

**NARRATIEWE STRATEGIEË BY DIE ONDERSOEK VAN DIE
VERLEDE IN TWEE ROMANS, NAAMLIK
LIJKEN OP LIEFDE (1997) DEUR ASTRID H. ROEMER EN
DUIWELSKLOOF (1998) DEUR ANDRÉ P. BRINK**

MARETHA POTGIETER

Aangebied ter voldoening aan die
vereistes vir die graad

MAGISTER ARTIUM

in Afrikaans en Neerlandistiek

aan die

UNIVERSITEIT RHODES

Promotor: Dr. Godfrey Meintjes

Mei 2001

ABSTRACT:

This study investigates some of the narrative strategies used by two novels, namely *Lijken op Liefde* (1997) by the Surinam born author Astrid H. Roemer and *Duiwelskloof* (1998) by the South African André P. Brink, in their exploration of and dialogue with traumatic pasts. Both texts are written within so-called postcolonial time frames, delve into the personal and collective past and attempt to provide a corrective on knowledges that used to be deemed not useful, unimportant or have been forgotten by official historiography. The theoretical base of the study is an eclectic mixture of both postcolonial and postmodern theories, throwing light on the strategies employed by these novels in order to understand, problematise and creatively exploit the past.

ABSTRAK:

Hierdie studie kyk na sommige van die narratiewe strategieë binne twee romans, naamlik *Lijken op Liefde* (1997) deur die Surinaams-gebore outeur Astrid H. Roemer en *Duiwelskloof* (1998) deur die Suid-Afrikaner André P. Brink, in hulle ondersoek na en dialoog met die traumatiese verlede. Beide tekste is geskryf binne sogenaamde postkoloniale tydvakke, delf in die persoonlike en kollektiewe verlede, en verskaf 'n korrekatief op die dinge wat as onbruikbaar of onbelangrik beskou is, of vergete geraak het binne die offisiële historiografie. Die teoretiese basis van die studie is 'n eklektiese mengsel van beide postkoloniale en postmoderne teorieë wat lig werp op die strategieë wat hierdie tekste gebruik om die verlede te verstaan, te problematiseer en kreatief te ontgin.

ERKENNINGS:

Hierdie verhandeling sou nie moontlik gewees het, sonder die finansiële ondersteuning van verskeie instansies¹ nie. My opregte dank dus aan:

- **Rhodes Universiteit** vir die *Rhodes Postgraduate Scholarship* en die MA-beurs, wat my studie in Grahamstad moontlik gemaak het,
- **Nuffic** vir die *Huygens Beurs* wat my in staat gestel het om vir vier maande aan die Leidse Universiteit navorsing te kon doen,
- Die **Sentrum vir Wetenskapsontwikkeling** vir die MA-beurs.

En dan is daar 'n rits mense sonder wie hierdie onderneming meer onvoorspelbaar as die verlede sou uitdraai:

- My liewe ouers, wat nou uiteindelik kan ophou hoop en bid dat ek eendag sal klaarkry
- Dr. Godfrey Meintjes, wat as studieleier en kollega my telkens my woorde laat tel het
- Tim en Anton, op wie ek altyd kon staat maak as my brein ophou werk het
- Sam en Nellèke, wat oor 'n afstand moes saamdra aan die verlede
- Dr. Eep Francken, wat Leiden aan my teruggegee het
- Die fietsboer in Meidoornstraat 19
- En Tony, vir alles.

Opedra aan:

Barbara Bosch – omdat sy nog steeds in my glo

Cora – omdat sy 'n ander land is

Die klowenaars – omdat daar nog steeds van hulle in hierdie land is

¹ Die opinies uitgespreek in hierdie studie is my eie en nie dié van die genoemde instellings nie.

INHOUDSOPGAWE

I.	INLEIDING.....	1
I.I	DIE PROJEK:	1
I.II	STRUKTUUR:.....	3
I.III	KONTEKS:	5
	i) <i>Surinaamse literatuur en die romanoevre van Astrid H. Roemer:</i>	<i>5</i>
	ii) <i>André P. Brink en die Afrikaanse Literatuur van die jare Negentig:.....</i>	<i>10</i>
	HOOFSTUK 1	13
1.1	DIE POSTKOLONIALE PROJEK:	13
1.2	HISTORIOGRAFIESE METAFIKSIE EN ALTERNATIEWE WEERGAWES VAN DIE VERLEDE:	27
	1.2.1 <i>'n Blik op die verlede: die verhouding tussen fiksie en geskiedskrywing:.....</i>	<i>27</i>
	1.2.2 <i>Die verhouding tussen werklikheid, “waarheid” en fiksie:.....</i>	<i>30</i>
	1.2.3 <i>Uchroniese fiksie:.....</i>	<i>31</i>
	HOOFSTUK 2: LIJKEN OP LIEFDE	40
2.1	INLEIDING:	40
2.2	VERWAGTINGSHORIS ONNE:	41
	2.2.1 <i>Die Titel:.....</i>	<i>41</i>
	2.2.2 <i>Opdragte en tekstmotto's:.....</i>	<i>43</i>
2.3	VERTELSITUASIE:	52
	2.3.1 <i>Struktuur:.....</i>	<i>52</i>
	2.3.2 <i>Die (swygsame) eerstepersoonsverteller:.....</i>	<i>53</i>
	2.3.3 <i>Die alomteenwoordige verteller en fokalisasie:.....</i>	<i>57</i>
	2.3.4 <i>Die skerpsinnige verteller.....</i>	<i>60</i>
	2.3.5 <i>Die verteller as historiograaf.....</i>	<i>61</i>
2.4	DIE ONTOEGANKLIKHEID VAN DIE VERLEDE:	62
	2.4.1 <i>Bronne van vergissings:.....</i>	<i>62</i>
	2.4.2 <i>Die gemarginaliseerde fokaliseerder:</i>	<i>67</i>
	2.4.3 <i>Weners en verloorders:.....</i>	<i>70</i>
2.5	'N REIS NA BINNE:.....	72
	2.5.1 <i>Die kollektiewe verlede: multikulturaliteit as tekstuele gegewe.....</i>	<i>74</i>
	2.5.2 <i>Die kollektiewe verlede in die Wintireligie:.....</i>	<i>79</i>
2.6	DIE ROL VAN TYD EN RUIMTE:	86
II.	ENKELE SLOTGEDAGTES OOR LIJKEN OP LIEFDE :	97

HOOFSTUK 3: DUIWELSKLOOF	99
3.1. INLEIDING:	99
3.2 VERWAGTINGSHORIS ONNE:	99
3.2.1 Die Titel:.....	99
3.2.2 Opdragte en teksmotto's:.....	104
3.3 VERTELSITUASIE:	108
3.3.1 Struktuur:.....	108
3.3.2 Die (onbetroubare) eerstepersoonsverteller:.....	110
3.3.3 Metafiksionaliteit: Agterna oor dit wat was.....	114
3.3.4 Palimpses, 'n storie bo-oor 'n storie:.....	116
3.4 DIE ONTOEGANKLIKHEID VAN DIE VERLEDE:	125
3.4.1 Epistemologiese onsekerheid:.....	125
3.4.2 Bronne van vergissings:.....	127
3.4.3 Weners en verloorders:.....	128
3.5 DIE PROJEK VAN DIE TEKS: DUIWELSKLOOF AS PARODIE OP DIE MITE VAN DIE "UITVERKORE VOLK":.....	130
3.5.1 Parodie:.....	131
3.5.2 Die "Uitverkore Volk" herontdek:.....	133
3.6 MAGIESE REALISME AS DRAER VAN DIE POSTKOLONIALE PROJEK:	140
3.6.1 'n Alternatiewe kosmologie:.....	143
3.6.2 Bo-oor die grense van realisme:	145
3.6.3 As "waarheid" sneuwel:.....	149
3.6.4 Die saambestaan van wêrelde:.....	151
3.7 DIE ROL VAN TYD EN RUIMTE:	153
'n Mitiese Ruimte:.....	153
Plek en Landskap:.....	155
Magiese tyd:.....	163
III. ENKELE SLOTGEDAGTES OOR DUIWELSKLOOF:.....	168
IV. GEVOLGTREKKING.....	169
V. BIBLIOGRAFIE.....	I

I. INLEIDING

The sole raison d'être of a novel is to discover what only the novel can discover
Milan Kundera, 1988

I.I Die Projek:

Volgens William Ray is daar "... no more logical place to learn about the status of fiction, history and narrative than in the texts where those notions converge most explicitly" (1990:vii). Hierdie tesis ondersoek sommige van die narratiewe strategieë binne twee histories-gerigte romans, naamlik *Lijken op Liefde* (1997) deur die Surinaams-gebore outeur Astrid H. Roemer en die Suid-Afrikaanse *Duiwelskloof* (1998) deur André P. Brink. *Lijken op Liefde* is die tweede roman in 'n trilogie waarvan die eerste, *Gewaagd Leven*, in 1996 verskyn het. Die derde roman, *Was Getekend*, het in 1998 verskyn. In hierdie ondersoek word daar gekonsentreer op *Lijken op Liefde* as gevolg van ruimtebeperkings, hoewel daar tog na die ander twee romans verwys word waar nodig. Rakende die ondersoekgebied, vertoon hierdie teks belangrike ooreenkomste met *Duiwelskloof*. Beide *Lijken op Liefde* en *Duiwelskloof* is geskryf binne ooglopend postkoloniale tydperke, ontgin persoonlike en kollektiewe verledes en bied 'n ruimte waarbinne die versweë aspekte van die (koloniale) verlede aangespreek kan word om sodoende 'n (postkoloniale) toekoms moontlik te maak.

Van Heerden (1999:1) wys daarop dat met die skep van fiksie wat op selfbewuste wyse met die verlede in geding tree, Afrikaanse en Nederlandstalige skrywers aansluit by 'n welbekende tendens wêreldwyd. *Lijken op Liefde* staan duidelik in die teken van 'n groter Karibiese problematiek waarin skrywers die noodsaaklikheid ingesien het om koloniale weergawes van die geskiedenis te hersien en die verlede weer op te eis van 'n koloniseerder wat dit die swye opgelê of geïgnoreer het. Edlmair wys op die volgende:

Like other postcolonial authors, [Caribbean authors] have attempted to balance a Eurocentric history with their own alternative perspectives, thereby also hoping to restore a cultural identity which had been damaged in the colonial experience and to present themselves as the subjects of their own pasts (Edlmair, 1999:5).

Dit is veral die dissipline van postkoloniale studies wat 'n teoretiese raamwerk bied vir hierdie projek. Postkoloniale studies gee juis aandag aan die belangrikheid van prosesse soos herskrywing, herbenoeming en die herkaart van die verlede, waarbinne die manier waarop daar met die verlede omgegaan word, bepalend is vir die hede en die toekoms.

André Brink se teks *Duiwelskloof* vertoon veral postmoderne kentrekke, en sluit aan by H.P. Van Coller se beskrywing van die postmoderne era van die Afrikaanse literatuur, as hy die volgende aanvoer:

Die intellektuele hipotese van die modernisme het plek gemaak vir skepsis ten opsigte van hiërargisering en intellektualisering, en epistemologiese vraagstelling het plek gemaak vir ontologiese kwessies. Aspekte soos parodie, intertekstualiteit, deurstreping, en fiksionalisering van die geskiedenis is hoofkomponente hiervan (Van Coller, 1995:198).

Daarmee saam wys Van Coller op die wyse waarop vorme van “informele” geskiedskrywing (oratuur, mites, sages) ook in die literatuur van die jare Negentig sy beslag kry (Van Coller, 1995:198,199). Hierdie “informele” geskiedskrywings is kenmerkend van *Duiwelskloof* en dit blyk dat die roman by uitstek ’n voorbeeld kan wees van ’n kontemporêre Suid-Afrikaanse antwoord op dit wat Linda Hutcheon historiografiese metafiksie sou noem (Hutcheon, 1988a). Hoewel *Lijken op Liefde* minder opvallend in die teken van die tegniese postmoderne aspekte staan, wat deur Van Coller (1995) aangedui word, spreek die roman nietemin dieselfde ontologiese kwessies aan as *Duiwelskloof*. Daarmee saam val daar ook ’n sterk klem op oraliteit, die mitiese asook die sensoriese.

Hoewel die twee tekste onder bespreking oor verskillende wêrelddele handel en daarom ook heelwat verskil in terme van styl en konteks, probeer hierdie studie om Edlmair se kritiek op die studie van Karibiese literatuur as uitdaging te aanvaar, as sy die volgende aanvoer:

The Caribbean continues to be an area virtually unknown to most readers and critics. If they acknowledge the existence of Caribbean literature at all, then critics tend to deal with only one linguistic category of Caribbean literature instead of aiming at a comparative view. ... Another problem seems to be attitudinal: a comparative discussion of the Caribbean is possible only if scholars leave the safe havens of their specialized fields and venture out into the sometimes dangerous territory of a more global approach (Edlmair, 1999:83).

Daarmee saam wys Van Heerden op die volgende:

Ondanks de Hollandse vrees voor het politiek-incorrecte begrip “stam-verwantschap” is het toch zo dat een levendige belangstelling voor Afrikaanse literatuur voor Nederlanders erg belangrijk is. Niet als een stukje exotica, maar als een stuk leefwereld die veel overeenkomsten heeft met, bijvoorbeeld, de Nederlandse literatuur die gemaak wordt in het Caribische gebied (Van Heerden, 2000:7).

Hieruit blyk dit dat ’n vergelykende studie tussen twee tekste wat handel oor verskillende leefwêreldde, beide voorheen deur Nederland gekoloniseer, ’n stap in die rigting sou wees om die grootskaalse manier waarop fiksionele tekste uit voorheen gekoloniseerde gemeenskappe verwaarloos word (soos in hoofstuk 1 bespreek word), aan te spreek.

I.II Struktuur:

In hoofstuk 1 word daar gewys op die problematiek rondom die postkoloniale projek en die terugkerende temas en strukturele elemente binne hierdie diskoers. Daar word veral gewys op postkoloniale literature wat die geskiedenis opsoek om daarin 'n alternatiewe verloop van die verlede te versin, dikwels in die vorm van parodie en onderbroke narratiewe strukture en deur die gebruik van die magiese realisme. Hiervoor word die postmoderne dissipline van historiografiese metafiksie (soos veral in die werk van Hutcheon, 1988a) ingespan om die verhouding met die verlede te problematiseer en om daardeur 'n nuwe beskouing van die hede en die toekoms moontlik te maak.

Die vraag wat hieruit spruit, is of die postkolonialisme versoenbaar is met die postmodernisme, wat beskou kan word as 'n Westerse fenomeen. Soos in hoofstuk 1 gewys word, is daar genoeg ooreenkomste tussen die postmodernisme en die postkolonialisme dat die twee dissiplines mekaar sinvol kan komplementeer. Beide die postmodernisme en die postkolonialisme:

- 1) bevraagteken outoriteit en outoritêre modelle;
- 2) beide verwerp die model van die Cartesiaanse individu en is gemoeid met marginalisering;
- 3) beide erken die onstabieleit van betekening;
- 4) beide plaas die subjek in taal en diskoers;
- 5) albei propageer die dinamiese aard van mag en
- 6) tree in 'n selfbewuste gesprek met die verlede.

Vir Hutcheon is die ooreenkomste tussen die postmoderne en die postkoloniale deel van die dialoog met die geskiedenis wat deur beide onderneem word:

After modernism's ahistorical rejection of the burden of the past, postmodern art has sought self-consciously (and often even parodically) to reconstruct its relationship to what came before; similarly, after that imposition of an imperial culture and that truncated indigenous history which colonialism has meant to many nations, post-colonial literatures are also negotiating (often parodically) the once tyrannical weight of colonial history in conjunction with the revalued local past (1995:131).

Historiografiese metafiksie dwing die leser om aanvaarde weergawes van die geskiedenis te bevraagteken deurdat dit op 'n uiters selfbewuste wyse die "fiksies" van die verlede blootlê.

Wesseling (1991; 1997) kritiseer Hutcheon se benadering as dit by die politiese aspekte van hierdie subgenre van die postmodernisme kom. Sy beweer dat metafiksionaliteit alreeds in die modernisme aan bod kom en dat postmoderne historiografiese tekste eerder verklaar kan word

binne die term *Uchronie*. Uchroniese fiksie is uiters polities betrokke tekste, wat moontlik die perseptuele gaping wat bestaan tussen die postmodernisme en die postkolonialisme kan oorbrug. Wesseling (1991; 1997) stel ook voor dat alternatiewe weergawes van die verlede, wat die raamwerk van die verlede (en ook die toekoms) self verwing, gemarginaliseerdes bemagtig deurdat hulle as 't ware bevry word van die juk van die geskiedenis. Die dominante, gekanoniseerde verloop van die geskiedenis word in hierdie fiksies ondermyn en maak juis daardeur die moontlikheid oop vir gemarginaliseerde gemeenskappe om hulle geskiedenis opnuut toe te eien. Daar word verder vlugtig gekyk na die manier waarop *Lijken op Liefde* en *Duiwelskloof* sou aansluit by Wesseling se beskouing van *Uchronie*.

