyond onbelangrijk” was (Preller, *Dagboek van Louis Trichardt [1836–1838]*, 1938). (Die oorspronklike spelling van die naam word hier gebruik, vgl. Grobler 4). T. H. le Roux verwys byvoorbeeld in sy uitgawe van die teks na F. W. Reitz wat die belang van die dagboek met dié van Samuel Pepys se *Diary* vergelyk. Jackie Grobler se moderne Afrikaanse vertaling maak hierdie kleinood vir die eerste keer toeganklik vir ’n hele nuwe generasie lesers voor wie se oë mense en gebeure van 175 jaar gelede soos in ’n roman nuwe lewe kry.

As ’n mens Afrikaans as hoofvak gehad het op universiteit, was die kans goed dat daar van jou verwag is om grepe uit die dagboek te lees en dan taalkundig te ontleed—gewoonlik met die doel om te wys hoe Afrikaans Tregardt se taal in wese is. In werklikheid het die dagboek nie regtig soos moderne Afrikaans gelees nie—Tregardt se taal was nie altyd baie toeganklik nie. Een van die heerlike ontdekkings met Grobler se vertaling, nou dat ’n mens verby die gesukkel met die taal kan kom, is dat die dagboek ook as ’n literêre teks—’n roman of drama—gelees kan word. Die dramatiese gebeure waarvan Tregardt skryf, soos die trek met waens, vee en al dwarsoor die Drakensberg, is trouens al gebruik in Pieter Pieterse se bekroonde jeugboek *Die pad na die see* (1988) en die dagboek as geheel is die grondstof vir Jeanette Ferreira se roman *Die son kom aan die seekant op* (2007).

Grobler self stel dit in sy Voorwoord so:

“Hierdie dagboek is veel meer as ’n blote verslag van daaglikse trekskofte, gebeure en/of terugslae. Dit voer die leser mee tot in die harte en siele van ’n handjie vol pioniers uit die Groot Trek. Dit vertel, soos geen ander geskrif uit daardie jare nie, van hierdie mense van vlees en bloed se passie, drome, frustrasies, verwagtinge, en hulle verpletterende teleurstellings.

Soos gesê, is Tregardt se dagboek in die oorspronklike Nederlandsgekleurde Afrikaans, nie al te maklike leesstof nie, maar Grobler, ’n baie vaardige skrywer, se vertaling maak dit ’n besonder leesbare boek en sy voetnote is ’n onmisbare hulp om die wêreld van hierdie trekkers voor ons oë te laat ontplooi. Die voetnote getuig teweens ook van die noukeurige speurwerk wat Grobler, ’n historikus, gedoen het om bepaalde onsekerhede vir die leser rakende allerlei aspekte van die trek te help opklaar. Dit voeg ekstra waarde toe tot hierdie werk.

In sy Inleiding sit Grobler die publikasiegeskiedenis van die dagboek vanaf Preller se 1917-uitgawe tot die 1966-uitgawe van T. H. le Roux uiteen, gee hy inligting oor Tregardt en sy reisgenote en die Van Rensburgtrek met sy tragiese einde en verduidelik hy ook sy vertaalwerkwyse. Van groot hulp is die lys van “Dramatis personae” (soos wat Grobler hulle noem): al die persone wat in die dagboek genoem word. Dié lys word gereeld geraadpleeg omdat ’n mens wel plek-plek nodig het om weer die kloutjie by die oor te bring wanneer Tregardt vir die eerste keer ’n naam gebruik en ’n nuwe karakter sy intrede maak.

Hierbenewens is daar ook ’n verklarende woordelys met ’n stuk of 67 woorde of uitdrukkinge wat na Grobler se oordeel vir hedendaagse lesers waarskynlik vreemd of selfs heeltemal onbekend is. Enkele voorbeelde uit hierdie lys is:

band kort: die ring van yster wat om die wawiel gaan, effe kleiner maak

kween: onvrugbare vroulike bees of perd

luns: die ysterpen wat deur die gat in die punt van die as kom om te verhinder dat die wiel uitval

vuurslag: 'n stuk staal waarmee vonke uit 'n vuursteen geslaan word. (Le Roux gee in sy glossarium effens meer inligting: "metaalring om by die ou voorlaaier-geweue vuur te slaan op die vuursteen".)

Alhoewel sommige van die woorde waar-skynlik nie vir alle lesers ewe vreemd is nie—vergelyk byvoorbeeld *dag* ("het gedink"), *heet* ("genoem word"), *hot/haar* (links/regs) en *wis* ("geweet")—is die lys wel waardevol en bevat dit mooi vondste, soos *kreupelkraal* ("'n spesiale kraal vir siek of beseerde vee" en *lammerwolf* ([miskien] "hanswolf").

Die vertaling lees besonder vlot en maklik. Hierby moes Le Roux se uitgawe met sy omvattende glossarium en toeliggende aantekeninge van onskatbare waarde gewees het vir Grobler, al kies hy nie altyd om Le Roux se verklarings te gebruik nie, maar om eerder so na as moontlik aan te sluit by die oorspronklike dagboek. Ter illustrasie: Grobler vertaal die inskrywing by 11 Oktober 1837 ("Die grote Snees, Wintvogel, liep nog met zijn groote baatje") as: "Die groot skepsel, Wintvogel, loop nog met sy groot baadjie [aan]". Volgens Le Roux is hierdie *grote baatje* eintlik 'n Tregardt-vertaling van die Engelse *great coat*. (Dit dien ook as voorbeeld van die geringe Engelse invloed wat in die dagboek te bespeur is). In moderne Afrikaans sal ons eerder van 'n *jas* praat.

Die woorde *kaffer(s)* en *meid(e)*, wat vandag as pejoratief gesien word, word deur Grobler vervang met *swart man / mense*, *swartes* of *swart vroue* en wel op so 'n manier dat dit doodnatuurlik voorkom. Die vertaling getuig van die sukses van die balanseertoertjie om aan die een kant iets te behou van Tregardt se "Voortrekkerafrikaans", soos wat Grobler dit noem, maar aan die ander kant 'n lewendige, moderne Afrikaans te laat opklink.

Grobler slaag voorts ook daarin om die humor wat dikwels deurskemer in Tregardt se skryfwerk, te behou. Vergelyk die inskrywing by 10 Februarie 1837: "Carolus het die more uitgery om patats te gaan grawe op die doringrug. Toe hy terugkom [hoor ons] was dit 'n mielietuin". Hy boots ook gereeld die uitspraak van Izak Albach, een van die smede en van Franse herkoms, na—miskien tot vermaak van medetrekke wat dalk die dagboek te lese of te hore gekry het.