In die volgende hoofstukke word die onderskeie narratiewe strategieë in die romans as raamwerk gebruik om die postkoloniale en postmodernistiese historiografiese projekte in die twee tekste onder bespreking te belig. In hoofstuk 2 word *Lijken op Liefde* beskou as 'n pynlike ondersoek van die verlede vanuit die oogpunt van 'n gemarginaliseerde figuur wat haar rol binne 'n wrede en veral manlike samelewing herwaardeer om sodoende klaarheid te kry oor hoe die toekoms aangepak kan word. Daar word veral gewys hoe die teks die agterhaalbaarheid van die verlede problematiseer. Die hooffiguur gaan daarvan uit dat die verlede wel oopgevlak kan word, maar op tekstuele vlak word hierdie moontlikheid telkens verdoem. Hierin verkry die mitiese en magiese ook sy beslag, waarbinne die hibriditeit in hierdie multikulturele gemeenskap van groot belang is (veral deur die gebruik van die Wintireligie waardeur die kollektiewe verlede opgesoek kan word). Maar hierdie verhaal is ook 'n mikrokosmos van groter sosio-politieke vraagstukke, binne 'n samelewing wat duidelik in 'n neokoloniale greep vasgevang is en daarmee saam ook nie die spoke van die verlede kan verjaag nie. *Lijken op Liefde* plaas klem op die magsverhoudinge binne 'n multikulturele/hibriede samelewing, waarin veral vroue onder die teken van 'n dubbele kolonisasie staan. Tog eindig die teks met die hopelose situasie dat, ten spyte van die bevryding wat die hooffiguur Cora Sewa as gevolg van haar reis ervaar, beide die land en die individu nie verskoon van die verlede die toekoms kan ingaan nie.

In *Duiwelskloof* word die verlede so geproblematiseer dat die tekstuele manifestasie van die verbeelding op die voorgrond geplaas word. Die verteller, Flip Lochner, moet afsien van sy historiografiese projek om die geskiedenis van die Duiwelskloof op te teken, aangesien die toeganklikheid van die verlede reeds vanuit die staanspoor af verdoem word. Die implisiete outeur wend sigself dus tot die verbeelding, wat die “nood om te vertel” (Brink, 1998a:16) probeer besweer. In hoofstuk 3 word daar dus aangevoer dat *Duiwelskloof* moontlik 'n

narratologiese antwoord gee op die vraagstukke wat *Lijken op Liefde* obsedeer. Daar word voorgestel dat *Duiwelskloof* juis deur die fiksionele herverbeelding van die ou Afrikanerverlede, veral deur die parodiese opstuur van die mite van die Afrikaner as “Uitverkore Volk” en deur die gebruik van magiese realisme, die verlede op metatekstuele vlak aanspreek. Deur die gebruik van parodie en magiese realisme maak *Duiwelskloof* die moontlikheid oop dat as die geskiedenis dan nie antwoorde kan verskaf op die verholde dinge in die verlede nie, die verlede so gekoöpteer kan word dat dit nie tot waardeloosheid verdoem word nie, maar juis as ’n inspirasiebron gebruik kan word vir die bevryding van die verbeelding. Laastens word daar geponeer dat in hierdie histories-gerigte fiksies die verlede self bevry kan word van ’n destruktiewe verloop, deur die ontwikkeling van ’n heterotopia van die verlede, hede en toekoms.

I.III Konteks:

i) Surinaamse literatuur en die romanoeuvre van Astrid H. Roemer:

Tot omstreeks 1960 was daar nouliks sprake van ’n geskrewe Surinaamse prosaliteratuur en was Albert Helman (o.m. *De Stille Plantage*, 1926 en *De laaiende stilte*, 1952) feitlik die enigste outeur van noemenswaardige belang. “Van het begin af aan waren de Surinaamse romans veel meer een afspiegeling van de problemen van het land dan dat in de Nederlandse literatuur het geval is” (Bakker *et al.*, 1993:171). In 1968 publiseer Leo Ferrier sy roman *Atman*, oor ’n jong man van gemengde afkoms wat die skeiding tussen bevolkingsgroepe probeer oorwin. Dieselfde tema kan teruggevind word in *Strafhok* (1971) van Bea Vianen, wat ’n groot aanhang in Suriname het, hoewel sy, net soos Astrid Roemer en Edgar Cairo¹, in Nederland woonagtig is/was. Volgens Bakker *et al.* (1993:171) is die werk van Cairo die sterkste ‘Surinaams’: “Behalve gedichten en toneelstukken schreef Cairo een groot aantal romans in Surinaams-Nederlands”. ’n Belangrike tema in Cairo se werk is die ‘verskeurdheid’ in die gees van vele Surinamers. “Ze staan tussen de ‘zwarte’ cultuur van hun voorouders en de, veelal superieur geachte, ‘blanke’ cultuur in” (Bakker *et al.*, 1993:171).

Redmond wys egter op die volgende: “De thema’s van Surinaamse auteurs zijn debet aan de geringe aandacht die ze in Nederland krijgen. Surinaamse schrijvers gebruiken thema’s die bij

¹ Edgar Cairo is in November 2000 op die ouderdom van 52 oorlede.

Nederlanders weinig herkenning oproepen” (Redmond, 1993:54). Potter (Van Kempen, 1987) noem die volgende terugkerende temas in die Surinaamse literatuur:

- die identiteit van die individu en die groep
- die vryheidstryd
- die benardheid van Suriname
- die liefde vir Suriname en haar skitterende natuur

Van Kempen vind na analise van die Surinaamse literatuur van 1970 tot 1985 veral die volgende terugkerende tema: die vraag na identiteit en dit wat eie is aan Suriname en Surinamers, maar merk ook die volgende op: “Wie de Surinaamse literatuur leest, leest de Surinaamse geschiedenis. Los gezien van haar maatschappelijke context is de Surinaamse literatuur nauwelijks denkbaar, laat staan zinvol interpreteerbaar” (Van Kempen, 1987:101)².

Die werk van Astrid Roemer is, net soos ander skrywers in die postkoloniale Karibiese gebied, geobsedeer met die verlede en Breure meen dat “... er is ook iets voor te zeggen om Roemer onder te brengen bij die groten van de Caribische literatuur” (Breure, 2 Augustus 1997)³. Ooreenkomste tussen Karibiese en Surinaamse literatuur, veral ten opsigte van kultuur en historiese aspekte soos ’n geskiedenis van kolonisasie, die belangrike rol van die plantasiesistiem en ’n koloniale tradisie van slawerny en heterogene bevolkingsgroepe, maak van die Karibiese gebied meer as net ’n geografiese streek. Antonio Benítez-Rojo stel juis: “... [it would be] sterile and senseless to confine the Caribbean to a given geographical area” (1990:103), aangesien heelparty kulturele manifestasies van die gebied nie net tot die streek van die Karibiese kom in ’n geologiese sin behoort nie. Dit is bruikbaar om ’n konsep soos dié van Immanuel Wallerstein te gebruik as hy praat van ’n “extended Caribbean” - ’n kus- en binnelandse streek wat strek van Virginia in die VSA tot die mees oostelike deel van Brasilië, met die Karibiese eilande en die omliggende eilande as die nodale punt (Wallerstein, 1974:103), waarby Suriname dan ingesluit sou word.

Astrid Heligonda Roemer is gebore op 27 April 1947 in Paramaribo, hoofstad van Suriname. In 1966 vertrek sy na Nederland om haar opleiding as onderwyseres te voltooi en tot

² Sien Anton de Kom se baanbrekerswerk *Wij slaven van Suriname* (1981 (1934)) vir meer oor die sosiale en ekonomiese geskiedenis van Suriname.

³ Die bladsynommers van koerant- en tydskrifartikels wat met behulp van knipseldienste en CD-ROM bekom is, is nie beskikbaar is nie. Die spesifieke dag, maand en jaardatums van publikasies hier en elders word daarom gebruik om bronverwysings te spesifiseer. In enkele gevalle waar die outeursnaam ook nie beskikbaar is nie, is die publikasie self as bronverwysing gebruik.

1975 woon sy afwisselend in Suriname en Nederland. Voor die onafhanklikheid van Suriname is Roemer redaksielid van die linkse opinieblad *Fri Sranan* (Vry Suriname) en vanaf 1973 tot 1977 is sy as kulturele attaché verbonde aan die Surinaamse ambassade in Den Haag, onder meer as hoofredaktrise van die politieke blad *Nieuw Suriname* vir diplomate. In 1975 vestig sy haar permanent in Den Haag en begin sy te skryf aan die roman *Over de gekte van een vrouw; een fragmentarische biografie* (1982), wat tot onlangs haar bekendste werk was. Die werk van Astrid Roemer omvat verskillende genres. Sy produseer digbundels, romans, novelles, toneelstukke, radiodramas en 'n verskeidenheid kortverhale.

Het centrale thema in haar werk is het zoeken naar het eigene; een zoektocht waarbij persoonlijke en sociale obstakels, zoals racisme en seksisme, overwonnen moeten worden. Roemers thema's en motieven zijn een logisch voortvloeisel van haar analyse van het verschijnsel macht. Dit machtsparadigma omvat interpersoonlijke machtsverschillen, de machtshierarchie tussen groepen, en de cultuur van groepen mensen (Redmond, 1993:42).

Vervolgens word daar in voëlvlug na Roemer se romanoeuwe verwys. Roemer debuteer met die digbundel *Sasa: mijn actuele zijn* (1970), wat verse in Sranan tongo en in Nederlands bevat onder die skuilnaam Zamani. Die Swahili woord Zamani beteken "... waaruit ik geworden ben, waarop ik zal terugvallen" (Van Kempen, 1991:2). Haar eerste roman, *Neem my terug Suriname*, verskyn in 1974 en volg die ontwikkeling van 'n jong Surinamer en sy strewe om 'n eie lewe te lei. Haar volgende roman, *Over de gekte van een vrouw; een fragmentarische biografie*, verskyn eers in 1982. Hierin doen die outeur afstand van haar Afrika-nom de plume Zamani: "Ze realiseert zich dat ze niet naar Afrika terug hoeft te gaan om haar wortels te zoeken: de banden met haar Afrikaanse voorouders zijn nooit losgesneden; Suriname is immers rijk aan Afrikaanse tradities" (Redmond, 1993:43). In hierdie roman word die leser voorgestel aan 'n wêreld van rituele, soos die inisiasie van meisies en kragte van metafisiese oorsprong. In Mei 1983 herskryf Roemer haar eerste roman *Neem mij terug Suriname* (1974) onder die titel *Nergens Ergens* en die roman word nou gesitueer tydens die Desembergebeurtenisse in Suriname na die militêre coup in 1980. In 1987 volg een van Roemer se lywigste romans, *Levenslang Gedicht* (1987a). In hierdie roman rig die vroulike eerstepersoonsverteller haarself tot haar vriendin wat tydens 'n ongeluk omkom. Sy vertel die verhaal van haar jeug in Paramaribo, van 'n vader wat sy nooit geken het nie, van haar huwelik en van haar liefdesverhouding met haar vriendin.

In 1996 verskyn *Gewaagd leven*, die eerste teks in haar trilogie rondom die resente geskiedenis van Suriname. Hierin word in nege impressionistiese terugblikke die pad na volwassenheid van die jong Kreool Onno Mus gevolg. "Met zijn lijdensweg stelt de schrijfster de

verloedering van Suriname aan de kaak, een land dat zijn kinderen geen toekomst meer kan bieden” (Hoogervorst, *De Telegraaf*, 19 Januarie 1999). Die roman begin in 1982 en volg dan die spoor terug tot by die slawerny, die “geboortefout” van Suriname. Volgens Karel Osstyn (*De Standaard*, 11 September 1997) maak Roemer se volgende roman *Lijken op Liefde* (1997) “... duidelik dat *Gewaagd leven* eigenlijk die aanzet was tot een heuse siklus waarin die skryfster presies het multikulturele van de Surinaamse saamenleving benadrukt”. Die laaste teks in die trilogie, *Was Getekend*, verskyn in 1998 en voltrek die drieluik. In hierdie roman word die verhaal vertel van Ilya Pedrick die Derde, ’n nakomeling van die smeltkroes van etniese groeperinge in Suriname, wat in sy soeke na geborgenheid en familiegluk juis dit verloor waarna hy so aktief op soek is. Die drie tekste volg, histories gelees, nie chronologies op mekaar nie.

Het jaar 1982 kan dan ook min of meer beskouwd word as een scharnierend sentrum, waaromheen de drie romans zijn geschreven. Het is alsof Astrid Roemer daarmee wil aangeven, dat 1982 een dramatisch keerpunt in die geskiedenis van Suriname betekende (De Vries, *Friesch Dagblad*, 7 April 1999).

Die gebeure in 1982 verwys dan spesifiek na die “Desembermoorden” wat gesien kan word as die klimaks van die destydse uiters eksplosiewe politieke klimaat binne Suriname. Na die sogenaamde “sergeantencoup” van 1980, onder leiding van Desi Bouterse, het die aanvanklike gematigde entoesiasme rondom hierdie ingrype by die bevolking oorgegaan in skeptisisme. Fel kritiek en hewige arbeidsonluste was die antwoord op die onduidelike beleid van die militêre regering, waarvan enkele persone steeds meer openlik na die radikaal linkse hoek beweeg het. In die nag van 8 en 9 Desember laat Bouterse sestien opponente van die militêre bewind arresteer. Onder hulle was vooraanstaande vakbondleiers, joernaliste en advokate. Ná mishandeling by Fort Zeelandia word al die opponente (behalwe die vakbondleier Fred Derby) vermoor. “Ondanks de diepe wonden die de Desembermoorden in de Surinaamse saamenleving hebben achtergelaten, is de zaak nooit justitueel onderzocht” (*NRC Handelsblad*, 10 Junie, 2000a). Uit ’n onlangse onderhoud met van die naasbestaandes van die vermoordes blyk dit ook duidelik dat daar nog geen verwerking van hierdie kollektiewe trauma moontlik was nie:

Ze zeggen het op hun eigen manier: Lilian Gonçalves, weloverwogen: “We moeten vooral de kinderen de waarheid blijven vertellen.” Rob Wijngaarde, scherp: “We moeten het kankergeswel uit de maatschappij snijden.” Nirmala Rambocus, emotioneel: “We moeten de spiegel blijven voorhouden” (Oranje, *NRC Handelsblad, Zaterdag Bijvoegsel*, 23 September 2000).

Roemer self laat haar soos volg oor die traumatiese geskiedenis uit:

De wond is nooit gedicht. Daarom is het tijd dat iemand hem eens helemaal echt goed openlegt. Als je er niet over praat, heb je kans dat mensen spastisch reageren omdat ze pijn hebben. Iedereen doet alsof er geen wond is ... Mijn trilogie is de verwerking van een tijd. Je moet het kunnen *facen* (Niemöller, 1997:3).

In 'n onderhoud met Theo Hakkert merk Roemer onder meer die volgende op: “Deze drie romans zijn de geschiedenis van een verwerking. Je helpt als schrijver de gemeenschap de onvergetelijke zaken te verwerken. Dat heeft de literatuur altijd gedaan” (Hakkert, *Rotterdams Dagblad*, 22 Januarie 1999). Roemer se trilogie oor die resente geskiedenis van Suriname kan dus gelees word as 'n manier om deur fiksie die verlede op te soek, om daardeur tog 'n mate van versoening te probeer bereik. Die tribunaal in *Lijken op Liefde* herinner dan ook die Nederlandse leser aan die Suid-Afrikaanse Waarheids- en Versoeningskommissie. In 1997 het Desi Bouterse en die Desembermoorde van 1982 weer nadruklik aandag gekry in die media en die Surinaamse president Jules Wijdenbosch het gesuggereer dat daar moontlik 'n waarheidskommissie ingestel sou kon word. Den Boef (1998:32) stel dit soos volg: “Men nam aan dat de zetbaas van Bouterse op het idee was gekomen door het voorbeeld van Zuid-Afrika, waar al enige tijd onder leiding van bisschop Tutu zo'n commissie aan het werk was”.

Roemer se werk sluit aan by skrywers soos Édouard Glissant, wat in sy seminale teks *Caribbean Discourse* (1989), probeer om die Karibiese gebied en die sogenaamde Nuwe Wêreld opnuut te lees: “... not as a response to fixed, univocal meanings imposed by the past, but as an infinitely varied, dauntingly inexhaustable text” (Dash, 1989:xi). Glissant dring aan op 'n herontdekking van die kollektiewe geheue van die hele Karibiese gebied, en meer spesifiek die eiland Martinique. Dash wys in sy inleiding tot die teks op die volgende: “*Caribbean Discourse* offers a historical perspective on the unchecked process of psychic disintegration in Martinique. History - or, to use Glissant's term, 'nonhistory' - is seen as a series of 'missed opportunities'” (Dash, 1989:xviii). In Glissant se *Caribbean Discourse* sluit Michael Dash aan by Brink (1996:245) se stelling dat literatuur gesien moet word as 'n “... powerful act of appropriating the past through imaginative understanding” as hy (Dash) verduidelik:

In a situation where the group is ignorant of its past, resentful of its present impotence, yet fearful of future change, the creative imagination has a special role to play. Martinicans need writers to tell them who they are or even what they are not. A collective memory is an urgent need for the Martinican community if oblivion is to be avoided (Dash, 1989:xix).

Wat Glissant oor Martinique sê, kan ook toegepas word op die situasie in Suriname, waar die

verlede opgesoek, verwerk en tekstueel herverbeel moet word om sin te maak van die hede en daardeur 'n toekoms te skep waarin die postkoloniale subjek sy of haar regmatige plek kan inneem.

ii) **André P. Brink en die Afrikaanse Literatuur van die jare Negentig:**

André Phillipus Brink (gebore 29 Mei 1935) is bekend as een van die "... boeiendste en veelsydigste figure in die Afrikaanse letterkunde" (Smuts, 1998:1). Sedert die begin van die Sestigbeweging het hy 'n belangrike rol op talle terreine gespeel; as dosent en polemikus, as teoretikus en kritikus, maar Brink is veral bekend as skrywer. As outeur is sy oeuvre ruim en gevarieerd. Hy het 'n reeks belangrike dramas gelewer en byna elke subgenre van die prosa bedryf, maar die omvattendste bydrae van sy werk lê binne die genre van die roman. Sy eerste drie romans, tussen 1958 en 1960, kan nog as "ou prosa" beskou word, maar in 1962 maak hy sy toetrede tot die eksistensialistiese Sestigbeweging met *Lobola vir die lewe*. In 1973 neem sy werk 'n volgende wending met *Kennis van die aand*. Hierdie fase in Brink se oeuvre word gekarakteriseer deur die openlike politieke standpunte in sy werk. Meintjes (1998a:169) wys op die volgende: "From this point onwards the Brink novels would become *littérature engagée*, committed to exploring and exploiting the South African political situation specifically to comment on its neocoloniality in a way which directly attempts to change it." *Kennis van die aand* is dan ook die eerste roman in Afrikaans wat verban is. Hierdie "... overtly politically engaged" (Meintjes, 1998a:169) fase word in die tagtigerjare gekenmerk deur meer postmoderne tekstuele strategieë. *Die muur van die pes* (1984) kan as die eerste roman in hierdie postmoderne fase beskou word en dit kulmineer in 1991 met die teks *Die kreef raak gewoon daaraan*. Olivier (1991:44) sien dié roman dan ook as 'n konfigurasie, in een teks, van al Brink se romans tot op daardie stadium.

Die laaste fase in Brink se oeuvre word aangekondig deur *Inteendeel* (1993), waarin daar veral meer aandag geskenk word aan (eko)feministiese kwessies. In hierdie fase begin Brink ook om die magiese realisme as narratiewe strategie aan te wend om die verbeelding vrye teuels te gee en sodoende die koloniale juk van meesternarratiewe en logiese liniariteit en teleologiese finaliteit te kan ondermyn. Meintjes (1998a) wys daarop dat Brink se latere prosa Hutcheon se siening dat sterk bande tussen die postmodernisme en postkolonialiteit bestaan, ondersteun. "Die oeuvre word gekenskets as synde deel van 'n "... continuing process of resistance and reconstruction" (Ashcroft *et al.*, 1995:2)" (Meintjes, 1998a:166). Dit word veral in *Sandkastele*

(1996) verbeeld, waarin die hibridiese vermenging van genres en tradisies ook die postkoloniale wil aanspreek. Brink se mees onlangse roman tot op datum, *Donkermaan*, het in 2000 verskyn.

Brink se latere oeuwe word egter ook gekenmerk deur 'n obsessie met die verlede. Die romanfiguur Estienne Barbier in *Inteendeel* (1993) merk die volgende op:

Vandat skrif in die wêreld bekend geword het, het elke generasie nog, soos ons eie en soos ongetwyfeld ook ons opvolgers sal doen, swerms onkundiges en knoeiers voortbring om die wêreld met verminkte feite en historiese fiksie te besondig” (Brink, 1993:31).

Duiwelskloof kan gesien word as 'n voortsetting van hierdie besondiging. In sy artikel, ‘Die waarheidskommissie in die Afrikaanse Letterkunde: die Afrikaanse prosa van die jare negentig’ wys Van Coller (1997:9-21) daarop dat as daar na die ontwikkeling van die Afrikaanse letterkunde gekyk word, die histories-gerigte tradisie slegs op 'n beskeie wyse aanwesig is, maar “[d]ie Afrikaanse literatuur (verál die prosa) van die jare Negentig word gekenmerk deur 'n bykans obsessionele belangstelling in en bemoeienis met die persoonlike en die kollektiewe geskiedenis” (Van Coller, 1997:11). Voorbeelde hiervan is *Die lewe van Monica Peters* (Dido, 1996), *Vatmaar* (Scholtz, 1995), *Kikoejoe* (Van Heerden, 1996) en *Op soek na generaal Mannetjies Mentz* (Coetzee, 1998).

Dit laat die vraag ontstaan: Waarom sou juis die fiksie van die negentigerjare sigself met die verlede bemoei? Van Heerden (1999) wys op die volgende: “Soos die kentering van die tye, of die draai van die eeu, naderkom, en die toekoms, in die verraderlike mantel van 'n nuwe millenium, allerlei illusies, verwagtinge en hoop skep, is dit ironies juis die verlede wat om toegespitste aandag vra” (Van Heerden, 1999:1).

Volgens Van Coller (1997:13) kan die werksaamhede van die Waarheids- en Versoeningskommissie hierby betrek word. Sedert die 1994-verkiesing het Suid-Afrikaners 'n kollektiewe en persoonlike historiese ondersoek ondergaan. Die werksaamhede van die Waarheids- en Versoeningskommissie het Suid-Afrikaners bewus gemaak van dinge wat voorheen verhul of geïgnoreer is: “Die primêre doel is om die waarheid oor die skending van menseregte in die Suid-Afrikaanse resente verlede (vanaf Maart 1960) te ondersoek, te boekstaaf en openbaar te maak. Daardeur kan begin word met 'n proses van genesing (“healing”) van mense én die land sodat gebreek word met die verlede” en in die woorde van Dullah Omar: “We must embark upon the journey from the past, through our transition and into a new future” (Omar, 1995). Van Coller wys in hierdie verband op die volgende: “Wat voor oë gehou moet word, is dat dit nie gaan om vergelding nie, maar om versoening. Dit kan slegs geskied nadat die *waarheid*

aan die lig gebring is” (Van Coller, 1997:13, my kursivering).

In die postmoderne era is dit duidelik dat die moontlikheid van “waarheid” uiters problematies van aard is en die dissipline van tradisionele geskiedenis word met diep-gesetelde wantroue bejeën. Van Coller sien die Afrikaanse skrywer se poging tot historiografie in terme van die skrywer wat die taak van die historikus oorgeneem het:

Die obsessiewe preokkupasie met die verlede in die eietydse Afrikaanse letterkunde kan dalk ook gedeeltelik hierdeur verklaar word: die skrywer “skep” in feite ons verlede, omdat hy voel dat hy dit beter kan doen as die Afrikaanse historikus wat in ieder geval sy legitimiteit prysgee het in die Apartheidsera. ... Sartre het reeds beweer dat die verlede dit is wat ons daarvan *wil* onthou - dit bestaan eintlik nie buite ons eie bewussyn daarvan nie. Daarom kan ons ons verlede “kies” soos ons toekoms (Van Coller, 1997:17, my kursivering).

Volgens Meintjes word hierdie ontginning van die verlede ’n bewustelike poging om die oorbrugging vanaf ’n (koloniale) verlede na ’n (postkoloniale) toekoms moontlik te maak (Meintjes, 1998b:111). Reeds in 1978 beweer Hayden White, na analogie van psigo-analise, die volgende: “Historians seek to refamiliarise us with events which have been forgotten through either accident, neglect, or repression” (1978:87). As skrywers dan die taak van historici oorgeneem het in ’n post-apartheid Suid-Afrika, som Brink (1996:245) die taak van hierdie skrywers op as hy voorstel dat literatuur gesien behoort te word as ’n “... powerful act of appropriating the past through imaginative understanding”. In ’n onderhoud met Stephanie Nieuwoudt (*Beeld*, 25 September, 1998) verduidelik Brink dan ook dat *Duiwelskloof* (1998) sy verwerking van die WVK is. Elders merk hy op:

In the spectrum of possibilities now opening up to the writer in post-apartheid South Africa, these silent places invite exploration, almost as a condition for future flowering. One might even say that unless the enquiries of the Truth and Reconciliation Commission (TRC) are extended, complicated, and intensified in the imaginings of literature, society cannot sufficiently come to terms with its past to face the future (Brink, 1998b:30).

HOOFSTUK 1

1.1 Die postkoloniale projek:

Ashcroft *et al.* postuleer die volgende in *The Post-colonial Studies Reader* (1995:1):

The most formidable ally of economic and political control had long been the business of “knowing” other peoples because this “knowing” underpinned imperial dominance and became the mode by which they were increasingly persuaded to know themselves: that is, as subordinate to Europe.

’n Groot deel van die beskawingsmissie van koloniseerders was om die Europese taal, literatuur en kennis uit te voer na die kolonies, waardeur die rykdom van inheemse kulture onderdruk en oorweldig is deur die oormag van die imperialisme. Ngugi Wa Thiong’o (1986:3) verduidelik dat hierdie “cultural bomb” van die imperialisme die volgende uitwerking gehad het: “... to annihilate a people’s belief in their names, in their languages, in their environment, in their heritage of struggle, in their unity, in their capacities and ultimately in themselves” (White, 1993:4).

Die verskeidenheid vorme wat Europese imperialisme aangeneem het, of dit nou deur doelbewuste beplanning of toevallig was, het egter in die postkoloniale literatuur ’n onvoorsiene wending geneem:

Rather than simply being the writing, which came after empire, postcolonial literature is that which critically scrutinizes the colonial relationship. It is writing that sets out in one way or another to resist colonial perspectives. As well as a change in power, decolonisation demanded symbolic overhaul, a reshaping of dominant meanings. Postcolonial literature formed part of that overhaul (Boehmer, 1995:3)

Postkoloniale literatuur is dus die resultaat van die interaksie tussen imperialistiese kultuur en die komplekse verskeidenheid van inheemse kulturele aktiwiteite wat die dominantes wat deur die kolonialisme tot stand gekom het, bevraagteken en ondermyn.

Dit is egter belangrik om in gedagte te hou dat meeste postkoloniale gemeenskappe steeds, selfs ná onafhanklikheid, onder een of ander vorm van neokoloniale dominasie staan. Edlmair sê die volgende oor die Karibiese gebied:

The region represents a host of different political structures, ranging from complete independence, to a variety of forms of economic or political dependence, to that of a continuing colonial status. Great Britain, France and the Netherlands continue to exercise direct political power over parts of the region, and for many Caribbean

countries the United States has taken over the role of the former colonial power, asserting its military, commercial and political influence (Edlmair, 1999:1-2).

Dit word algemeen aanvaar dat die term ‘neokolonialisme’ die eerste keer gebruik is deur Kwame Nkrumah, die eerste president van die onafhanklike Ghana. “The essence of neo-colonialism,” skryf Nkrumah, “is that the State which is subject to it is, in theory, independent and has all the outward trappings of international sovereignty. In reality its economic system and thus its political policy is directed from the outside” (Slemon, 1996:181). Edward Said (White, 1993:3) verduidelik dat postkoloniale gebiede dikwels nog steeds verslaaf is aan, of steeds satelliete is van, hulle koloniale meesters van die verlede:

Above all, the great transformation of which Frantz Fanon spoke, that after liberation, nationalist consciousness must convert itself into a new social consciousness, has not often taken place. In many new countries, dictatorships, fascist parties, brazenly neo-colonial regimes take power. Those intellectuals whose immediate predecessors fought the war of decolonialisation awake to the reality that imperialism continues, in newer and more complex forms (Said, 1988:ix).

Suriname het byvoorbeeld in 1954 outonoom geword van Nederland, maar onafhanklikheid is eers op 25 November 1975 verwerf. Op ekonomiese gebied word die land ’n “plantagematschappij-nieuwe-stijl” genoem, maar die ekonomie is van ouds af sterk afhanklik van die buiteland. Tydens die bloei van die plantasielandbou is die land onderhou deur die uitvoer van tropiese produkte soos suiker, koffie, kakao en katoen, maar in die twintigste eeu het die herwinning van alluminiumerts (bauxiet) ’n al hoe groter rol begin speel. Hierdie bedryf, wat nog steeds 75-80% van die land se uitvoerproduksie uitmaak – ten spyte van die katastrofiese daling in aanvraag – is volledig in die hande van die Verenigde State en Nederland (Röst, 1993:157). Na onafhanklikheidswording het die Nederlandse owerheid ontwikkelingshulp ter waarde van 3,5 miljard gulde aan Suriname toegewys, maar ná die Desembermoorde van 1982 en die telefooncoup van 1990 is hierdie verdrag telkens opgeskort (Röst, 1993:158). Sodoende is Suriname nog steeds afhanklik van Nederland, ten spyte van onafhanklikheid op politieke gebied.

In Suid-Afrika is daar ook ambivalensie wanneer daar gesoek word na ’n datum wat die historiese begin van die postkolonialisme sou aandui. Een van die moontlike datums is 1994, die jaar van die eerste demokratiese verkiesing in Suid-Afrika wat formeel ’n einde gemaak het aan die wit oorheersing van inheemse bevolkings. Viljoen (1998:73) wys op die volgende:

Daar moet egter ook in gedagte gehou word dat talle wit Afrikaanssprekendes in Suid-Afrika hulleself as gevolg van die oorloë van die Boere-republieke teen Brittanje in die neëntiende eeu as gekoloniseerdes deur die Britse bewind ervaar

het. Vir hulle het Republiekwording in 1961 die begin van die post-koloniale era aangedui, terwyl dit vir mense van kleur bloot 'n voortsetting van koloniale oorheersing beteken het.

In hierdie verband is die terminologie ook problematies. Slemon (1996:178) beweer "... probably no term within literary and critical studies is so hotly contested at present as is the term 'post-colonial'; probably no area of study is so thoroughly riven with disciplinary self-doubt and mutual suspicion". Oyegoke (1998:8) wys op die volgende:

The problematisation of postcolonial discourse has led some scholars to distinguish between "postcoloniality" and "post-coloniality", where the hyphenated word is reserved for the demarcation of political history and the unhyphenated one allocated to the principle or the theory. Even so, this particular signifier - post-coloniality or postcoloniality - manages to retain a good deal of elasticity.

Daar is min of geen konsensus rondom die gebruik van die terme "post-kolonialisme" of "postkolonialisme". In hierdie ondersoek word die onderskeiding wat Oyegoke (1998:8) hier waargeneem het, toegepas tensy dit anders gebruik word in aanhalings. Die gebrek aan konsensus en helderheid is egter nie net beperk tot naamgewing nie en is vir heelwat kritici, soos die Marxis Russel Jacoby, uiters problematies. In sy artikel, met die uitdagende titel 'Marginal Returns' (1995:37), sê Jacoby:

Post-colonial theory is all over the map. Of course, it is supposed to be. ... The field is inchoate and can move in any number of directions. Nevertheless, the preliminary report is not positive. While post-colonial studies claims to be subversive and profound, the politics tends to be banal; the language jargonized; the radical one-upmanship infantile; the self-obsession tiresome; and the theory bloated.

Ander kritici, soos Homi K. Bhabha (1992:441), meen dat hierdie "... lack of obvious clarity in post-colonial theory - the fluidity, the ambivalences, the theoretical anti-authoritarianism in the writing - is what is genuinely enabling about the field" (Slemon, 1996:178).

Daar is nie slegs een postkoloniale teorie nie en geen kritikus kan as segs persoon optree of verteenwoordigend wees van die studieveld nie. Vir die doel van hierdie studie word daar van Ashcroft *et al.* (1989; 1995) se vertrekpunte gebruik gemaak as basis van die postkoloniale projek, naamlik dat postkolonialisme gebaseer is op "... the 'historical fact' of European colonialism, and the diverse material effects to which this phenomenon gave rise" (Ashcroft *et al.*, 1995:2). Dit rig sigself op "... all the culture affected by the imperial process from the moment of colonization *to the present day*" (Ashcroft *et al.*, 1989:2, my kursivering). André P.