Dat die dagboek sy eie eise aan 'n vertaler stel, is duidelik. Dit is soms byvoorbeeld moeilik om tred te hou as gevolg van Tregardt se onduidelike gebruik van voornaamwoorde, soos by die inskrywing van 13 Mei 1837 (daar is baie ander soortgelyke gevalle): "Hy [Carolus] was weer met ou Botha in gesprek oor die mes; en hy het met nadruk verklaar dat hy 'n sogenaamde smid is en hy nie". In sy voetnoot wys Grobler daarop hoe onmoontlik dit is om presies te weet wie nou die sogenaamde smid is en wie nie.

In die moderne Afrikaans van die dagboek leer ons die trekke ken soos in 'n drama: die opvlieënde en gewelddadige Carolus, Tregardt se oudste seun; die treurbol van 'n "ou Botha" (weliswaar ongeveer 11 jaar jonger as Tregardt); die selfsugtige en taamlik onbetroubare korrelkop Jan Pretorius—wat ook somer Izak Albach se rib afskop tydens 'n stryery (vergelyk die inskrywing op 12 Maart 1837—; die kranige maar kwaai "juffrou" Scheepers wat gereeld pakke slae uitdeel onder haar kinders; Pieta, Tregardt se tweede oudste seun; en die driftige jong Hendriena. En dan is daar natuurlik die leier: Lewies (of Lowies) Tregardt self, wat elke dag pligsgetrou die beeste tel en die getal opskryf en verslag doen van die klein doen en late van sy kuddetjie mense. Hy moet dikwels as arbiter optree in die onderlinge getwis oor alles en nog wat en het ook ken-nelik die vertrouwe en agting van sy swart buurmans geniet. Nie een van die mans was nou eintlik 'n watwonderse jagter nie, maar

dan het hulle gewere natuurlik ook veel te wense oorgelaat. Fluks en hardwerkend, met besondere uithou vermoë was hulle—altans die meeste, die vrouens ingesluit—wel. Tot met Tregardt se hartroerende slotwoorde by die dood van sy vrou op 1 Mei 1838 boei Grobler met sy vertaling die leser.

Vir taalkundiges was Tregardt se dagboek nog altyd van onskatbare waarde, omdat dit vir ons so 'n goeie idee gee van hoe Afrikaans in die dertigerjare van die 19de eeu geklink het. 'n Verdere pluspunt van Grobler se vertaling is dat dit weer lesers se belangstelling in die baanbrekerswerk van Preller en Le Roux wek. So is dit interessant om te lees dat Preller aanvoer dat een van die redes vir die skryf van die dagboek die belangstelling en aanmoediging van Martha, Tregardt se vrou, was. Preller maak hierdie afleiding uit die manier waarop Tregardt noukeurig verslag doen van aanleenthede waarin sy vrou op die een of ander wyse betrokke was of waarin sy belang gestel het. Taalstudente word aangeraai om Grobler se vertaling naas die 1966-Le Roux-uitgawe te lees, want Le Roux se noukeurige taalkundige ontleding van die teks is tot nog nie op dié skaal nagedoen nie.

Uit die volgende weergawes (uit die inskrywing op 14 April 1837) kan lesers self 'n idee vorm van hoe Grobler se vertaling daar uitsien deur dit met die oorspronklike teks in die Le Roux-weergawe te vergelyk. Le Roux:

Toen zij (Hendriena) te huis kwam voer zij uit—en schelt woorden en drigementen reden voerende—en z(e)i, dat mijn vrouw zoude gezegt hebben dat Hanna Schepers mooijer is als zij maar zij z(ei) Hanna Schepers ken haar moeijegheid en haar gat steken [Preller vertaal hierdie laaste uitdrukking heel preuts in Latyn: *inserere in anus* – NB]. Het staat voor eers vraaij genoeg voor een jonge juffrouw om zo een taal te voeren. Nog voegde zij er bij dat Piet Tregard ook zegt dat hij liever na Hanna Schepers vrij als na haar, maar hij ken na zijn moer lopen.

Grobler se vlot vertaling lui so:

Toe sy by die huis kom, vaar sy uit—in skelwoorde en dreigemente die rede voerende—en sê dat my vrou sou gesê het dat Hanna Scheepers mooier is as sy, maar sy sê Hanna Scheepers kan haar mooiigheid in haar gat steek. Dit is verregaande vir 'n jong juffrou om so 'n taal te gebruik. Verder voeg sy by dat Piet Tregardt ook sê dat hy liever na Hanna Scheepers vry as na haar, maar hy kan in sy moer loop.

Ten slotte: dit wat Le Roux (1966) in sy Inleiding gesê het, bly ewe waar vandag. Grobler se vertaling bied vir “die letterkundige [...] stof vir skets en verhaal; vir die taalonderzoeker [...] materiaal vir menige vrugbare studie.” Wat laasgenoemde betref, hoop 'n mens dat sowel die Le Roux-weergawe van die dagboek as die Grobler-vertaling as 'n elektroniese korpus aan ondersoekers beskikbaar gestel sal word.

Geraadpleegde bronne

- Le Roux, T.H. *Die dagboek van Louis Trichardt*. Tweede uitgawe. Pretoria: J. L. van Schaik, 1966.
Preller, Gustav. *Dagboek van Louis Trichardt (1836–1838)*. Tweede, verbeterde uitgaaf. Kaapstad: Nasionale Pers Beperk, 1938.

Nerina Bosman

Nerina.Bosman@up.ac.za
Universiteit van Pretoria
Pretoria

Kom in, dit vries daar buite.

Alfred Schaffer. Pretoria: Protea Boekhuis. 2013. 106 pp. ISBN: 978-1-86919-912-8.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v51i2.29>

Kom in, dit vries daar buite bevat 'n keuse uit die poësie van Alfred Schaffer, uitgesoek deur die digter self en uit Nederlands vertaal deur Daniel Hugo. Schaffer woon sedert 1996 byna onafgebroke in Suid-Afrika. Dit is hier waar hy begin dig het. As onder meer dosent, rubrieksrywer en deelnemer aan die poësiegesprek hier te lande, het hy reeds betreklike bekendheid in Suid-Afrikaanse letterkundige kringe verwerf, maar hy skryf in Nederlands en het ontwikkel tot een van die opvallendste nuwer stemme in die Nederlandse letterkunde. Al sy Nederlandse bundels—*Zijn opkomst in de voorstad* (2000), *Dwaalgasten* (2002), *Geen hand voor ogen* (2004), *Schuim* (2006) en *Kooi* (2008)—word in hierdie keur verteenwoordig, maar streng verteenwoordigend van sy oevre is *Kom in, dit vries daar buite* nie, omdat die (Suid-)Afrikaanse leser by die seleksie deeglik in ag geneem is. Ook drie tot dusver ongepubliseerde gedigte is opgeneem.