Brink se *Duiwelskloof* (1998) sluit dus hierby aan deurdat dit met behulp van die verbeelding juis die wortels van apartheid as neokoloniale beleid in Suid-Afrika oopgrawe en parodieer. *Lijken op Liefde* (1997) deur Astrid H. Roemer spreek ook deur middel van fiksie die koloniale verlede aan van 'n land wat nog steeds gebuk gaan onder die juk van neokolonialisme.

Edlmair wys daarop dat hoewel daar in die beginstadium van postkoloniale kritiek reeds ontdek is dat daar iets soos Karibiese literatuur bestaan, die diskoers rondom hoe om dit te definieer steeds 'n brandpunt is. Sy voer aan dat die belangrikste vraag is of tekste wat geskryf is deur outeurs wat in die buiteland woon, veral dan ook in die metropool van die eks-koloniseerder, hierby ingesluit moet word:

Despite objections from authors who have continued to live in the Caribbean and who consider the exiled to be out of touch with the social reality of the region, the overall consensus has been to accept migration as part of the Caribbean experience (Edlmair, 1999:5).

Hierby kan die volgende siening van Schwartz betrek word: "... the Caribbean doesn't exist as an entity; it exists all over the world. It started in diaspora and it continues in diaspora" (1993:597).

Ook binne die begrip "Surinaamse literatuur" is definiëring gekompliseerd aangesien hier, soos in die res van die streek, nie van 'n taalkriterium *per se* gebruik gemaak kan word nie. Bo en behalwe die offisiële taal, Nederlands, is hier ook heelwat ander tale ter sprake, bv. Sranan, Sarnami (taal van die Hindostane), Javaans en Indiaans. Surinaamse skrywers skryf in Nederlands, Surinaams-Nederlands, Sranan, Hindi, Sarnami en Javaans. Die gangbaarste kriterium wat hier gebruik word, is die nasionaliteit of afkoms van die outeur. Hiervolgens val die werk van skrywers wat in Suriname gebore en getoë is uiteraard onder Surinaamse literatuur. Skrywers wat Suriname verlaat het, soms, soos in die geval van Albert Helman al op jeugdige leeftyd, se werk word oor die algemeen, vir sover dit direk of indirek verband hou met Suriname en die Surinaamse problematiek, wel as Surinaamse literatuur beskou. Die werk van Astrid Roemer sou dus volgens hierdie klassifikasie ook by Surinaamse literatuur ingesluit word.

Een van die mees opvallende kenmerke van koloniale onderdrukking is dié van talige dominansie. "The imperial education system installs a 'standard' version of the metropolitan language as the norm, and marginalizes all 'variants' as impurities" (Ashcroft *et al.*, 1989:7). Taal is die medium waardeur die imperiale magstrukture tot uitdrukking kom en die medium waardeur konsepte van "waarheid", "orde" en "realiteit" genormaliseer word. Binne enige ondersoek na die postkoloniale problematiek, word taal dus op die voorgrond geplaas.

Dit is ook hier waar die spesiale identiteitskrisis van die postkoloniale subjek aan bod kom, naamlik “[t]he concern with the development or recovery of an effective identifying relationship between self and place” (Ashcroft *et al.*, 1989:8,9). Hierdie krisis spruit moontlik uit die volgende:

A valid and active sense of self may have been eroded by *dislocation*, resulting from migration, the experience of enslavement, transportation, or ‘voluntary’ removal for indentured labour. Or it may have been destroyed by cultural *denigration*, the conscious and unconscious oppression of the indigenous personality and culture by a supposedly superior racial or cultural model (Ashcroft *et al.*, 1989:9).

Een van die mees algemene praktyke waarbinne hierdie vervreemding identifiseer kan word, is die talige konstruksie van *plek*. Die gaping wat ontstaan tussen die ervaring van plek en die taal beskikbaar om dit te beskryf, is ’n klassieke en deurlopende tema binne postkoloniale tekste. Hierdie gaping ontstaan deurdad diegene wat vrywillig of onder dwang verskuif is (m.a.w. diegene wat onder die teken van “dislocation” staan), nie die “nuwe” omgewing in ’n eie taal kan beskryf nie. Hieronder ressorteer ook diegene wie se taal as onvolwaardig beskou is as gevolg van die indringer- of koloniale taal, of sistematies vernietig is deur byvoorbeeld die gevolge van slawerny.

Vir meer as driehonderd jaar was die Karibiese gebied die “cockpit of Europe” (Williams, 1984:69). Edlmair wys op die volgende: “This function of the Caribbean as a stage for the rivalries of the Western powers has not been without consequences for the area itself” (1999:1). Sy wys daarop dat die inheemse bevolking en hulle kultuur kort na die Europeërs se aankoms bykans heeltemal uitgeroei is en dat dit vervang is deur slawe wat uit Afrika ingevoer is, ’n relatief klein groepie Europese immigrante en, in die negentiende eeu, deur kontrakarbeiders vanuit Indië en China. Dus, in teenstelling met die meeste ander postkoloniale gemeenskappe, het die Karibiese gebied geen inheemse kultuur gehad om op terug te val toe dit by die konstruksie van identiteit kom nie, nadat die koloniale magte uiteindelik die gebied verlaat het. In *Lijken op Liefde* word die teks ondersteun deur die Wintireligie, ’n spesifiek Afro-Surinaamse godsdiens wat ’n direkte gevolg was van slawerny, kolonisasie en die multikulturaliteit van die samelewing. In hierdie teks word dié geloof juis nou ingespan as ’n alternatief tot die Westerse beskouing van die mens se verhouding met die natuur en kultuur, asook die verlede en die toekoms. In hoofstuk 2 word daar verder hierop ingegaan.

Binne die talige raamwerk word daar dus veral aandag geskenk aan aspekte soos “place

and displacement”, vervreemding en identiteit, asook die verhouding tussen die periferie en die sentrum. Die obsessie met plek en ontheemding (“place and displacement”) is eie aan alle postkoloniale fiksie. Louise Viljoen (1998:74) wys op die verskillende moontlike betekenis van hierdie terme binne die postkoloniale diskoers, waar dit gebruik word in samehang met terme soos geografiese terrein (“geographical terrain”), topografie (“topography”), ruimte (“space”) en grond (“land”). Volgens Viljoen (1998:74-75) sien Darian-Smith *et al.* (1996) *ruimte* as dit wat deur verkillende kulturele prosesse omvorm word tot *plek*: “It is through the cultural processes of imagining, seeing, historicizing and remembering that space is transformed into place, and geographical territory into a culturally defined landscape”. Viljoen (1998:75) wys ook op die volgende: “... op dieselfde wyse word neutrale geografiese terrein deur hierdie prosesse omskep tot landskap.” In Schama se *Landscape and Memory* (1995 [1996]) onderskei hy tussen “mere geology and vegetation” en “landscape” (1995:12) en beweer: “... it is our shaping perception that makes the difference between raw matter and landscape” (Schama, 1995:10). Viljoen wys daarop dat die term *landskap* nuttig kan wees “... omdat dit die ondersoeker bewus maak van die politieke, historiese sowel as estetiese lading waardeur geografiese terrein omskep word in iets meers” (1998:75,76). Veral in *Duiwelskloof* is hierdie beskouing van landskap van groot belang. Hierop word daar in hoofstuk 3 breedvoerig ingegaan.

Dit kom voor asof selfs in gemeenskappe waar daar reeds ’n “... effective post-colonial voice” (Ashcroft *et al.*, 1989:7) ontstaan het, hierdie identiteitskrisis rondom “place en displacement” steeds ’n terugkerende diskursiewe onderwerp in postkoloniale tekste is. Dit blyk veral in die werk van Margaret Atwood (1972) en Van Herk (1986) in Kanada, asook Bail (1980) in Australië. In *Surfacing* (Atwood, 1972) sê die verteller vroeg in die roman reeds: “Now we’re on my home ground, foreign territory”. Ashcroft *et al.* (1989:9,10) noem, in terme van gemeenskappe wat voorheen onder die Britse vlag gestaan het, die volgende: “... a condition of alienation is inevitable until the colonising language has been replaced or appropriated as english”. Die onderskeiding tussen “English” en “english” word hier gemaak om aan te toon dat eersgenoemde die “standaard” Britse Engels is, wat oorgeneem is van die koloniseerder. Die term “english” verwys dan na dié taal “... which has been transformed and subverted into several distinctive varieties throughout the world” (Ashcroft *et al.*, 1989:8).

Viljoen (1998:76) meen dat terwyl ’n mens akkoord kan gaan met die idee dat plek ’n verknoping van elemente soos taal, geskiedenis en omgewing behels, die setlaar-ervaring hier as uitgangspunt gebruik word:

Die setlaar se gevoel van “displacement” wanneer hy/sy vind dat die taal van die moederland nie “pas” op die kolonie nie, word as model gebruik vir die idee dat enige representasie ’n “site of difference” is geassosieer met die Derridiaanse *différance*. Die ervaring van postkoloniale letterkundes waarin ’n ander taal as dié van ’n moederland (soos ’n inheemse taal) of ’n gehibridiseerde taal (soos byvoorbeeld Afrikaans) gebruik word, kan nie gemaklik ondervang word met hierdie omskrywing van “displacement” nie (Viljoen, 1998:76).

Viljoen kritiseer Ashcroft *et al.* (1995) verder deurdat sy aantoon dat die sterk klem op die verknoottheid van plek met taal (“... place is language, something in constant flux” - Ashcroft *et al.*, 1995:391) immers impliseer dat daar noukeurig gekyk moet word na die spesifieke besonderhede van verskillende postkoloniale taalsituasies. Volgens Viljoen is dit

... iets wat nie gebeur in hulle eie opmerkings wat kennelik die model van Engels binne setlaar-kolonies soos Australië, Kanada en Suid-Afrika privilegieer nie. ’n Term soos ‘displacement’ beteken vir die inheemse bevolking van gekoloniseerde gebiede iets anders as verplasing en vervreemding van ’n moederland (Viljoen, 1998:77).

Die vraag ontstaan of postkoloniale gemeenskappe in hierdie hibridiese vorm van die Europese taal moet skryf of in hulle eie inheemse tale. As die postkolonialisme sigself beywer vir die skep van ’n persoonlike stem en die bevordering van ’n eiesoortige nasionale of streekskarakter, lyk dit noodwendig dat die skrywer hom/haarself juis in sy/haar moedertaal sou moes uitdruk. Oyegoke sluit hierby aan en staan krities teenoor Ashcroft *et al.* (1989) se seminale teks, *The Empire Writes Back*, as hy die volgende aandui: “It also comes out in the book that the main strength of the colonial experience as the *raison d’être* of postcoloniality is the survival of the colonialist language in the colonies - in this case, English, in former British colonies - as well as the ascendancy of English as a global language”(1998:10). In die “General Introduction” van *The Post-colonial Studies Reader* (Ashcroft *et al.*, 1995), word daar wel die volgende aangedui: “The Reader also recognises, but does not directly address, the importance of the continuing body of work in indigenous languages” en later: “Without endorsing a naively ‘natavist’ position, post-colonial theory needs to be aware that it is engaged in a project which supplements rather than replaces the continuing study and promotion of the indigenous languages of post-colonial societies” (1995:4). Dit laat die vraag ontstaan of slegs tekste in Europese tale, of na aanleiding van Ashcroft *et al.* (1989) se voorbeeld, “europese” tale, wel as postkoloniale tekste gelees kan word?

Oyegoke wys daarop dat die vervanging van “... English by english is tantamount to a replacement of an old centre by a new one in which english perpetuates its hegemonic hold over

the indigenous language, literature and culture after colonialism” (1998:12). As die diversiteit van die inheemse taal, kultuur en literatuur, hoe hibridies dan ook al, in postkoloniale gemeenskappe tweede viool moet speel, bestaan die gevaar dat die postkoloniale diskoers weereens homogeen te werk gaan en self skuldig is aan ’n vorm van kolonisasie.

Met hierdie waarskuwing in gedagte, moet daar ook kennis geneem word van King (1996) se insigte:

As English has become an international language, there is also an international market beyond the former British colonies. Because of the international readership the best-known works of the new literatures are likely to be novels that have as their subject matter the grand themes of decolonization, racial and cultural conflict, or disillusionment with independence. Plays, poetry, and fiction that require familiarity with a national culture, history, or society are less likely to travel well... (King, 1996:16).

Dit is ook die geval vir ander Europese tale. Die postkoloniale skrywer wil juis “terugskryf” aan die sentrum, volgens Salman Rushdie (*The Times*, 3 Julie 1982), en sodoende die postkoloniale kondisie onder die aandag bring van die koloniseerder. André Brink skryf sy romans gelyktydig in Afrikaans en Engels, en Astrid Roemer skryf oor postkoloniale Suriname in Nederlands, alhoewel daar heelparty verwysings is na ’n moedertaal (Sranan tongo) wat nader aan die hooffiguur staan as die amptelike landstaal. Dit is opmerklik dat verhalende skrywers in Suriname meestal die Nederlandse taal verkies, om sodoende ook ’n Nederlandse mark te kan bereik. ’n Verdere rede is van lees-tegniese aard omdat Surinamers dit moeilik vind om lang tekste in Sarnami of Sranan te lees, aangesien hulle nooit op skool in dié tale leer lees het nie (Bakker *et al.*, 1993:170-171).

In Suid-Afrika blyk hierdie situasie selfs meer gekompliseerd te wees aangesien Afrikaans binne die terminologie van die koloniale diskoers in die loop van die geskiedenis ’n dubbele status verkry het; een van gekoloniseerde, maar ook van koloniseerder. Afrikaans het ontwikkel uit Nederlands met invloede van Khoi, Maleis, Portugees, Frans, Arabies en Engels. Viljoen wys daarop dat dit dus ’n “... uitheemse taal [is] wat verband hou met die kolonisering van Suid-Afrika deur die Nederlanders; andersyds word dit beskou as ’n inheemse taal wat in Afrika sy beslag gekry het” (Viljoen, 1996a:163). Afrikaans is ook gepraat deur mense wat as gevolg van die rassebasis van Apartheid uitgesluit is, terwyl dit deur die wit Afrikaner as kultuurtaal gesien is. Die “... koöptering van Afrikaans deur Afrikanernasionalisme het bygedra tot die persepsie dat Afrikaans die taal van die (koloniale) onderdrukker is” (Viljoen, 1996a:163). Viljoen beweer dat

die Afrikaanse literatuur deel is van wat Mishra en Hodge klassifiseer as die “fused postcolonial” waarbinne die opposisionele en medepligtige postkolonialisme kombineer word, “... ’n beskrywing wat lyk asof dit die geskikste sou wees waarbinne die ambivalensie van die Afrikaanse in letterkunde tuisgebring sou word” (Viljoen, 1996a:162). Deur Afrikaans as ’n vorm van die “fused postcolonial” te bestempel, word daar geïmpliseer dat daar tekens is van medepligtigheid sowel as opposisionele postkolonialisme.

Die debat is nog lank nie afgehandel nie. Die volgende opmerking van King (1996:26) is hier relevant: “The dialogue, however, is important as mastery of international standards must be accompanied by the creation of a personal voice and other resources only available through consciousness of local society and culture”. Hierdie studie gaan daarvan uit dat beide *Duiwelskloof* en *Lijken op Liefde* probeer om hierdie persoonlike stem te ontwikkel. Beide tekste soek die mites en orale vertellings van die plaaslike gemeenskap en kultuur op om hulle onderskeie verhale te vertel, hoewel dit dan in die taal van die koloniseerder, of in die geval van Afrikaans, die “fused postcolonial”, vertel word.

’n Verdere knelpunt is die ondersoek na die verhouding tussen die periferie en die sentrum. Hierdie benadering, wat spruit uit die werk van politieke teoretici soos Frantz Fanon (1959, 1961, 1967, 1970) en Albert Memmi (1965), rig sigself op die imperiaal-koloniale dialektiek self. Vir hierdie teoretici is enige teks wat uit ’n postkoloniale area kom, onderhewig aan die politieke situasie, die verbeelding daarvan, en die sosiale kontrole wat betrokke is by die verhouding tussen koloniseerder en gekoloniseerde. Hierdie verhouding poneer belangrike vraagstukke, soos die moontlikheid om kultuur te “dekoloniseer”. Ashcroft *et al.* (1989:29) wys op die volgende: “Some of the most vigorous debates in post-colonial societies have centred on exactly what such ‘decolonialization’ implies and how it should be achieved.”

Volgens Philip John (1998:19) het Bennita Parry met haar artikel “Problems in Current Theories of Colonial Discourse” (1987) reeds meer as ’n dekade gelede ’n debat geïnisieer waarin sy postkoloniale kritici daarvan beskuldig dat hulle die werk van anti-koloniale teoretici soos Frantz Fanon ignoreer of devalueer. Volgens John (1998:20) kan die debat in twee kampe verdeel word: aan die een kant is daar die posisie wat veral geassosieer word met Aijaz Ahmad (1995) en Abdul Jan-Mohamed (1983, 1985), wat uit ’n marxistiese oogpunt onbeskaamd die belangrikheid bevestig van ’n “... theory which will continue aligning itself clearly with struggles against imperialism worldwide” (John, 1998:20). Hierdie posisie hou vol dat relatief stabiele identiteite gehandhaaf en gekomplementeer moet word deur teorie, om sodoende imperialistiese dominasie

effektief teen te staan.