Schaffer se poësie word oor die algemeen as moeilik en ongewoon beskou. Die onpeilbaarheid daarvan is 'n hooftema van die resepsie van sy werk, wat dikwels as "hermeties" deurgaan. Daar sou deur 'n aandagtige omgaan met die werk van Schaffer vasgestel kon word dat die gids en gasheer, op 'n boeiend-paradoksale manier, die kern vorm van nie net die hegte motiefkuster wat hierdie poësie onderlê nie, maar ook van Schaffer se literêre "handelinge" en "projek". "Er wordt geknikt, gefilmd, gekeken" (82)—hierdie woorde uit die gedig "Blij van zin" vat hierdie poësie-aanbod goed saam.

Reeds die titel van die bundel, *Kom in, dit vries daar buite*, suggereer 'n vriendelike uitnodiging en weêrlê as taalhandeling die assosiasies van ontoeganklikheid en bloedloosheid wat dikwels voor die deur van (vermeend)

hermetiese poësie gelê word. Daar word dadelik die twee kante, buite en binne, opgeroep, en daarmee saam komplimentêre pare soos: koud en warm, uitgelewer en geborge, dakloos en tuis, uitgesluit wees van en (die verlange na) deelhê aan. Al hierdie spanninge word dan ook in die ingeslote gedigte uitgespeel, en hou byvoorbeeld ook verband met die teatermotief: die gehoor word ingenooi en sitgemaak om iets "gewys" te word, om iets mee te maak. In noue aansluiting by die gasheer- en gidsmotief, staan dan ook dié van kyk en gesprek, wat terugkerend in die een gedig na die ander voorkom.

Dit is in hierdie opsig dat die werk van Schaffer nie net filmies aandoen nie, maar met hul grootskaligheid, sowel inhoudelik as ten opsigte van bou, ook fungeer soos "Colour Field painting"—sonder dat daar egter eksplisiet hierop ingespeel word. In "kleurveldskilderkuns" word die doek as eindelose visuele veld beskou en 'n byna fisiese appèl word deur middel van formaat en kleurgebruik op die kyker gemaak. Werk wat behoort tot hierdie onderafdeling van Abstrakte Ekspressionisme is gewoonlik besonder groot in terme van afmetings en die effek daarvan is dat die kyker voel asof hy "ingetrek" word. Interaksie en spanning tussen verskillende kleurvelde voer die botoon. Hierdie spel skakel met 'n teruggryp na die elementale aspekte van die mens se bestaan, en daarom is die bewering wat soms gemaak word dat hierdie werk inhoudloos is, eintlik ten onregte.

Die fokuspunt van tradisionele skilderkuns ontbreek meestal wel, maar dit staan in verband met die doelbewuste "demokratisering" van die doek, wat myns insiens ook aanwesig is in die poësie van Schaffer. Sy werk word dikwels as onsamehangend beskryf, maar om bloot dit te beweer, is dus reduksionisties. Enersyds het die "gelykstelling" in die gedigte 'n visuele manifestasie, deurdat die herhaalde soortgelyk-reëlmatige strofobou iets van die kleurvelde van bogenoemde soort

skilderkuns vertoon. Andersyds is die opheffing van sentrale fokus te sien in die inhoudelike, soos by implikasie poëtikaal op die voorgrond gestel word in die gedig “Over de gehele oppervlakte een veld, het is tijd om thuis te komen”, wat resoneer met die bundel se omslagontwerp—die voorblad is seeblou en die letters strek tot aan die bo- en sykante van die bladsy, waardeur die totale veld geaktiveer word. In “Vakantiemuziek” is daar ’n verbandhoudende element van fokus-puntloosheid, van ’n uitstal op dieselfde vlak van uiteenlopende sake, waarby die een die ander selfs kan vervang of uitskakel: “Doorgaans stuur ik alle inwisselbare beelden die ik ontvang / terug en zweer volledige geheimhouding” (16).

Hoewel die gids ’n hoofrol vertolk, is hierdie gids nie een wat die leser alles voorsê en uitlê nie en ook weet hoe om ’n geheim te bewaar.

Kleurveldskilders soos Barnett Newman, Clyfford Still en Mark Rothko wortel volgens Robert Rosenblum, in sy boek *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, in groot voorgangers soos Joseph Turner en Casper David Friedrich: “in Turner, who similarly achieved the dissolution of all matter into a silent, mystical luminosity; in Friedrich, who also placed the spectator before an abyss that provoked ultimate questions whose answers, without traditional religious faith and imagery, remained as uncertain as the questions themselves”. Hierdie soort kuns bring die kyker te staan voor wat John Golding in sy boek *Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still*, die abstrakte sublieme noem. Schaffer is myns insiens as woordkunstenaar erfgenaam van hierdie tradisie. Die verband met “Colour Field Painting” is in my *LitNet*-resensie-artikel meer indringend verken.

Die gasheer- en gidsinstansie in *Kom in, dit vries daar buite* wil met die leser ’n aangrypende visie deel, een wat nie kleingekry kan word

nie. Hiermee hang saam die poëtikale “projek” van Schaffer, wat in verband gebring kan word met wat internasionaal as “expansive poetry” bekendstaan. Soos James Mathew Wilson in sy essay “Our steps amid a ruined collonade: Expansive poetry and its discontents” aandui, is daar sedert die 1980’s gepoog om opnuut veld te wen vir die poësie nadat dit volgens die mening van sommiges inhoudelik en tegnies deur die intussen ortodokse vrye vers leeggebloei het. As deel van hierdie strewe na herstel en ekspanie is nie net vaste versvorme opnuut ontgin nie, maar ook dramatiese en epiese subgenres van die digkuns wat as uitgedien beskou geraak het, veral dan ook die langer gedig. Ekspansief wou hierdie poësie wees ook in dié sin dat lesers wat afgeskrik en vervreem is deur moderne digkuns waarin vernuwing dikwels bo gehalte nagestreef is, teruggelok sou word en dat selfs nuwe lesers vir die poësie gewerf kon word. Die bedoeling was nie streng formalisme nie, en formalisme was ook nie die einddoel van die “beweging” nie. Wilson maak die volgende belangrike punt: “Expansive poetry was not supposed to be a permanent reaction but [...] a benign recovery of great things that had been lost.”

Myns insiens skryf Schaffer ’n tipe poësie wat iets verteenwoordig van hoe ’n verskuns kan lyk wat anderkant bloot formele herlewing staan aangesien dit ’n meer “volwasse” ekspanie gerealiseer het. Sy sonnette, byvoorbeeld, waarvan daar heelwat in *Kom in, dit vries daar buite* opgeneem is, fungeer byna soos Mark Rothko se reghoekkleurvelde: “Rothko’s scaffolding, readjusted as each new work evolved, was elastic” (James Breslin, *Mark Rothko: A Biography*).

Schaffer is ’n gids wat, poëtikaal, ekspanie vir en voor die oë van die leser probeer demonstreer.

As gids en gasheer was Schaffer die bloemleser dan ook begaan oor sy Suid-Afrikaanse leser wat die wêreld van sy poësie by die lees

van *Kom in, dit vries daar buite* dalk nou die eerste keer, of nou wéér, betree. Daarom neem hy juis sekere gedigte op en sluit ander uit.

Daniel Hugo se vertaalstyl leen hom tot hierdie projek waarin gids en gasheer so sentraal staan. Hy is reeds bekend daarvoor dat sy vertalings baie naby aan die oorspronklike bly en eerder ontsluitend gerig is. As gids en gasheer, op sy beurt, skeep Hugo in *Kom in, dit vries daar buite* Afrikaanse weergawes wat toegang tot die Nederlandse tekste verleen en nie vir hulself aandag opeis nie. Ek het algaande die gevoel gekry dat die Afrikaanse vertalings as uitgebreide “eindnotas” by die Nederlandse grondtekste dien. In die kollig bly staan die Nederlands gedigte wat, soos abstrakte kleurveldkuns, aandagtigheid ryklik beloon.

Geraadpleegde bronne

Breslin, James E. B. *Mark Rothko: A Biography*. Chicago: U of Chicago P, 1993.

Van Schalkwyk, Phil. “Over de gehele oppervlakte een veld’: Alfred Schaffer en Mark Rothko.” 17 Jul. 2013. 2014. <<http://www.litnet.co.za/Article/over-de-gehele-oppervlakte-een-veld-alfred-schaffer-en-mark-rothko>>.

Wilson, James Mathew. “Our Steps amid a Ruined Collonade: Expansive Poetry and its Discontents.” *Contemporary Poetry Review* 23 Nov. 2007.

Phil van Schalkwyk

Phil.VanSchalkwyk@nwu.ac.za

Noordwes-Universiteit, Potchefstroom

Reinaard die vos, die wrede een met die rooi baard.

Henri van Daele. Uit Nederlands vertaal deur Daniel Hugo.

Protea Boekhuis: Pretoria, 2013. 104 pp.

ISBN 978-1-8691-9941-8.

DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v51i2.30>

“Die wrede een met die rooi baard” het weer sy opwagting in ons land gemaak—hoewel ’n mens natuurlik sy aanwesigheid steeds kan vermoed agter die optrede van diverse politici en ander hoogheiliges.

Ek verwys na die pragtige boekwerk *Reinaard die vos* van Henri van Daele (1946–2010) met illustrasies deur Klaas Verplancke wat pas by Protea verskyn het. Dit het in 2007 die belangrike *Plantin-Moretusprijs* in Vlaandere verower en die jurie het onder meer gevind dat die “frisse hertaling” sowel die “even frisse vormgeving” van die boek “een klein monument” maak. Die Afrikaanse vertaler is Daniel Hugo.

Verplancke se weergawe (eintlik al uit 1996) van die Middelnederlandse diere-epos is ’n prosawerk gerig op ’n breë publiek. Hoewel ’n mens ook gereeld in die Lae Lande versugtinge hoor oor die ongeïnteresseerdheid waarmee Nederlandse klassieke werke behandel word, is hierdie uitgawe maar een voorbeeld van ’n volgehoue proses om ’n grootse erfenis nie verlore te laat gaan nie.

Herman Pleij het by geleentheid (17) tereg daarop gewys daarop dat juis literatuur van altyd af die groot skepper is van emosies en standpunte en dat die mens steeds by grasia daarvan leef en oor die toekoms dink. Daarom moet ’n samelewing sorg dat sy klassieke werke “een bescheiden maar volwaardige” plek behou.

In dieselfde publikasie as Pleij bespreek Atte Jongstra (83) die oorlewingskans van die Nederlandse klassieke en spreek in slegs een geval sy sekerheid uit: “De Reynaert zullen we in 2100 nog steeds lezen”.

Protea Boekhuis het die laaste jare baie gedoen om deur vertalings die Afrikaanse publiek toegang te gee tot opwindende resente Nederlandse literatuur en ook die klassieke dagboek van Anne Frank. Met die *Reinaard* plaas die uitgewer egter ’n absolute kroonjuweel op die rak.

Die geskiedenis van die vele Reinaard-uitgawes is ’n dramatiese verhaal op sy eie. Die basiese gegewe gaan waarskynlik terug op die orale tradisie. Brokke en variante van die storie het onder meer in Frankryk opgeduik en oor die skepper en datering bestaan daar steeds uiteenlopende menings. Teen 1270 het ene Willem in Vlaandere hierdie satiriese diereverhaal wat—daaroor is deskundiges dit deesdae taamlik eens—in die omstreke van Gent ontstaan het, onder die pen geneem en omvorm tot ’n onvergeetlike epos. Sy boek is in die negentiende eeu gerekonstrueer uit veral twee bronne: die Comburgse en Dyckse handskrifte. In die veertiende eeu het ’n volgende onbekende Vlaamse digter die epos uitgebrei tot die sogenaamde *Reinaert II*. Verplancke dui aan dat hy sy herskrywing gebaseer het op eersgenoemde bron en daarna die toegevoegde verhaalverloop uit laasgenoemde oorgeneem het. Teen so ’n werkwysse by ’n “volksuitgawe” soos hierdie kan daar weinig beswaar wees. Trouens in 2002 het daar ook ’n nuwe wetenskaplike uitgawe, *Van den Vos Reynaerde en Reynaerts historie*, in die uitgewery Bert Bakker se Delta-reeks verskyn.