Hierteenoor is daar die “postkoloniale” posisie, waarin kritici soos Homi Bhabha (1984a; b), Gayatri Spivak (1988; 1990) en in sekere gevalle Edward Said (1983; 1993) hulle sou bevind. Hierdie pool beklemtoon ’n benadering tot die koloniale subjek of die verhouding tussen die koloniseerder en die gekoloniseerde (veral sedert dekolonisasie), binne ’n raamwerk wat die binêre opposisies transendeer en verwerp, modelle waarin die verhoudings tussen koloniseerder en gekoloniseerde tradisioneel volgens Manichese polariteite vasgemessel is (John, 1998:20). Die teoretiese studie van hibriditeit beywer sigself veral vir die ontwikkeling van modelle waarbinne daar wegbeweeg kan word van binêre opposisies en die klassifikasie van groepe of individue op grond van gender, klas en ras. Veral in *Lijken op Liefde* word daar gewys dat die hoogs gemarginaliseerde hooffiguur probeer om hierdie binêre opposisies te transendeer deur haar eie hibriede stem binne ’n multikulturele samelewing op te soek, veral deur die gebruik van die Afro-Surinaamse Wintireligie. Soos daar in hoofstuk 2 gewys word, is die polifonie van kulturele stemme wat hierdeur oopgegrawe word in werklikheid besig om die oprakel van die verlede net verder te vertroebel.

King (1996:12) spreek homself ook skerp uit teenoor simplistiese binêre opposisies tussen, aan die een kant, die taal en kultuur van die koloniseerder en aan die ander kant, ’n weerstand/“resistance” hierteen vanuit ’n inheemse taal en kultuur:

Even the most supple discussions too often resort to ahistorical assumptions of native versus the imported. Detailed knowledge of literary and cultural history provides a corrective. There has long been a circulation of influences of a much more complex kind than the simple polarities of present theories; influences and models do not move in one direction (King, 1996:12).

Die debat het egter wyer implikasies as die dialektiek van binêre opposisies. Ashcroft *et al.* (1989:11) sê: “The idea of ‘post-colonial literary theory’ emerges from the inability of European theory to deal adequately with the complexities and varied cultural provenance of post-colonial writing”. W.J.T. Mitchell wys in hierdie geval op die volgende: “The most important new literature is emerging from the colonies - regions and peoples that have been economically or militarily dominated in the past - while the most provocative new literary criticism is emanating from the imperial centres that once dominated them - the industrial nations of Europe and America” (Adam & Tiffen, 1991:viii). Die gevaar bestaan dus dat die postkoloniale strewe na ’n onafhanklike teoretiese kritiek en inherente weerstand teen kolonialisme, koloniale ideologieë, en die gepaardgaande kontemporêre praktyke, deur die Westerse fenomeen van postmodernisme

geassimileer sal word (vgl. Tiffin, Adam & Tiffin, 1991:vii). Verskeie critici, soos Brydon (1987:5) en Tiffin (1988:170-172), sien die postmodernisme as 'n vorm van neokoloniale imperiale diskoers en wys daarop dat die ooreenkomste tussen die postmodernisme en die postkoloniale projek laasgenoemde eerder ondermyn as ondersteun.

Ashcroft *et al.* (1995:117) gee toe dat "... it would be true to say that the intensification of theoretical interest in the post-colonial has coincided with the rise of postmodernism in Western society and this has led to both confusion and overlap between the two". Hierdie verwarring is deels veroorsaak deur die feit dat die belangrikste projek van postmodernisme – die dekonstruksie van die gesentraliseerde, logosentriese meesternarratiewe van die Europese kulturele sentrum – ooreenstem met die postkoloniale projek wat sigself beywer vir die "... dismantling [of] the Centre/Margin binarism of imperial discourse" (Ashcroft *et al.*, 1995:117). Die desentralisering van diskoers, die klem wat geplaas word op taal en tekstualiteit in die konstruksie van ervaring en die gebruik van parodie, nabootsing en ironie as ondermynende strategieë; oorvleuel in so 'n groot mate met die van die postmodernisme dat die twee projekte dikwels ineenvloei.

Alhoewel Hutcheon (1995:130) postuleer dat die bande tussen die postkoloniale en die postmoderne sterk en duidelik is, onderstreep sy dat die verskil verband hou met die ooreenkomste tussen die postkoloniale kuns en kritiek en die verskillende vorme van die feminisme. Beide die feminisme en postkolonialisme het duidelike politieke agendas en "... often a theory of agency that allow them to go beyond the post-modern limits of deconstructing existing orthodoxies into the realms of social and political action" (Hutcheon, 1995:130). Hierteenoor is die postmodernisme polities ambivalent: "... its critique coexists with an equally real and equally powerful complicity with the cultural dominants within which it inescapably exists" (Hutcheon, 1995:130). Hierop word daar later ingegaan met verwysing na Wesseling (1991; 1997) se kritiek op Hutcheon se beskouing van histories-gerigte postmoderne romans, oftewel historiografiese metafiksie.

Dieselfde kulturele dominantes kom voor by die feminisme, die postkolonialisme en die postmodernisme. Gayatri Spivak wys op die "... affinity between the imperialist subject and the subject of humanism" (1988:202). Sy gaan voort deur aan te dui dat, terwyl die postkolonialisme die *imperialistiese subjek* as kritiese objek beskou, die tweede, nl. die *humanistiese subjek*, as onderwerp gesien word in die postmodernisme. Vir die feministiese projek word die patriargale wortels van *beide* onder die loep geneem, wat dui op die dubbele kolonisasie van vroulike postkoloniale skrywers. In *Lijken op Liefde*, soos bespreek in hoofstuk 2, word daar spesifiek

aandag gegee aan die figuur van die vroulike gekoloniseerde, wat nie net vir haar 'n plek moet oopveg in die wêreldgeskiedenis nie, maar juis ook in 'n gemeenskap wat die vroulike stem telkens terugdwing na die binnekamers en kombuise van daardie bestaan en dus die stem as onbelangrik beskou. Die teks gee in der waarheid 'n korrektief hierop, aangesien die feministiese slagspreuk “the personal is political” hierin sy beslag kry deurdat dit juis vanuit hierdie tradisioneel vroulike ruimtes is vanwaar die verlede opgesoek word.

Volgens Hutcheon (1995:130) stem die impak wat die feminisme gehad het op die postmodernistiese en postkoloniale kritiek dus ooreen:

They have redirected the ‘universalist’ - humanist and liberal - discourses (see Larson, 1973) in which both are debated and circumscribed. They have forced a reconsideration of the nature of the doubly colonized (but perhaps not yet doubly de-colonized) subject and its representations in art (see Donaldson, 1988).

Binne die postkoloniale en die feministiese projek skuif die poststrukuralistiese/postmoderne uitdagings van die koherente, outonome subjek vir eers op die agtergrond. Die grootste uitdaging lê eerstens in die bevestiging van die vervreemde of ontkende subjektiwiteit: “... those radical postmodern challenges are in many ways the luxury of the dominant order which can afford to challenge that which it securely possesses” (Hutcheon, 1995:130,131).

Hutcheon beweer egter dat ten spyte van die verskille tussen die postmodernisme en die postkoloniale projekte daar steeds aanmerklike oorvleueling is: “It is not a matter of the post-colonial *becoming* the post-modern, as one critic has suggested (Berry, 1986: 321), but rather that the manifestations of their (different, if related) concerns often take similar forms” (Hutcheon, 1995:131). Dit is dus belangrik om in gedagte te hou dat die raamwerk of bril waardeur tekste beskou word in 'n groot mate bepalend is ten opsigte van die tekstuele manifestasies wat ondersoek en selfs raakgesien word.

Verskeie kritici soos Matthews (1962), New (1975), Tiffin (1978) en Slemon (1988) het al heelwat tematiese parallele raakgesien in die verskillende literature in “engels”, soos die herdenking van die “struggle” ná onafhanklikheid of die dominerende invloed van 'n vreemde kultuur op die lewenswyse van postkoloniale gemeenskappe. Ashcroft *et al.* (1989:28) wys ook op die volgende: “... themes with provocative metonymic force can also be seen to emerge”. Die konstruksie en sloping van geboue in postkoloniale areas is byvoorbeeld 'n terugkerende en evokatiewe figuur vir die problematiek van postkoloniale identiteit, wat ook in *Lijken op Liefde* tot 'n mate 'n rol speel. 'n Ander terugkerende tema, naamlik dié van die reisende Europese

indringer deur 'n onbekende landskap met 'n inheemse gids (Ashcroft *et al.*, 1989:28), word in *Duiwelskloof* omgekeer en gekompliseer as Flip Lochner, wat met sy wêreldse kennis die ongetemde kloof inreis en deur die magiese landskap “gekoloniseer” word.

Bo en behalwe tematiëse ooreenkomste is daar ook sekere ander terugkerende aspekte binne die postkoloniale literatuur, soos die kenmerkende gebruik van allegorie (Slemon, 1986; 1987), ironie (New, 1975), magiese realisme (Dash, 1973; Slemon, 1988) en onderbroke narratiewe strukture. Dit is opvallend dat al hierdie elemente ook deur die postmodernisme geïmplementeer word. Volgens Hutcheon (1995:131) is die magiese realisme 'n uitstekende voorbeeld hiervan:

The formal technique of “magic realism” (with its characteristic mixing of the fantastic and the realist) has been singled out by many critics as one of the points of conjunction of post-modernism and post-colonialism. Its challenges to genre distinctions and to the conventions of realism are certainly part of the project of both enterprises.

In *Callaloo* (1998:509) vergelyk Rowell die magies-realistiese narratiewe tegniek in Astrid Roemer se tekste met die van Toni Morrison, terwyl Sarah Nuttal en Carli Coetzee die volgende opmerk oor Brink se jongste romans:

[They] have taken a more explicit turn towards narrativizing the past. In Brink the lacunae in the archives are most usefully filled through magical realism, metaphor, and fantasy, modes that allow for a greater degree of affective symbolic interpretation in the ways in which the past can be remembered and used (1998:3).

Ashcroft *et al.* (1989:34) toon ook die volgende aan: “In much European thinking, history and ancestry, the past forms a powerful reference point for epistemology. In post-colonial thought, however, as the Australian poet Les Murray has said ‘time broadens into space’ (Murray, 1969)”. Hulle gaan voort deur te sê dat heelwat skrywers doelbewus Europese begrippe soos *geskiedenis* asook die ordening van tyd probeer ondermyn:

[They] run European history aground in a new and overwhelming space which annihilates time and imperial purpose. Received history is tampered with, rewritten, and realigned from the point of view of the victims of its destructive progress. ... In all these texts the perspective changes to that of the ‘Other’ (Ashcroft *et al.*, 1989:34).

Hierdie ondersoek volstaan dus met die gevolgtrekking dat beide binne die postmodernisme en die postkolonialisme gewaak moet word teen die universaliserende uitwerking van teorie. Hier word dus, soos reeds in die inleiding voorlopig aangedui word, uitgegaan van die standpunt dat

daar genoeg ooreenkomste is dat hulle mekaar sinvol komplementeer: beide bevraagteken outoriteit en outoritêre modelle; beide verwerp die model van die Cartesiaanse individu en is gemoeid met marginalisering; beide erken die onstabiliteit van betekening; beide plaas die subjek in taal en diskoers; albei propageer die dinamiese aard van mag en tree in 'n selfbewuste gesprek met die verlede. Ashcroft *et al.* (1995:117) maak dit duidelik dat die postkolonialisme nie net 'n "postmodernism with politics" is nie – it is a sustained attention to the imperial process in colonial and neo-colonial societies, and an examination of the strategies to subvert the actual material and discursive effects of that process". Vir hierdie studie word die postmodernisme gesien as 'n globale kondisie waarby die oorgrote meerderheid, maar hoegenaamd nie al die teorie nie, vanuit die sentrum kom, maar die tekstuele manifestasies ook werklikheid word binne die postkoloniale projek.

Daar is dus nog heelwat onbeantwoorde vrae. Die voorafgaande kyk slegs oorsigtelik na van die debatte binne die postkoloniale diskoers. Die positiewe gevolg binne hierdie voortdurende diskursiewe aard van die postkoloniale teorie is dat verskeie kunstenaars hierdie dialektiek op 'n kreatiewe manier eksploteer. As Ashcroft *et al.* (1989:1) dus aanvoer dat literatuur een van die belangrikste maniere is waarop die verreikende gevolge van die kolonialisme op die persepsuele raamwerk van die kontemporêre mens uitgedruk word, maak Griffiths (1996:173) die ernstige aanklag dat daar 'n "... gross neglect of the contribution made by the literary texts of the post-colonial world themselves to the theorization of the issues of post-colonialism" is. Vele kritici vanuit hierdie gemeenskappe hou lank reeds vol dat sulke tekste self die belangrikste bron van die ontwikkeling van literêre teorie is, waar dit gesien word as:

... the articulate response of people to their cultural and political situation rather than as more narrowly defined by contemporary critical accounts which equate literary theory with a specific and historically limited concern with the crisis of European philosophy and linguistic theory (Griffiths, 1996:173).

Die negatiewe impak deur die weglating van die persoonlike en direkte respons op die vermoë van die postkoloniale wêreld om sigself te verteenwoordig en te analiseer, word opgesom in Barbara Christian se artikel 'The Race for Theory' (1987:51-63):

People of color have always theorized - but in forms quite different from the Western form of abstract logic. And I am inclined to say that our theorizing (and I intentionally use the verb rather than the noun) is often in narrative forms, in the stories we create, in riddles and proverbs, in the play with language, since dynamic rather than fixed ideas seem more to our liking My folk, in other words, have always been a race for theory - though more in the form of the hieroglyph, a written

figure which is both sensual and abstract, both beautiful and communicative. Among the folk who speak in muted tones are people of color, feminists, radical critics, creative writers, who have struggled for much longer than a decade to make their voices, their various voices, heard, and for whom literature is not an occasion for discourse among critics but is necessary nourishment for their people.

In hierdie ondersoek van twee postkoloniale tekste, naamlik *Lijken op Liefde* en *Duiwelskloof* word daar gepoog om terug te keer na die manier waarop literatuur self, en by name die roman, 'n bydrae lewer tot die proses van dekolonisasie. Die teoretiese benaderinge wat gebruik word, dien dus slegs as klankbord vir dit wat die tekste self aan bod bring tydens die ondersoek van die verlede, wat in beide hierdie historiesgerigte romans van kardinale belang is.

1.2 Historiografiese metafiksie en alternatiewe weergawes van die verlede:

Van Coller wys, na aanleiding van die debat rondom die werk van Hayden White (1973, 1978, 1987) en die insigte van Ankersmit (1986, 1990), op die implikasies wat die herontdekte verband tussen geskiedskrywing en fiksie inhou:

1. die onderskeid tussen historiografie en letterkunde is ... nie meer van prinsipiële aard nie; dis veel eerder 'n "chiastiese" verhouding (Ankersmit, 1990:195);
2. die manier waarop die verlede weergegee word, is belangrik;
3. kennis van die verlede is nie altyd dieselfde as begrip daarvan nie;
4. begrip van die verlede is juis van betekenis vir die hede (en toekoms);
5. die maak van stories skyn 'n belangrike ordenende aktiwiteit te wees ten einde die verlede begrypbaar (en hanteerbaar) te maak (Van Coller, 1997:10).

1.2.1 'n Blik op die verlede: die verhouding tussen fiksie en geskiedskrywing:

In die negentiende eeu, voor die opkoms van Von Ranke (1845) se "scientific history", is literatuur en geskiedenis beskou as uitvloeisels van dieselfde "tree of knowledge", wat sigself daarop toegespits het om ervaring te interpreteer "... for the purpose of guiding and elevating man" (Nye, 1966:123). Hierna is daar begin om te onderskei tussen die dissiplines van literêre en historiese studies, veral as gevolg van die invloedryke werk van Sir Walter Scott (1896). Weinstein som Scott se siening op soos volg: "... novels are fiction, but histories are fact" (Weinstein, 1976:263). Von Ranke het geglo dat die lees van Scott 'n mylpaal in sy lewe was: "I found by comparison that the truth was more interesting and beautiful than the romance. I turned away from it and resolved to avoid all invention and imagination in my works and to stick to facts" (Gooch, 1959:74). Volgens Thornton (1994:425) was beide literatuur en "history proper"

op hierdie stadium daarop gesteld dat literêre historiografie telkens tot die ander dissipline behoort.

Vir die literatuur is literêre geskiedskrywing alreeds as 'n onbegonne taak verklaar tydens die ontkenning van die mimetiese aard van tekste. Die Amerikaanse "New Critics", Wellek en Warren, het in 1942 hierdie wegbeweeg van mimesis aangekondig deur die verwerping van 'n "ekstrinsieke" studie van literatuur. Die "time spirit" van geskiedenis, het hulle gesê, bied aan die literatuurstudie niks meer as 'n "bed of lies" nie (1942:111), naamlik, die historikus se "fallacy of origins" (1942:61). Die literêre teks is hierna "onder kwarantyn geplaas". Thornton (1994:426) sê verder: "The subsequent appropriation of European critical models, from structuralism to deconstruction devalued historical representation even further", en "[n]ot only 'grand narratives', but virtually all claims to objectivity were denounced" in vroeë postmodernisme.

Gaandeweg het dit duidelik geword, onder druk van sosiale en politieke hervormers, feministe en minderheidsaktiviste, dat die kognitiewe implikasies van die postmodernisme radikaal sou bots met enige vorm van hervorming. Met Jameson (1981:voorwoord) se opdrag: "Always historicize!" was daar 'n stormloop in postmoderne kringe om sosiale en politieke waardigheid te behou deur die herkontekstualisering en "historisizing" van tekste (Thornton, 1994:427). Veral binne die "New Historicism", 'n term wat in 1982 deur Stephen Greenblatt gemunt is in die tydskrif *Genre*, is die geskiedenis nie meer beskou as slegs agtergrond vir die literatuur en as hiërargies in die magsposisie (soos by die "ou historisisme") nie. Sowel die geskiedenis as die literatuur word as tekstueel gesien, dit wil sê gevorm deur spesifieke tekste (Davis & Schleifer, 1989:428).

Volgens Thornton (1994:428) het geskiedskrywing op hulle beurt teruggekeer na narratiwiteit: "This return marks the displacement of pure positivism throughout the social sciences". Van Zyl (1999:2) wys op die volgende:

Die kombinasie van sogenaamde feite met die strategieë van fiksie het, met hernude gewildheid van historiese en dokumentêre stof, sedert veral die sewentigerjare neerslag gevind in allerlei vorms van *New Journalism* (sien Oversteegen, 1982:77-122), biografieë, outobiografieë en historiese romans. Onder die invloed van dissiplines soos die filosofie, taalteorie, die letterkunde en die literatuurwetenskap het historici daarteenoor toenemend besef dat die veronderstelde streng saaklike, objektiewe karakter wat in die verlede aan die historiese feite toegeskryf is, 'n fiksie is (sien ook Harmsen, 1968:32).

Vervolgens is daar 'n meer "writerly" benadering in die sosiale wetenskappe en die "... methodological confidence of a purely analytical historicism had been shattered, making way for the return to the 'rhetorical' approach" (Thornton, 1994:429).

Geskiedskrywing en literatuur begin dus meer en meer op mekaar lyk. Volgens Hutcheon (1988:105) lê hul ooreenkomste in die volgende:

They have both been seen to derive their force more from verisimilitude than from any objective truth; they are both identified as linguistic constructs, highly conventionalized in their narrative forms, and not at all transparent either in terms of language or structure; and they appear to be equally intertextual, deploying the texts of the past within their own complex textuality.

Die implisiete projek van historiografiese metafiksie lê ook in hierdie ooreenkomste opgesluit: 'n historiografiese metafiksionele roman wil dikwels die aandag vestig op die komplekse tekstuele wisselwerking tussen fiksie en geskiedskrywing binne die romanvorm.

'n Kernvraag by 'n ondersoek van historiografiese fiksie is wat dan die *verskil* is tussen geskiedskrywing en fiksie. Aristoteles (1982:1:451a-b) het geglo dat die historikus net kan praat oor dit wat reeds gebeur het. In teenstelling hiermee kan die “digter” ook praat oor dit wat *kan (of kon)* gebeur en die digter hou hom/haarself dus met meer universele vrae besig. Brink (1996:141) stel dit soos volg: “... history at least *attempts* to interpret facts that can, in one way or another, be corroborated, whereas fiction appears like a private indulgement”. Ray (1990:5) sê die volgende hieromtrent:

Freed from the limitations of factual fidelity, assured of representing the biases of the culture it depicts by virtue of its own enclosure within that culture, the novel can formulate, analyse, and illustrate general paradigms of social interaction explicitly through its plot structure, at the same time that it exemplifies in its gesture of narration the conventions of communication and representation underlying such interactions.

In die lig van bogenoemde sienings word aangevoer dat historiografiese metafiksie 'n belangrike bydrae kan lewer in die ondersoek van die verlede, juis as gevolg van hierdie bevryding van die “... limitations of factual fidelity” (volgens Ray, 1990) en die private aard van fiksie (Brink, 1996:141), in teenstelling met die projek van die tradisionele geskiedskrywing wat sigself op agterhaalbare feite beroep en die verlede wil veralgemeen. Hutcheon verduidelik: ‘Fiction and history are narratives distinguished by their frames (see Smith, 1978), frames which historiographic metafiction first establishes and then crosses, positing both the generic contracts of fiction and of history’ (Hutcheon, 1988a:108).

1.2.2 Die verhouding tussen werklikheid, “waarheid” en fiksie:

Sentraal tot die ondersoek van die verlede en binne die konteks van die twee tekste onder bespreking, is die konsep van “waarheid”. In ’n onlangse artikel waarin, onder andere, die begrip “waarheid” ondersoek word, sê Michelle Parlevliet die volgende: “In recent years a number of states have regarded a process of coming to terms with their painful past, an essential requirement for the development of a new and enduring democratic order or a lasting peace” (1998:141). Na aanleiding van die werksaamhede van die Waarheids- en Versoenings-kommissie vestig Krog (1998:16) ook die aandag op die sensitiwiteit wat nodig is as daar oor “waarheid” gepraat word:

If it [the Commission] sees truth as the widest possible compilation of people's perceptions, stories, myths and experiences, it will have chosen to restore memory and foster a new humanity, and perhaps that is justice in its deepest sense.

Hierdie uitgangspunt is ook van onskatbare waarde as daar gekyk word na die persoonlike en kollektiewe ervaring binne fiksionele tekste. Hutcheon (1988a:108) stel dit soos volg: “Postmodern novels ... openly assert that there are only *truths* in the plural, and never one Truth; and there is rarely falseness *per se*, just others' truths”.

Deurdat historiografiese metafiksie, op ’n uiters selfbewuste wyse, eers die grense tussen geskiedenis en fiksie opstel en dan oorskry, wil dit nie die relevansie van binêre opposisies soos “waarheid” en “fiksie” geheel en al negeer nie, maar juis problematiseer. Volgens Hutcheon is die oorskryding van generiese grense ’n literêre verskynsel wat reeds in die klassieke epiëse roman en die Bybel te vinde is, “... but the simultaneous and overt assertion and crossing of boundaries is more postmodern” (Hutcheon, 1988a:113). Historiografiese metafiksie speel met begrippe soos waarheid en leuen binne dit was as geskiedenis opgeteken is, om sodoende die geheueverlies van geskiedskrywing, asook onbewuste of doelbewuste foute in die opteken van die verlede, op die voorgrond te plaas. Hutcheon beklemtoon die volgende: “Historiographic metafiction does not deny that reality *is* (or *was*), ... it just questions how we *know* that and how it is (or was)” (Hutcheon, 1988a:146).

Wat dan gemaak met bekende uitsprake soos “There is nothing outside of the text [there is no outside-text; *il n’y a pas de hors-texte*]” (Derrida, 1976:158) en Foucault se uitgangspunt dat “... the relation of the sign to its content is not guaranteed by the order of things in themselves” (Foucault, 1977:63)? Dit is belangrik om raak te sien dat beide hierdie uitsprake nie die werklike wêreld, die verlede en die hede geheel en al negeer nie. Beide bevraagteken wel die agterhaalbaarheid daarvan in terme van betekening in taal. Hierdie tipiese poststrukuralistiese

denkwyses het dus duidelike implikasies vir die historiografiese projek. Dit het tot gevolg dat argiefmateriaal, dokumente en bewyse radikaal bevraagteken moet word en maak 'n duidelike breuk tussen die traumatiese gebeure in die verlede en die (reeds betekenisgelaaide) “feite” wat die geskiedskrywer produseer in taal.

Hutcheon beweer in terme van Coover se *The Public Burning* (1977), waarin die bekende geskiedenis van die Rosenbergs heelwat geweld aangedoen is, die volgende:

I do not think that he [Coover] intends to construct a wilful betrayal of politically tragic events; perhaps, however, he does want to make a connection to the real world of political action through the reader – by making us aware of the need to question received versions of history (Hutcheon, 1988a:115).

Historiografiese metafiksie se openlike en politieke besorgdheid oor die ontvangs van 'n teks maak daarvan 'n (hoogs problematiese) gemeenskaplike projek tussen teks, teksproduseerder, ontvanger en geskiedkundige – en sosiale konteks. Hutcheon maak dit duidelik dat historiografiese metafiksie nie propageer dat ideologiese romans op 'n didaktiese manier gelees moet word, soos wat Susan Suleiman sou voorstel nie:

They do not: “seek, through the vehicle of fiction, to persuade their readers of the ‘correctness’ of a particular way of interpreting the world” [Suleiman, 1983:1]. Instead they make their readers *question* their own (and by implication others’) interpretations. They are more “romans à hypothese” than “romans à these” (Hutcheon, 1988a:180).

Hutcheon definieer dus historiografiese metafiksionele romans as “... novels that are intensely self-reflective but that also both re-introduce historical context into metafiction and problematize the entire question of historical knowledge” (Hutcheon, 1987:285-6). Verder postuleer sy die volgende:

Historiographic metafiction, in deliberate contrast to what I call late modernist radical metafiction (American surfiction), attempts to demarginalize the literary through confrontation with the historical, and it does so both thematically and formally (Hutcheon, 1987: 289).

1.2.3 Uchroniese fiksie:

In reaksie op die werk van critici soos Jameson, Newman en Eagleton, wat die postmodernisme kritiseer ten opsigte van die afwesigheid van historiese en politieke waarde, voer Hutcheon in *A Poetics of Postmodernism* (1988a:3) aan dat die postmodernisme fundamenteel teenstrydig is, vasberade is om die historiese aan te spreek en onteenseglik polities van aard is. Hierdie drie opmerkings funksioneer as die sleutelkonsepte in haar siening van die postmodernisme. Hutcheon

se siening word gekritiseer deur Elizabeth Wesseling (1991; 1997) as sy op die volgende wys: “Hutcheon posits that postmodernist literature is certainly not devoid of political comment. She goes on to argue, however, that it is not wholeheartedly committed to radical political causes either” (Wesseling, 1997:203).

Volgens Wesseling is Hutcheon duidelik gekant teen ’n solipsistiese selfrefleksiewe postmodernisme, maar sy wys ook daarop dat Hutcheon steeds vasgevang is in die web van dekonstruksie. Hutcheon propageer dat ’n poëtika van postmodernisme nie sonder ’n politiese sy kan bestaan nie, wat tot gevolg het dat die dekonstruktiewe benadering nie noodwendig in ’n a-politiese postmodernisme hoef te ontaard nie. Wesseling sê egter: “At a certain point, one gets the impression that the deconstructive approach has become a completely predictable reading trick, which ceases to be persuasive” (Wesseling, 1991:11). As Hutcheon die politieke impak van die postmodernisme in die subversiewe potensiaal daarvan lokaliseer, kritiseer Wesseling hierdie vorm van subversiwiteit soos volg:

Through postmodernism’s incongruous combination of contestatory elements and its ironical suspension of valorized oppositions, it suspends the hierarchies on which power structures are based. However, this is but an aborted politics, for it only allows for the subversion of the status quo, while it rules out the invention of alternatives (Wesseling, 1991:12).

Vanuit ’n postkoloniale oogpunt is dit ’n ernstige aanklag, aangesien dit weereens gemarginaliseerde gemeenskappe tot die voetnotas van die hele diskoers verdoem, omdat daar nie plek gemaak word vir ’n kritiese beskouing van voorheen gekoloniseerde gemeenskappe self nie. Binne hierdie diskoers is dit weereens die Westerse *status quo* wat die sentrum vorm van die gesprek.

Wesseling wys daarop dat Hutcheon (1988a:201-221) die postmoderne karakteriseer as beide krities ten opsigte van en kop in een mus met “consumer society” (Wesseling, 1997:203) en beweer verder in hierdie verband:

Hutcheon’s explanation of the political implications of postmodernism makes no room for what is probably the most important strategy by which twentieth-century artists have sought to endow their work with political significance, namely the utopian anticipation of the future (Wesseling, 1997:203).

Binne Hutcheon se sienswyse opponeer die postmoderne en die utopiese mekaar, maar Wesseling wys dat dit nie noodwendig die geval is nie: “Considering the centrality of the utopian moment in the twentieth-century aesthetic theory and practice, however, it seems to me that the possibility of

a postmodern version of utopian thought should not be dismissed too quickly” (Wesseling, 1997:203). Sy stel voor dat postmodernistiese tekste juis geneig is om ’n utopiese weergawe van die geskiedenis te gee en sê voorts:

The most striking feature of postmodernist historical fiction is probably not so much its dominant self-reflexivity - we also find this in modernist experiments in historical fiction such as William Faulkner’s *Absolom, Absolom!* (1936) or Virginia Woolf’s *Between the Acts* (1941) - but its *wilful falsification of history* (Wesseling, 1997:203, my kursivering).

In die Engelse literatuur is daar geen algemeen aanvaarde naam vir hierdie relatief onbekende genre nie. Daarteenoor word daar in Frans en Duits gebruik gemaak van die term *Uchronie*. Die term word op twee maniere gebruik. Sommige ondersoekers gebruik dit om die verskil aan te toon tussen ’n ideale gemeenskap in ’n irreële ruimte (utopia) en die utopiese fantasieë wat in die toekoms in geprojekteer word (te vinde in die werk van Hudde en Kuon, 1988, en Calinescu, 1987). Maar die term word ook gebruik in ’n meer spesifieke sin, naamlik om te verwys na die tipe vervalste fantasieë wat alternatiewe poneer binne gedokumenteerde geskiedenis.

Uchroniese fiksie (soos wat dit voortaan hier genoem sal word) is, in teenstelling met historiografiese metafiksie, nie polities ambivalent nie, maar juis betrokke by die afbreek van vooropgestelde idees oor die verlede, die hede en die toekoms, veral van diegene wat voorheen uitgesluit was by die maak van die gekanoniseerde geskiedenis. Hierdeur sluit dit in ’n groot mate aan by die postkoloniale projek wat, soos reeds gewys, duidelik polities betrokke is. Tweedens is dit nie soseer die selfreflektiwiteit van hierdie romans wat op die voorgrond geplaas word nie, maar juis die doelbewuste utopiaanse herverbeelding van die verlede wat binne ’n postmoderne raamwerk opnuut in oënskou geneem kan word.

Vervolgens word vlugtig gewys hoe ook *Lijken op Liefde* en *Duiwelskloof* sou kon aansluit by Wesseling se beskouing van Uchroniese fiksie: Uchroniese fiksie lokaliseer utopia in die geskiedenis, “... by imagining an apocryphal course of events, which clearly did not really take place, but which might have taken place” (Wesseling, 1997:204).

In *Lijken op Liefde* word die moontlikheid van utopie in die toekoms in geprojekteer, waarin daar ’n alternatiewe verloop van die jare 1998 en 1999 deur die teks verbeel word, terwyl die teks reeds in 1997 verskyn het. Uchroniese fiksie is normaalweg ’n verbeelding van dit wat *kon* plaasgevind het, maar in die geval van *Lijken op Liefde* word ook dit wat moontlik nog *kan* gebeur – naamlik dat ’n nasionale tribunaal rondom die Desembermoorde wél nog kan plaasvind; dat daar ’n moontlikheid in die toekoms is waarin daar ontsnap kan word van ’n wrede

persoonlike en kollektiewe geskiedenis – ondersoek. Hierin is ’n interessante omkering van Wesseling se beskouing van die alternatiewe verloop van die verlede. Die roman neem ’n voorskot op die toekomstige moontlike verloop van die geskiedenis, maar dan met ’n Janusgesig wat ook die verlede in oënskou neem. Hierdeur word toekomsmoontlikhede onder die skadu geplaas van ’n wreedaardige en destruktiewe geskiedenis wat sigself telkens herhaal.

In *Duiwelskloof* word ook ’n alternatiewe verloop van die geskiedenis verbeel. In ’n verbeelde ruimte van Apartheid *in extremis*, word die wortels van die donker Afrikanerverlede oopgegrawe. Die teks stel daardeur ’n apokriewe gang van gebeurtenisse voor, wat duidelik nie plaasgevind het nie, maar wat tóg moontlik sou kon plaasgevind het. Daardeur soek die teks die moontlikhede op wat in die verloop van die verlede nie gerealiseer is nie en versin die tyd-ruimte van die Duiwelskloof, waarin so-iets wel moontlik sou kon wees. Sodoende kan dit as waarskuwing dien teen enige soortgelyke skrikwekkende verloop van ’n neokoloniale hede en/of toekoms.