Die eerste prosaverwerking dateer al uit 1479 en is ’n vroeë poging om ’n “bestseller” te produseer deur die beginnende boekbedryf in die Lae Lande. In sy *De bronnen van het vaderland* (2006) vertel Joep Leerssen die dramatiese verhaal van die 19de-eeuse stryd om kulturele eienaarskap van juis hierdie epos te midde van die ontwikkelende filologie. Aan die een kant was daar die Duitse reus Jacob Grimm en sy volgelinge wat dit wou opeis vir die Duitse kultuur en aan die ander kant die Fran-

se wêreld wat hul aansprake van eienaarskap gebou het op die vroeë *Renard*-uitgawe. Hiertussen vasgeklem was daar die Nederlande en die Nederlandse taal wat uiteindelik tog op grond van filologiese bewyse met die prys kon wegstap al was Vlaandere op hierdie stadium alweer deel van die voorlopig deur Frans oorwoekerde België. (Volgens Leerssen het Grimm Nederlands weer eintlik as deel van die Duitse taalgebied beskou!)

Daar is na my wete nog nooit behoorlik debat gevoer oor die verhouding van Afrikaans tot die historiese Nederlandse letterkunde nie. Vir my persoonlik staan dit vas dat ten minste die Nederlandse letterkunde tot ten minste 1652—en dus die *Reinaard*—ewe veel aan Afrikaanssprekendes as aan Nederlandssprekendes behoort. Pleij se oproep geld vir my dus ook die Afrikaanssprekende.

Reinaard is egter 'n onuitroeibare aartsskerm wat apart van kulturele pogings sy weg na Suid-Afrika gevind het. F. I. J. van Rensburg vat in sy bespreking van die Afrikaanse *Reinaard*-verwerking (1981) deur Eitemal die kernproblematiek soos volg saam: "Dit gaan in die verhaal om die erflike vermoë van die mens om mislei te word. Soms wéét hy dat hy mislei word, maar hy kan hom nie daaraan onttrek nie. Hy is magteloos in die greep daarvan" (4). Ek wil byvoeg dat die aartsskerm hierby ewige menslike swakhede aangryp: hebsug, vraatsug, ydelheid [...] En die vloer vee met die oorheersende magte van sy tyd—die staat en die kerk.

Van Rensburg noem dat die *Reinaard*-gegewe alreeds via die orale tradisie wortel geskied het in die Khoi-verhaalskat met sy vele Wolf- en Jakkalsstories wat Afrikaanse gemeengoed geword het. D. J. Opperman gebruik dit weer in sy profetiese "Vloervelletjie" (*Dolosse*, 1963) oor die toekomstige omseilers van sanksies teen die land.

Die grootste toets vir Hugo se Afrikaanse vertaling is vir my of sy prosa vlot lees en toeganklik is vir gewone lesers. Hierin slaag

hy voortreflik. Net soos Eitemal moes hy wel soms ongewone woorde soos "spinrok" behou. Terwyl Eitemal so ver gaan om van die "vos" 'n "jakkals" te maak, hou Hugo by die oorspronklike woord. Dit gaan immers om verskillende spesies. Grimbeert, die Europese das, word daarteenoor by Hugo wel "ratel". Nog 'n toets (om maar een pikante voorbeeld te noem), die beskrywing van Tibert die kat se onderonsie met die pastoor, slaag Van Daele en Hugo myns insiens heel goed. Dit is naamlik 'n passasie wat vroeër in vele skooluitgawes van die teks gekuis is. Ook by Van Daele en Hugo word geen verlore testikel toegelaat om in die stof te rol soos in Willem se teks nie. Tibert se bykans onmanning van die seksueel blykbaar uiters aktiewe geestelike word egter steeds in die oorspronklike musiekterme verwoord—sy "klokkespel" is afgeruk. In hierdie trant brei die verwerker en vertaler kreatief uit: die pastoor "huppel jodelend van pyn"! Reinaard troos daarop, nadat hy laggend 'n "knallende wind" gelaat het, die arme man se houvrou daarmee dat daar tog wel een van die twee klokke oorgebly het! (In die Middelnederlands voeg hy haar ook toe dat die slagoffer in die toekoms selfs nog meer sy seksuele bes sal doen: "Al te meer zo zal hy pinen"!).

Reinaard die vos bly deurgaans ná aan die oorspronklike en ekself sou dit graag aan studente voorskryf met voorbeelde van die Middelnederlands daarnaas. Mag daar geen geslag Afrikaansstudente en liefhebbers verbygaan sonder kennismaking met hierdie vos nie.

Geraadpleegde bronne

- Eitemal. *Reinaard die jakkals*. Perskor: Johannesburg, 1981.
- Jongstra, Atte. "Bokken en schapen Herinneringen aan de negentiende eeuw". *Raster* (Nieuwe reeks) 68 (1994).
- Leerssen, J. *De bronnen van het vaderland*. Vantilt: Nijmegen, 2006.
- Pleij, H. "Moderne wanbeheer van de Nederlandse klassieken". *Raster* (Nieuwe reeks) 68 (1994).

Van Rensburg, F. I. J. *Van Vlaamse vos tot Afrikaanse jakkals. Verafrikaansing van die Reinhardt*. Johannesburg: Randse Afrikaanse Universiteit, 1983.

Wium van Zyl

wvanzyl@uwc.ac.za

Universiteit van Wes-Kaapland

Bellville

Oor jou afdrukke. Met waardering vir Cas Vos se teologies-poëtiese bydrae.

Dirk Human en Danie Veldsman (reds).
Pretoria: Universiteit van Pretoria. 2012. 257 pp. ISBN 978-1-86854-982-5
DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v51i2.31>

Oor jou afdrukke, die titel van hierdie huldingbundel vir Cas Vos, gryp terug na die titel van sy vierde digbundel, *Die afdruk van ons hande*, maar wil ook iets sê oor die “afdrukke” wat die digter-teoloog Vos as mentor, kollega en vriend op mense se lewens gelaat het. Daarom ook die subtitel: “Met waardering vir Cas Vos se teologies-poëtiese bydrae”.

Soos ’n mens van so ’n bundel opstelle wat aan ’n teologiese digter en ’n poëtiese teoloog opgedra is, kan verwag, is daar, benewens ’n literêr-biografiese oorsig (Skrywersalbum) en ’n CV, stewige en insiggewende bydraes oor sy digwerk sowel as artikels wat aansluit by sy werk as dogmatikus en praktiese teoloog (veral homileet). Volgens die oorsigtelike voorwoord is die bydraes aan indringende eweknie-evaluering onderwerp en is die teikengehoor “nasionale en internasionale vakspesialiste en akademiese kollegas”, maar ek meen dat enigiemand met genoeg belangstelling in die Afrikaanse poësie en tydgenootlike teologiese kwessies die (meeste) artikels met vrug sal kan lees. Taal behoort ook nie ’n onoorkomelike struikelblok te wees nie: Die Suid-Afrikaanse navorsers se artikels is in Afrikaans en die internasionale bydraers s’n in Engels of Nederlands.

Om aan al sestien akademiese bydraes in ’n resensie reg te laat geskied, is ’n feitlik onbegonne taak; daarom hier slegs enkele breë kwashale.

Drie artikels handel pertinent oor aspekte van Vos se digwerk en sluit op bepaalde maniere ook aan by die gedig “Son” wat aan die bydraes voorafgaan, met as sy motto ’n aanhaling uit Czeslaw Milosz: “And the whole Earth is like as poem / While the sun above

represents the artist”. Marthinus Beukes skryf oor Abélard en Héloïse, twee byna legendariese “diaspora”-figure uit die kerkgeskiedenis wat reeds by Van Wyk Louw, Sheila Cussons, Daniël Hugo, I. L. de Villiers “spore” gelaat het, maar dan ’n besondere plek inneem in Vos se gedigsiklus oor hulle in sy bundel *Intieme afwesige* uit 2009. Beukes wil, met verwysing na drie pare van Vos se twintig omdigtings van Abélard en Héloïse se briewe, ontledend en interpreterend aantoon hoe Vos “perspektief, ruimte en tyd, maar ook taalbenutting as teksbou-elemente inspan om ’n vars(er) weergawe van hierdie liefdesgeskiedenis in Afrikaans te bied”.

Waar Beukes op ’n bepaalde gedigsiklus fokus, gee T. T. Cloete (“Die digterlike bydrae van Cas Vos”) en Bernard Odendaal (“Die poësie van Cas Vos”) op verskillende maniere ’n beeld van Vos se oeuvre: Cloete deur (deurlopende en oorvleuelende) motiewe in sy werk uit te lig, Odendaal deur die vyf bundels een vir een kortliks te bespreek ná kort opmerkings oor die publikasiesituasie m.b.t. Afrikaanse digbundels. Cloete wys onder meer op die gawe van dig en die problematiese begrip “godsdiensdigter” en gaan dan in op die belangrike rol wat motiewe soos die artistieke/kreatiwiteit en kunstenaars, die liefde, godsdiens en die Bybel, pyn en lyding, sintuiglike genot en geskiedenis in die wye sin van die woord in Vos se eiesoortige bydraes speel. Verder lig hy onder meer die intertekstuele gesprekke en die rol van ironie in sy poësie uit. Ook Odendaal wys op die ironie en paradokse en verder op die groei in Vos se bundels wat onder meer die gebruik van vaster en vryer vorme, ritmiese en klankgevoeligheid, beeldspraak, “vindingryke segging” en die “verlewendiging” van geykte en idiomatiese uitdrukkings betref. Dit alles oorskadu die leemtes in Vos se digkuns.

Van die artikels vanuit en met ’n teologiese perspektief is daar enkeles wat op die een of ander manier met Vos se digterlike bydraes

skakel, maar dan binne die konteks van sy teologiese fokusse. So is daar Cas Wepener se uitgebreide “Eenheid en heerlijkheid. ’n Liturgie en preek geskoei op die Evangelie van Johannes met besondere klem op die Afskeidsgesprekke”. Sentrale motiewe in hierdie (nagmaals)liturgie (met sterk responsoriese elemente) en preek is lig vir die wêreld, heerlijkheid (wat bloei) en eenheid tussen gelowiges. Opmerklik is egter dat Wepener, benevens verwysings na ander kunstenaars, vir die gemeentesang telkens gebruik maak van Vos se bydraes tot die Liedboek van die kerk.

Nadat Danie Veldsman (“Steeds digterby. ’n Teologies-eksistensiële waardering, vanuit ’n Christologiese perspektief, van Cas Vos se gedig ‘Die Here is nie my Herder nie’”) ’n paar opmerkings gemaak het oor Vos as “sistematies-praktiese” teoloog wat die poëtiese dimensie van teologiese nadenke verken, “verbeeldingsryk ontgin, en kreatief verbreed” het om hoorders vars en anders te laat dink, beweeg hy via Stef Bos se “Ik heb je lief” na Vos se herskrywings van Ps. 23. In die een word dit ’n eietydse liefdespsalm—Psalms is immers ’n boek van die lewe en moet “hier en nou verbeeldingsvol nuut en vars ervaar” word, in die ander gaan dit oor die ervaring dat God afwesig is (“Die Here is nie my Herder nie”) wat Veldsman ook lees in die konteks van Klemens van Rome se siening dat die vallei van die dood in hierdie psalm op Christus se lydensweg slaan. Hy is van mening dat Vos in hierdie gedig “verbeeldingsvol [...] iets van die menslikheid van die historiese Jesus probeer verwoord” waardeur Hy juis die dieptes van ons menslike nood ken. Dit staan dan teenoor die gevaar van bloedlose, rasionele dogmas wat “[g]estroop is van die krete en diepste verlangens van menswees; net om dan (magtig) bewapen te word met die ononderhandelbare Feit; die mond van die misterie, van die onsêbare, toegestop en gesnoer.”

Soos uit die titel van Gerda de Villiers se bydrae blyk (“Die Gilgamesj Epos agter Uruk-

fragmente”) gaan sy in op die agtergrond, geskiedenis en (gefragmenteerde) oorlewing van hierdie epos en vertel sy die (gerekonstrueerde) verhaal redelik uitvoerig oor. Daarmee verskaf sy nuttige inligting vir die ontsluiting van Vos se Uruk-fragmente uit *Die afdruk van ons hande*, waarna Cloete en Odenaal ook verwys (sy lê nie self die verband eksplisiet nie, alhoewel haar inleiding so iets in die vooruitsig stel). Sy kom tot die slotsom dat “die Gilgamesj Epos onder die grootste letterkunde van die wêreld gereken kan word”, en bedank Vos omdat hy “met sy kunstige omdigting volkome reg daaraan laat geskied.”