Uchroniese fiksie word juis geïnspireer deur die gedagte dat enige gegewe historiese situasie veelvuldig meer moontlikhede impliseer as dit wat in werklikheid gerealiseer het. Vanuit hierdie oogpunt lyk dit of die vooruitgang van die geskiedenis die tragiese lot is, nie net van menselewens nie, maar ook in terme van opsies wat nie gerealiseer is nie, “... as a single possibility is often realized by the forceful suppression of alternatives” (Wesseling, 1997:205). Die alternatiewe geskiedenis van Uchroniese fiksie probeer om van hierdie ongerealiseerde kansen te herwin. Hierdeur word daar in *Duiwelskloof* ’n verlede verbeel waarin die mite van die Afrikaner as “Uitverkore Volk” staande gebly het, ten spyte van die aanslae van die buitewêreld.

Dit is belangrik om raak te sien dat die skrikwekkende verbeelding van hierdie Apartheid-in-die-uiteerste van *Duiwelskloof* nie ’n ideaal is wat oopgeskryf word nie, maar juis as ’n vreesaanjaende alternatief kan dien vir die manier waarop die geskiedenis wel ontwikkel het. Alternatiewe geskiedenisverskuiwings be-oog alternatiewe uiteindes vir die voortdurende historiese konflik tussen die *vis inertiae*, die mag wat die deurlopende handhawing van die *status quo* bewerkstellig, en die revolusionêre krag, wat radikale verandering vooropstel. Dit signaleer die toevalligheid van geskiedenis, waarbinne hierdie *vis inertiae* van die verlede oorwin kan word:

In varying ways and with differing degrees of optimism, they invent possibilities for disrupting the power of the establishment to reproduce itself continually, and for transforming the basic pattern of history as a ceaseless repetition of violence and oppression (Wesseling, 1991:163).

Deur die werklike geskiedenis te jukstaponeer met alternatiewe weergawes van gebeure, verbreek dit die illusie dat dit wat wel gebeur het onvermydelik was. Volgens Wesseling het dit 'n bevrydende uitwerking (1997:205). In teenstelling met konvensionele historiese fiksie, wat sigself daarmee bemoei om die breë raamwerk van die geskiedenis met detail in te vul, hervorm alternatiewe geskiedenis die raamwerk self:

Changes are wrought upon canonized history by effecting shifts among the various factors that played a role in a given historical situation or series of events. These shifts produce a counterfactual course of events which can be either more or less desirable than the way in which things actually turned out (Wesseling, 1997:205).

In *Lijken op Liefde*, soos in die afdeling “Verwagtingshorisonne” bespreek, word daar in die roman 'n moontlikheid oopgeskryf waarin die land en sy mense verskoon van die verlede die 21ste eeu kan ingaan. Hierdeur word daar 'n toekoms verbeeld waarin moontlik aan die eindelose herhaling van die geweld en onderdrukking ontsnap kan word. Maar dit is nie soseer die gebeure binne hierdie (fiksionele) verlede self wat bevraagteken word nie. In die storie is An Andijk werklik vermoor en Onno Mus is werklik dood aangetref op straat. Die militêre magsoorname van 1980 is 'n realiteit in die storie en die Desembermoorde het wel plaasgevind, ook in die werklike geskiedenis van Suriname. Daar word eerder aandag geskenk aan die futiele stryd rondom agterhaalbaarheid van dit wat *werklik* gebeur het, en aan die vraag ten opsigte van wie skuldig is en of daar in werklikheid enige iemand is wat *onskuldig* is aan die destruktiewe verloop van die verlede. Daarmee saam wys die teks daarop dat die historiografiese projek onvoorspelbare gevolge kan hê, deurdat dinge aan die lig kom wat nie inpas by die verwagtinge van diegene wat die verlede ondersoek nie. Daar word besin oor hoe en deur wie hierdie dinge gereïnterpreteer moet word en of daar in der waarheid 'n manier is om hierdie spoeke van die verlede uiteindelik tot rus te bring.

Die konkrete wyse waarop die egtheid en waarde van bronne met betrekking tot die verlede in romans soos *Duiwelskloof* en *Lijken op Liefde* geïnterpreteer word (in hoofstuk 2 en 3 onder die afdelings “Bronne van vergissings” bespreek), is deel van die dialoog wat hierdie twee tekste met die geskiedenis aanknoop. Hulle toon daardeur dat bewysstukke óf min of geen bydrae lewer tot die opklarings van die verlede nie, óf juis die agterhaalbaarheid daarvan vertroebel. Wesseling wys ook op die volgende: “To counter canonized history with apocryphal versions does not so much aim at *remedying* the partiality of the former, ... but at strengthening the position of subordinated groups in the present and at suggesting possibilities for greater equality in the future” (Wesseling, 1997:206, my kursivering). Waar tradisionele historiese fiksie die reël

navolg dat die romanskrywer slegs mag invul waar die geskiedskrywer stilbly en die gate invul in die geskiedenisboeke sonder om die bekende feite te weerspreek, negeer postmoderne skrywers op 'n blatante manier die bekende historiese feite deur "... conspicuous anachronisms, divergences from official chronology" (Wesseling, 1997:206) en dies meer.

Duiwelskloof verwing duidelik die raamwerk van gekanoniseerde geskiedenis self, veral deur die gebruik van *parodie*, *palimpse* en die retrogesiewe verloop van gebeure. Maar belangriker nog, deur die gebruik van *magiese realisme*, word die hele verhouding van aannames rondom die werklikheid en vertekstualiseerde weergawes daarvan in geskiedskrywing en die joernalistiek, op sy kop gedraai. Dit word alles moontlik gemaak deur die *magiese tydsvloep* en *mitiese teksruimte* wat sigself nie hou aan die wette van die "werklikheid" nie.

Wesseling (1991:162) wys voorts ook op die feit dat offisiële geskiedskrywing gewoonlik die verhale van die oorwinnaars skryf, maar meer nog, dat die oorwinnaars dan die verlede rangskik volgens hulle eie ewebeeld. Uchroniese fiksie daarenteen, betwis die monopolie van die gerealiseerde moontlikhede in die werklikheid deur die ontwikkeling van alternatiewe, en het die vryheid om dit te doen omdat dit nie sigself aan die offisiële weergawe hoef te hou nie. Wesseling stel dit so: "They do not merely foreground groups about which official historiography tends to remain silent, but also allot them more power than they actually possessed, which obviously results in clashes with the historical record" (Wesseling, 1991:162). Veral *Lijken op Liefde* probeer om 'n korrektief te gee op die manier waarop geskiedskrywing so dikwels slegs die verhale van die oorwinnaars of helde uit die verlede opteken. In beide romans is dit duidelik dat die verhale van vroue meestal versweë bly as dit kom by die opteken van geskiedenis, omdat mans as daders en vrouens as seksuele objekte of besittings beskou word, soos bespreek in die afdeling "Wenners en Verloorders".

In beide tekste word die ondersoekers se projekte gekleur deur hulle eie belang. Cora Sewa wil haar aandadigheid aan 'n moord van 'n kwarteeu gelede opklaar, om daardeur haar "geweten te schonen" (Roemer, 1998(1997):188) en Flip Lochner probeer 'n stukkie geskiedenis opteken wat sou vergoed vir sy mislukking in die buitewêreld. Cora is 'n gemarginaliseerde in die ekstreme sin van die woord. Tot en met die aanvang van haar reis was sy in haar eie oë geheel onbetrokke by die politieke gebeure in hierdie verbeelde Suriname. Stelselmatig word sy bewus daarvan, om weereens die feministiese slagspreuk te gebruik, dat die persoonlike ook polities is en uiteindelik word sy en haar man, Herman, onlosmaaklik deel van die politieke gebeure in die land.

Ironies genoeg is die taak wat die verteller, Flip Lochner, op homself neem weereens 'n vorm van kolonisasie: hy wil die afgeslote Duiwelskloof aan die buitewêreld se logosentriese denkwysie en die imperialistiese projek van geskiedskrywing onderwerp, iets waarvan hulle die afgelope 150 jaar al probeer wegskeur. Maar reeds vanuit die staanspoor word dit duidelik dat die teks sigself veral bemoei met dit wat Brink soos volg verduidelik:

Ons word almal groot met 'n sekere idee van wat eintlik geskiedenis is. Mettertyd begin jy agterkom dat dit ook maar 'n optekening van verslae en relase en indrukke is, elkeen vol van die feilbaarhede van die mens wat dit opgeteken het. En dan begin jy vra: Wie het hierdie geskiedenis geskryf? En vir wie? En waarom? En dan begin jy soek na die stories agter die amptelike geskiedenis (Parker, 1998:35).

Waar Cora Sewa vanuit 'n multikulturele gemeenskap, die gevolg van slawerny en kontrakarbeid, die draer is van 'n koloniale verlede wat haar vroulike stem dubbel gesmoor het, is die verteller in *Duiwelskloof*, Flip Lochner, binne die Suid-Afrikaanse opset 'n stem wat nie meer so geredelik as voorheen gehoor mag word binne die nuwe bedeling nie. Die blanke, middeljarige Afrikanerman het sy plek in die samelewing verbeur deur dieselfde tipe verskuiwing in fokus wat aan Cora Sewa 'n plek in die geskiedenis probeer oopmaak. Hoewel nie een van die twee ondersoekers hulle aanvanklike doel kan bereik nie, is daar tog in albei gevalle 'n mate van verlossing moontlik gemaak. Cora se ondersoek lei daartoe dat sy wel nie die verlede kan agterhaal nie, maar dat sy tog haarself ontdek, soos hierna bespreek onder "’n Reis na binne", terwyl Flip aangeset word tot die nood om 'n narratiewe oplossing te vind vir sy bestaanskrisis.

Die politieke implikasies van Wesseling se standpunt lê veral daarin dat die projek om die kollektiewe geheue met verhale oor die verloorders in die geskiedenis te skryf, nie willekeurig is nie. Weergawes van die geskiedenis is nie slegs belangrik in terme van dit wat verby is nie, maar affekteer ook die hede en die toekoms:

Time and again, official history has been compromised by a legitimating role. If historical discourse tacitly depicts history as an objective process with an inherent forward motion and purpose of its own, then any particular status quo is to be regarded as the inevitable outcome of an inexorable development, whose right of existence is beyond dispute and to whose extension into the future we must accede. For this reason, the seizure and subsequent stabilization of power is often accompanied by the rewriting of history, which conjures up dynasties that are supposedly continued or reestablished by the aggressors in question (Wesseling, 1997:206).

Wesseling se standpunt hieromtrent is dat geskiedenis deur die magshebbers geskep word. Juis daarom wil Uchroniese fiksie die willekeurigheid van die geskiedenis onderstreep, nie om op 'n

naïewe manier die partydigheid van gekanoniseerde geskiedenis te probeer voorkom nie, “... but at strengthening the position of subordinated groups in the present and at suggesting possibilities for greater equality in the future” (Wesseling, 1997:206). Dit is dus belangrik dat terwyl postmoderne Uchroniese fiksie droom van ’n manier waarop die destruktiewe dialektiek van die geskiedenis getransendeer kan word, dit terselfdertyd nie ’n oor-idealistiese beskouing van hierdie utopias gee, wat die mag van die dominante orde op ’n naïewe manier onderskat nie. Volgens Wesseling, “... they project temporary suspensions of the status quo so as to make alternate possibilities visible, but they usually do not fail to return to the final defeat of the groups that they had almost caused to metamorphose from the losers into the winners of history” (Wesseling, 1991:164).

Wesseling wys daarop dat hierdie fiksies gewoonlik eindig op ’n noot van “nog nie”, wat aantoon dat die tyd nog nie ryp was vir die realisering van so ’n revolusie nie. Daardeur word die hoop op die omkering van magstrukture, ook in *Lijken op Liefde*, steeds uitgestel na die toekoms. In *Duiwelskloof* is dit juis die magstrukture van die verlede wat omvergewerp word in die bykans apokaliptiese vernietiging van die kloof aan die einde van die teks, maar uiteindelik is al wat oorbly die opgestapelde stories van die kloofbewoners, wat nou deur die verteller weer opnuut verbeel word.

Die Guyanese outeur en kritikus, Wilson Harris, is ’n voorstander van die idee dat kulture bevry moet word van die destruktiewe dialektiek van die geskiedenis (Harris, 1970). Die vraag is egter hoe so-iets bereik sou kon word. Harris sien die ontvlugting van die verbeelding as “... the ancient and only refuge of oppressed peoples, but the imagination also offers possibilities of escape from the politics of dominance and subservience” (Harris, 1970:8ff; sien ook Brathwaite 1973:165-7 in die verband). Deur die vermenging van die verlede, die hede en die toekoms, asook en imperiale en koloniale kulture, in sy eie fiksie beywer Harris homself daadwerklik vir die ontdekking van “... a new language and a new way of seeing the world” (Ashcroft *et al.*, 1989:35).

Beide historiografiese metafiksie en Uchroniese fiksie wil die verlede ‘her-skryf’ of ‘re-present’ om dit sodoende bloot te stel aan die hede en te voorkom dat dit finaliteit veronderstel of teleologies is. Uchroniese fiksie is duidelik polities betrokke in daardie herskrywing van die verlede en gebruik postmoderne tegnieke om utopia(s) in die verlede, en in die geval van *Lijken op Liefde* ook in die toekoms, te verbeel waarin ook postkoloniale gemeenskappe deel gemaak kan word van die diskoers. Brink verduidelik: “If stories offer several versions of history, that is,

of 'given' events (even though, of course, ultimately nothing is ever 'given'), the imperative of choice is even more urgent, and certainly more richly textured and more rewarding" (1998b:41). Uchroniese fiksie dwing die leser om aanvaarde weergawes van die geskiedenis te bevraagteken en maak dus van die leser 'n medespeler in die ondersoek na die verlede. Hierdie siening is veral belangrik vir die postkoloniale projek "... not simply to contest the message of history, which has so often relegated individual post-colonial societies to footnotes to the march of progress" (Ashcroft *et al.*, 1995:356). Juis daardeur kan voorheen gekoloniseerde gemeenskappe aktief deel gemaak word van die geskiedenis, deurdat die verlede as 't ware weer in besit geneem word.

In die volgende hoofstukke word daar gewys hoe die narratiewe strategieë binne *Lijken op Liefde* en *Duiwelskloof* aansluit by Wesseling se beskouing van Uchroniese fiksie, omdat beide tekste die gekanoniseerde weergawes van die verlede op hulle eie manier ondergrawe deur 'n alternatiewe verloop van die geskiedenis (en die toekoms) te versin. Hoewel Wesseling soos aangehaal, Hutcheon se politieke ambivalensie tot die benadering van histories-gerigte romans van die postmodernisme kritiseer, word daar vervolgens nog steeds van Hutcheon se insigte gebruik gemaak, veral as dit kom by die vraag ten opsigte van die kenbaarheid en problematisering van die verlede. Die teoretiese onderbou van die ondersoek steun op 'n eklektiese verskeidenheid van kritici en is nie daarop uit om die teorieë hieromheen te ondersoek nie. Dit is vir hierdie studie eerder belangrik om die projekte rondom die ondersoek van die verlede wat in die narratiewe tekste *self* tot stand kom, in oënskou te neem.

HOOFTUK 2: *Lijken op Liefde*

The more we know about the past, the more difficult it is to generalize about it ... The older distinction between fiction and history, in which fiction is conceived as the imaginable, and history as the representation of the actual, must give place to the recognition that we can only know the actual by contrasting it to the imaginable.
Hayden White, 1987

2.1 Inleiding:

In Astrid Roemer se *Lijken op liefde* (1997) gaan Cora Sewa, huishoudster van beroep en vrou van 'n natuurlike heler (en abortis), op 'n fisiese en gewetensreis die verlede in om haar persoonlike aandadigheid aan 'n moord wat in 1974 gepleeg is, te ondersoek. Dit dien as 'n metafoor vir 'n meer omvangryke nasionale tribunaal van die sogenaamde “Desembermoorde”, wat in die jaar 1982 afgespeel het. In *Lijken op Liefde* word daar in Desember 1999 'n soort waarheidskommissie gehou wat hierdie traumatiese verlede moet ondersoek en veronderstel is om suiwering en heling vir die nasie te bring voor die begin van die nuwe millenium. Volgens Marnel Breure (1997:1) is die teks “... tegelykertyd een thriller, een politieke roman over Suriname en een filosofisch getinte vertelling waarin een oudere vrouw haar zieleleven aan een kritisch onderzoek onderwerpt”. Die hooffiguur, Cora Sewa, probeer om die raaisels van die verlede op te klaar en haar soektog word 'n historiografiese projek waarin daar ook probeer word om bestek op te neem van haar eie plek in die geskiedenis van Suriname.