Gerben Heitink (“De Dominee en de Dichter als cultuurdragers”) ondersoek binne die Nederlandse konteks—met enkele verwysings na die Afrikaanse situasie—die verhouding tussen predikant en digter. Met die Hervorming het die “self” en die “gewone” lewe op die voorgrond gekom en “groeide vanaf de 16de eeuw het predikantschap uit tot een openbaar ambt in een publieke kerk.” Binne hierdie kultuur wat deur die godsdiens deurdrenk was, het predikant en digter ’n paar eeue “hand in hand” gegaan. Die Tagtigers, wat eintlik die Skoonheid aanbid het, het egter ’n radikale breuk met die predikantdigters gebring. Die moderne kunstenaar het ook wegbeweeg van afbeelding van die werklikheid na “openbaring” en só kom daar weer ’n verband met die godsdiens: “Tussen de woorden en de beelden licht iets op van een andere werkelijkheid zoals we die nooit eerder gezien hebben. Hier raakt de esthetische ervaring opnieuw de religieuze ervaring.” Hierop gaan Heitink dan dieper in voordat hy afsluit met ’n kort verwysing na Vos se werk rondom dié se eie woorde: “[Ek dekonstrueer] religieuse tekste, in soverre hulle in my bundel voorkom. Ek doen dit om saam met eietydse mense te worstel met die raaisels en misteries van die lewe.” Hiermee is daar dan ook ’n raakpunt met Veldsman en enkele van die ander bydraes.

Die ander artikels sluit sterker aan by Vos se bydraes as teoloog, alhoewel daar ook plekke na sy digkuns verwys word. Opmerklik is hier dat meer as een ook fokus op die lewensituasies en “harte” van eietydse mense eerder as op finale en rede-like antwoorde.

Wanneer Julian Müller (“Transversaliteit as oriëntasiepunt vir die Teologiese landskap”) besin oor die Praktiese Teologie se plek en taak binne die wetenskappe—spesifiek die Teologie. Sosiale wetenskappe en die Geesteswetenskappe—sluit hy aan by Vos se beweging van die dogmatiek na die praktiese teologie na die kuns. Via ’n bespreking van drie soorte rasionaliteit wys hy dan daarop dat daar binne die postfundamentele denkrigting ’n dinamieser, oper benadering tot die vakgebied ontwikkel het sodat dit nie orals dieselfde lyk nie: Soms staan die kwantitatiewe of kwalitatiewe voorop, soms die (holistiese) narratiewe benadering. Hy wil daarom eerder van Prakties-Teologiese *perspektiewe* praat waar die grense tussen die dissiplines afgebreek word om só “ons sensitieweit vir die menslike kondisie en die menslike gemeenskap, ook die geloofsgemeenskap, [te] verbreed en verdiep.”

Soos uit die titel van sy bydrae blyk, sluit Hennie Pieterse (“’n Konseptuele klem op die eie tyd as teoretiese komponent vir ’n homiletiese hermeneutiek met die oog op preekvoorbereiding”) hierby aan. Nadat hy Vos gehuldig het vir sy teologiese bydraes gaan hy in op verskillende hermeneutiese benaderings tot die konsepte “teks” en “leser” en toon dan aan dat hulle in ’n vrugbare spanning geplaas kan word “waarin die boodskap van beide die wêreld van die leser en die wêreld van die teks sinvol geïnterpreteer kan word vir die eie wêreldervaring van die leser”. Hy sluit af met ’n afdeling oor die gemeente se konteks waarvan die homilet kennis moet neem en mee moet begin met die oog op sinvolle preekvoorbereiding: die kuns as venster op hierdie wêreld; die liturgiese

situasie; die sosiale, politieke, kulturele en ekonomiese konteks; die persoonlikheid, Godsbeeld en gemoedstoestand van die hoorders.

Dirk Human (“‘Hoe lank nog, Here...’ (Psalm 13: 2-3)—Noodkrete uit ‘doodsangs’ en ‘godverlatenheid’”) skryf, met inagneming van Vos se poëtiese konflikgesprekke oor menslike grenssituasies en sy navorsing oor die Ou Testament en spesifiek Psalms, oor Ps. 13. Hy gaan in op dié psalm as prototipe van die klaaglied van die enkeling, gee ’n moontlike vertaling, verken die genre en struktuur en ook die gebruik van Babiloniese motiewe, toegepas op die Jahwe-geloof. Daarna volg ’n analise en ’n bespreking van die kultiese konteks en die datering van die lied asook sy “hermeneutiese sleutelrol” binne die groep gevorm deur Ps. 3-14. Hy kom tot die volgende slotsom: “Ps. 13 beskryf ’n basiese lewenservaring van elke gelowige: hoe om van klag tot lof te kom. Hierdie konflikgesprek ontbloot die psalmdigter se vertroue in God deur sy klagkrete heen en bring godverlatenheid en doodsangs by die vreugde van ’n nuwe Godsgemeenskap.”

In N. A. Schuman se bydrae (“Het drama van Job ten goede gekeer”) vind ’n mens iets soortgelyks. Hy sluit aan by ’n opmerking van Vos oor die dubbele epiloog en poësie in Prediker en gee dan ’n deeglike oorsig oor die verskillende fases in die boek Job wat volgens hom as ’n drama in digvorm beskou kan word. In hierdie drama kom die “oervraag van het ‘waarom’ aan de orde.” Schuman fokus uiteindelik op die “ontknoping” in hoofstuk 40-42 en wys enkele (tradisionele) verklarings af voordat hy op grond van sy ontleding en interpretasie, en in die besef dat dit een van baie moontlikhede is, ’n eie antwoord formuleer: “De boodschap van het boek Job lijkt mij eerder deze: de Schrift kent een God die niet de bron is van chaos en lijden, maar de bestrijder ervan. En daarin is hij voor de mens een bondgenoot voor het leven.”

Twee ander bydraes het ook op hulle eie, besondere manier iets te sê oor God se rol in die mens se lewe: A. Grözinger se “Risky freedoms—Protestantism and life-story” en “Performing Providence” van T. G. Long. Grözinger wys onder meer daarop dat lewensverhale altyd ’n geïnterpreteerde lewe is deur dit te plaas in verhouding tot ander mense, die verlede en toekoms en—die moeilikste—die self. Vir hierdie interpretasie het ons simbole, verhale en rituele nodig. Op ’n stadium was daar instellings soos die kerk wat meesterverhale oor die mens en sy (vaste) plek in die wêreld vertel het. Met die kulturele (post)modernisme het daar egter ’n pluralisering van betekenis en keuses gekom: “I choose, therefore I am.” Die vraag is hoe om hierdie vryheid te hanteer. Dit is waar, volgens Grözinger, God en die Bybel ons kan help om ons stories te vertel na voorbeeld van die Bybel waar daar baie voorbeelde is van die vervlegting van “God-stories” en mense se stories. En hierin speel die Hervorming se leerstelling van regverdiging deur Christus se kruisdood ’n sentrale rol: “He or she who is the object of God’s mercy thus is invested with a dignity which cannot be lessened by anybody or anything [...] A life in which such a co-narrator [God] takes part cannot be anything but richer as to relationships.”

Long gaan uit van die standpunt dat daar onderliggend aan oppervlakverskuiwings in preekstyle die fundamentele kwessie van genre onderskei moet word, d.w.s. hoe ’n prediker “employs a set of rhetorical conventions and strategies that work together in a certain context, achieving a certain purpose.” Hy wys dan op die Puriteine se invloed in Amerika met hulle gedagte dat ’n preek drie sake moet aanraak: die leerstellige, die redes waarom die leerstellings ter sake is vir die gehoor, en die praktiese implikasies of gevolge van die leerstellings. Mettertyd het leerstellige prediking op die agtergrond geraak a.g.v. ’n “get ‘er done’ pragmatism that does away

with niceties like truth, ethical principles and thinking things through carefully.” Vandag word die verband tussen dogma en genre egter opnuut ondersoek. Een siening is dat meer as een genre met meer as een gebruik hier ter sprake is: die kognitiewe, ervarings-ekspressiewe en kultureel-linguistiese. Long sluit die nouste by laasgenoemde aan, maar voeg improvisasie by: “...thus the Christian life is less a recitation of theology and more an improvised performance of theology in ever new, ever unanticipated circumstances.” Die genre van leerstellige prediking is dan prediking wat die gemeente teologies wil vorm, terwyl die manier kan wissel. Een manier is om die leerstelling te “perform” eerder as om dit te verduidelik. Dit illustreer Long aan die leerstelling van God se voorsienigheid met verwysing na konkrete waarom?-situasies (in teenstelling met ander dikwels geformuleerde leerstellige reaksies op hierdie soort vrae).

Jurie le Roux (“Twee seuns van Afrika en hulle ma’s”) lê ’n verband tussen die kerkvader Augustinus en die filosoof Derrida en die rol van hulle ma’s. Die fokus val t.o.v. albei op taal: by Augustinus op sy worsteling met die feit dat die innerlike of hartswoorde nooit volkome vasgevang kan word deur die woorde wat ons fisies uitspreek nie, by Derrida op die steeds ontglippende en uitgestelde betekenis van taaluiting en die “rou” wat dit meebring. Augustinus vind dan die antwoord in ’n lewensveranderende liefde waarsonder Bybelwetenskap vrugtelos is. En Derrida se dekonstruksie weer leer ons dat “ons eerder op die volle betekenis moet wag, moet hoop. Betekenis is eerder iets wat op ’n oomblik, wanneer ons dit nie verwag nie, op ons sal neerkom en is daarom soos gebed of geloof. In die lig hiervan staan Le Roux ’n “oop” teologie voor wat nie “finale” betekenis verwoord nie, maar “veel eerder die kultivering van ’n veelvoud van betekenis” is.

Conrad Wethmar se artikel (“Maak dit saak

wat ons oor die Drie-eenheid van God glo?”) belig die agtergrond en aard van die unitariese en trinitariese Godsbeskouings. Hy bespreek ook onder meer besware teen die triniteitsleer en probleme verbonde aan ’n unitariese Godsbegrip binne hulle historiese kontekste. In die afdeling oor die herontdekking van die Triniteitsleer wys hy twee grondliggende foute in die unitariese teologiese tradisie uit en gaan dan terug nie na net die Nuwe (en Ou) Testament nie, maar ook na die Kappadosiese vaders van die vierde eeu om wat ons oor die Drie-eenheid glo te verhelder: “...God [is] nie alleen [...] drie-enig in die wyse waarop Hy Homself openbaar nie maar [...] Hy [is] in sy bestaan self drie-enig [...] Hy bestaan voor en onafhanklik van mens en wêreld. Uit genade stel God die skepping daar en tree daartoe in verhouding maar is nie van die wêreld afhanklik nie [...] God staan teenoor die wêreld as Skepper.” Só antwoord Wethmar enersyds briefskrywers en ander wat die Drie-eenheidsleer bevraagteken en wys hy andersyds die panteïsme en die panenteïsme af.

Ook Gerrit Immink (“Het heilig avondmaal en de *unio mystica*”) raak aan dogmatiese kwessies, naamlik wat daar gebeur tydens ’n nagmaalsviering en spesifiek die aard en plek van die tafelgebed. Hy verdedig volgens hom twee stellings: dat die klem by ’n gereformeerde nagmaalsviering op die kommunie, val, “de daadwerklike viering van brood en wyn”, en dat die aandag in die nagmaalsliturgie nie primêr op die elemente val nie, maar op die gemeenskap met Christus op mistiek-reële wyse. Sy beredenering behels onder meer ’n histories-dogmatiese kontekstualisering (Rooms-Katoliek, Lutheraans, Zwinglians, Calvinisties). Volgens Immink is “de aanroeping van de Heilige Geest in de verwachting dat de Geest *effectief* de gemeenschap met Christus [die *unio mystica*] tot stand zal brengen” kenmerkend van die gereformeerde nagmaalstradisie Oor die rol van die

ekumeniese tafelgebed is daar egter verdere navorsing nodig.

Hierdie huldigingsbundel bevat ’n rykdom perspektiewe wat op die een of ander manier by Cas Vos se dig- en teologiese werk aansluit. Oor die algemeen is die bydraes verstaanbaar geskryf—ook vir belangstellende nievakkundiges—maar enkeles is moeiliker verteerbaar, nie soseer omdat die stof ingewikkeld is nie, maar omdat die uiteensettings nie orals logies gestruktureer is nie of die formulerings onnodig kompleks is.

Die boek is keurig uitgegee deur die Universiteit van Pretoria, maar ongelukkig is die bydraes op enkeles na nie noukeurig geïnspekteer nie, met die gevolg dat daar heel party taalfoute voorkom.

In die geheel gesien is dit ’n waardige feesbundel vir iemand wat op verskillende terreine ’n besondere bydrae gelewer het.

Heinrich Ohlhoff

ohlhoff@icon.co.za

Universiteit van Pretoria, Pretoria