Hierdeur sluit die teks aan by 'n neiging binne die groter Karibiese gebied: “In what can be called a very intensive preoccupation with the notion of history in general and that of Caribbean history in particular, a great number of Caribbean authors have entered into a dialogue with their colonial past” (Edlmair, 1999:5). Edlmair wys daarop dat heelwat van hierdie outeurs die destruktiewe nagevolge wat die koloniale geskiedenis op die gebied gehad het, onderstreep. Hulle is veral gemoeid met die gevolge van die massamoord op die inheemse bevolking, die wreedheid van slawerny, die ontworteling wat kontrakarbeid tot gevolg gehad het en die invloed wat die voortgesette afhanklikheid op politieke, ekonomiese en kulturele gebied op die streek gehad het. Hiervolgens lyk dit of daar bykans geen moontlikheid bestaan om aan hierdie “... vicious circle of fatalism” (Edlmair, 1999:5) te ontsnap nie.

2.2 Verwagtingshorisonne:

2.2.1 Die Titel:

Brink (1987:124) wys daarop dat die leser bewus is daarvan dat daar by die lees van 'n tekstitel 'n grens oorgesteek word “in die teks in”. Die titel is nie net “deel” van die verhaal se teks nie, maar dit skep ook 'n *verhouding* met die hele res van die teks: “... die titel kan/moet naamlik *getoets* word aan die teks en andersom” (Brink, 1987:124). Op hierdie stadium word daar slegs spekulatief gekyk na die verwagtinge wat deur die titel van *Lijken op Liefde* geskep word. Aangesien later breedvoerig ingegaan word op die kodes wat die titel aktiveer, word op hierdie stadium slegs oorsigtelik daarna verwys.

Brink sê in hieroor die volgende: “'n Titel benoem soms net één teken of kode uit 'n hele verwickelde verhaal: daardeur verkry dit 'n reliëf wat dit bo alle ander ‘bevoorreg’. 'n Titel kan dus die hele hiërargie van kodes in 'n verhaal rangskik” (Brink, 1987:124). Elsbeth Etty wys op die verband tussen die titel en die oopheid van die teks as sy postuleer: “Veel word opengelaten in *Lijken op Liefde*, selfs de titel is op zijn minst voor tweeërlei uitleg vatbaar” (Etty, 23 Mei 1997).

Die mees voor-die-hand-liggende dubbelsinnigheid is vervat in die woord “lijken” wat, as dit as selfstandige naamwoord gelees word, 'n doodskode registreer. 'n Lyk is die stoflike oorskot na die dood van 'n persoon, “... dood lichaam van een mens of dier” (*Van Dale*, 1984:1580). In die eerste plek verwys die lyke na die onopgeloste dood van twee spesifieke persone in die verhaal by wie die hooffiguur, Cora Sewa, persoonlik betrokke was, naamlik An Andijk en Onno Sewa. Maar dit word gou reeds duidelik dat dit hier om meer as net die persoonlike geskiedenis van Vrou Sewa gaan. Die Desembermoorde van die jare tagtig, asook die algemene wreedheid van die samelewing van Suriname word ook hierdeur geïmpliseer. Truijens verduidelik:

Er zijn lijken gemaakt in het Suriname van de laatste decennia, en niet zelden als gevolg van de liefde voor iemand uit het verkeerde kamp. De geesten van die doden laten de levenden niet met rust. Het woord ‘lijken’ uit de titel kan als zelfstandig naamwoord worden gelezen: hun bloed infecteert de liefde. Macht heeft vriendschap en liefde in het land verziekt, trouw en aanhankelijkheid verdacht gemaakt, betoogt Roemer in deze roman (23 Mei 1997).

Na afloop van die insident in die vyftigerjare, waarin 'n moordaanslag op die swart politikus Joop

M. Potribo voorkom is, "... waren tienduizend mishandelingen bij de politie gemeld. Het was meer dan vijftig procent meer dan andere politiejaren" (103⁴). Volgens Herman het die grofheid waarmee die politici mekaar behandel het ook 'n invloed gehad op die gedrag van mense onderling. "Mishandelen was een machtsmiddel geworden" (103). Hierby moet ook die hele koloniale geskiedenis, onder meer ook dié van slawerny, kontrakarbeid en die verhouding met Nederland betrek word. Die woord "lijken" wil deur die meervoudsgebruik daarvan 'n kollektiwiteit aanteken. Dit gaan hier om meer as een insident of moord (waarby die aborsies van haar man, Herman, ook nie uitgesluit mag word nie), sodat die teks daardeur die gewelddadige verlede van 'n hele gemeenskap in oënskou neem.

Die verteller wys dan ook op die wreedheid op plantage-Jericho wat telkens weer deur die dorpsoudstes besweer moes word, "... het kwaad dat was gezaaid, gegroei, geoogst in de eeuw van de slavernij" en verder: "Er waren gedurende drie honderd jaar dingen gebeurd die zo geladen waren met wreedheid dat er minstens negen generaties nodig zijn om de sporen van de wreedheid overal uit te wissen" (157). Hierdeur word die hoop op 'n tribunaal rondom die Desembermoorde, om sodoende die jaar tweeduisend verskoon van die verlede in te gaan (22), reeds aan die groot klok gehang.

In die titel word die dood en wreedheid ook direk in verband met liefde gebring. Die voorsetsel "op" wys in hierdie geval (waar "lijken" as naamwoord beskou word) moontlik daarop dat hierdie lyke die liefde oorskadu of selfs heeltemal bedek, in Afrikaans: "Lyke bo-oor liefde". Die vrae wat hieruit ontstaan is: Wat is die verband tussen wreedheid en liefde?, Is die liefde miskien die oorsaak van wreedheid/dood? Hierdie vrae obsedeer vir Cora dwarsdeur haar reis, waarin sy ook 'n binnereis aanpak om selfondersoek te doen oor haar eie aandadigheid aan die opruim van An Andijk se lyk. Die skuldvraag kom indirek hierdeur aan bod, omdat hier na oorsake gesoek word, aangesien die moordenaar van An Andijk nooit aangewys is nie en die oorsaak van Onno Sewa se dood ook steeds onduidelik bly (selfs tot die einde van die teks). Op groter maatskaplike vlak was daar tot dusver ook nog geen regspraak oor die Desembermoorde wat (ook in die werklike Suriname⁵) nog steeds 'n skaduwee oor die samelewing gooi nie. En dan

⁴ In hierdie hoofstuk en hierna verwys die bladsynommers wat in hakies ná aanhalings verskyn na die derde druk (Desember 1998, Amsterdam: Arbeiderspers) van Astrid H. Roemer se *Lijken op Liefde* (1997).

⁵ Dit is belangrik om in gedagte te hou dat waar daar in hierdie ondersoek na Suriname verwys word, dit die verbeelde werklikheid is wat *slegs* in die teks bestaan. As daar na die werklike Suriname verwys word, word dit pertinent so aangedui.

het Cora Sewa ook haarself skuldig gemaak aan apatie, aangesien sy al die jare haarself doof, stom en blind gehou het, "... in een houding van 'horen-zien-zwijgen'" (20). Etty wys ook op die volgende: "Cora ontdekt dat zij zelf jarenlang niets heeft willen zien. Daarin zit haar schuld, haar medeplichtigheid" (Etty, 23 Mei 1997).

As "Lijken" as werkwoord gelees word, dui dit op iets wat "lyk soos": "... overeenkomst hebben of tonen, gelijkenis hebben (met)" (*Van Dale*, 1984:1581)⁶. Die implikasie hiervan vir die titel as geheel genereer moontlikhede dat hier nie van "ware/werklike" liefde sprake is nie en registreer dus 'n moontlikheid van skyn en/of onsekerheid of teken op sy allerminste 'n huiwering aan. Op metatekstuele vlak is hier natuurlik ook 'n spoor van die spel met werklikheid en fiksie wat in die teks aangeknoop word. Persone en gebeure in die teks "lyk soos" bekende persone en gebeure in die werklikheid, maar eintlik beklemtoon dit daardeur dat dit hier gaan om 'n verbeelde werklikheid, waar die teks slegs in die verbeelding van die implisiete outeur, en dan uiteraard die leser, bestaan.

Wat "Liefde" betref, is dit moeilik om te deurgrond watter een van die vele fasette van hierdie abstraksie bedoel word. Die vraag ontstaan of dit vaderlandsliefde, romantiese liefde, ouerliefde of 'n meer humanistiese naasteliefde is wat hier bedoel word. Hierby moet die teksopdrag en motto's betrek word. Vir Brink behoort aspekte van 'n teks se "voorwerk" ook tot die grensgebied wat die titel voorstel (1987:124).

2.2.2 Opdragte en tekstmotto's:

Die teksopdrag in *Lijken op Liefde* lui: "Voor minnaressen en hun minnaars". Die vooropstelling van die vroulike vorm van die woord dui spesifiek daarop dat in die teks die liefde van vroue ondersoek word, maar dan ook in verhouding tot dié van die man. Die besittlike voornaamwoord *hun* is sprekend van die bevryding wat die teks soek vir vroulike geliefdes, 'n omkering van die besitterskap van mans oor vrouens. Roemer wys self daarop dat die teks aandag gee aan feministiese vraagstukke: "Hoe zit het met andere vormen van geweld in die samenleving, die nooit een stem hebben gehad, omdat het geweld is dat vrouwen doormaken? Dat geweld laat ik in het boek langzaam naar boven komen" (Niemöller, 1997:2). Hierby kan ook Brink se stelling hierbo betrek word as hy aanvoer: "... these silent places invite exploration, almost as a condition

⁶ 'n Engelse vertaling van 'n uittreksel uit die teks word dan ook genoem: *Looks like love* (vert. Susan Massotty, In: *Callaloo* 21.3, 1998:501-506).

for future flowering” (1998b:30).

Verskeie liefdesverhoudings word ondersoek in die teks. Eerstens is daar dié van An Andijk en Cor Crommeling, waar Onno Sewa en Dora Crommeling nou by betrokke is. Maar ook die taboe-verhoudings van Delia, dogter van die Crommelings, met Asjoka, “... een javaan uit een arme familie, moslim of ‘iets nog ergers’” (164) kom ter sprake, asook die bloedskandelike verhouding tussen Dora Crommeling en haar seun. Onno Sewa se ouers, Da Silva en Deborah Hogarth, word in oënskou geneem en die redes waarom die blanke Onno op plantage-Jericho grootword, kom daardeur onder die loep. Daar word verder getob oor die verhouding van Cora se ouers, haar broer Winston se “affair” (226), asook oor Cora se suster, Sarah, se “romances” (206) en huwelike. Tog is die belangrikste verhouding dié van Cora en Herman self. In Willemstad word Cora vir die eerste keer in haar lewe deur ’n ander man as Herman die hof gemaak. Die verskyning van Spoon Jackson op die toneel maak haar ongedurig oor haar saai huwelik met Herman en as Cora na haar reis terugkeer na die arms van haar eggenoot, merk Michael Mus op: “Je moet Cora Dumfries weer tot je nemen, Herman Sewa ...” (241), asof hulle huwelik van voor af moet begin na al die ervarings wat Cora beleef het in die buiteland en tydens haar selfondersoek. Maar meer nog: Cora moet Herman opnuut leer bemin, ook vanweë die feit dat “... haar man en zijn vader jarenlang de bekendste aborteurs van het land waren” (228). Sy word deur die gebeurlikhede van die nasionale tribunaal direk met sy skuld gekonfronteer.

Die tekstmotto’s gee ’n politiese dimensie aan die verhoudings wat tot dusver ter sprake gebring is. Yra van Dijk meen:

Astrid Roemer heeft een patent op hoogdravende motto’s. Citaten van Derrida, Blanchot of Levinas, ze draait er haar hand niet voor om.... De genoemde hebben gemeen dat ze vragen stellen, maar nauwelijks antwoorden verschaffen (Van Dijk, 26 Februarie 1999).

Oor die aanklag van hoogdrawendheid kan geargumenteer word, maar die vrae wat uit hierdie aanhalings kom, rig die leser wel op die tipe (politieke) problematiek waarmee die teks sigself besig hou. Die eerste aanhaling is van Maurice Blanchot uit *Combat* (1938):

Hoe kunnen wij ons land bevrijden van het geld en het socialisme van de democratie en hoe kunnen wij de cultuur verdedigen tegen de totalitaire dogma’s?

Blanchot is in 1907 gebore in Frankryk, “... devoted himself to literature and the silence proper to it” (Fitzgerald, 2000a:2) en is bekend daarvoor dat hy die dood as primêre subjek in beide sy fiksie en literêr-kritiese werk beskou. Die aanhaling wat in *Lijken op Liefde* verskyn, dateer egter uit sy werk van voor die Tweede Wêreldoorlog. Heelwat van Blanchot se politieke werk in die

dertigerjare het verskyn in nasionalistiese tydskrifte soos *Le Rempart*, *Combat* en *L'Insurgé*, waardeur daar in die sewentigerjare 'n debat losgebars het oor Blanchot se vermeende fascistiese affiliasies voor die oorlog (Fitzgerald, 2000b:1). Leslie Hill wys egter, na aanleiding van Blanchot se artikel van 1933 getiteld “La Revolution nécessaire”, op die volgende:

In these circumstances, he argued, France had only one chance of salvation; no hope could be placed in a corrupt parliamentary democracy, nor in materialistic capitalism, nor in dictatorial socialism, nor in communism, but only in spiritual revolution, or national revolution (Hill, 1997:32).

Die aanhaling van Blanchot wat in *Lijken op Liefde* verskyn, word gedryf deur hierdie revolusionêre vraagstukke. Fitzgerald wys ook op die volgende:

Blanchot continued throughout his life to write at least theoretically about revolution. He seems to have regarded it as a means to overcome the oppressive shackles of party and affiliation, as a means whereby society could wipe the slate clean and thus deliver itself unto a state of boundless freedom (Fitzgerald, 2000b:1).

Lijken op Liefde kan in verband gebring word met hierdie gedagte as die positiewe moontlikhede wat die politieke gebeure in (die verbeelde) 1999 inhou, uitgedruk word in terme van Blanchot se revolusionêre visie, naamlik:

Het naderende jaar 2000 had Suriname de mogelijkheid gebracht de volgende eeu verschoond van het verleden in te gaan. De regering die gekozen was had na heftige etnische conflicten het volk via een referendum gehoord over twee ‘vreselijke kwesties’: de verhouding met Nederland en de verwerking van de decembermoorden (22).

In sy artikel “Disorderly Words”, skryf Blanchot oor die moment wanneer revolusie moontlik word: “At that moment, there is a stop, a suspension. In this stop, society falls apart completely. The law collapses: for an instant there is innocence; history is interrupted” (Blanchot, (1968) 1995:205). Met ander woorde, in stede daarvan dat die bestaande magstrukture net omgekeer word, maak ware revolusie, volgens Blanchot, die moontlikheid van utopie oop, 'n universele bevryding van die geskiedenis se beperkinge.

In *Lijken op Liefde* word hierdie revolusie as moontlikheid geponeer in die verwagtinge wat daar vir die tribunaal gestel word, maar aan die einde van die teks lyk dit asof ook hierdie moontlikheid reeds gefnuik is. Die regsondersoek word onmoontlik gemaak omdat aangeklaagdes en aanklaers nie meer van mekaar onderskei kan word nie. Buitelandse deelnemers is so verward dat hulle vertrek en joernaliste kan nie meer kop of stert van die situasie uitmaak nie (245). Die teks begin met die volgende stelling van die verteller: ‘Politici met jeugdige gezichten bestieren de toekomst. Het verleden is door kunstenaars verwerkt tot een aluminium monument’ (gedeelte

voor aanvang van teks), maar Blanchot se vrae bly in wese steeds onbeantwoord. Ook die vraag of hierdie nuwe politici nie slegs 'n nekoloniale omkering van die magstrukture is waarteen Blanchot waarsku nie, word hier oopgelaat.

Die mate van onskuld wat terugkeer in die verhouding van Cora en Herman, word geïllustreer as sy aan die einde van die teks hulle huweliksbed aantref en dit so beskryf: “Onbeslapen. Maagdelijk blank laken” (250). Dit maak die moontlikheid oop dat hierdie revolusie wel op die persoonlike vlak verwesenlik kan word. Maar ook dit word verydel as die verteller reeds in 'n agternaperspektief, voor die aanvang van die teks, daarop wys: “Maar wanneer zij het waagt naar de daghemel op te kijken wordt zij voldragen bezwangerd door de vraag of Herman en zij inderdaad genoeg tijd van leven hebben om elkaar opnieuw te leren beminnen”. Die naderende dood, “na oro”, “het gat” (19) of “the gate” (224), staan in die teken van die tyd wat besig is om Cora en Herman in te haal en die moontlikheid van versoening binne hulle huwelik tot die einde toe sal bedreig.

In aansluiting by Wesseling (1991, 1997) word hier aangevoer dat die profetiese vooruitles van die toekoms in *Lijken op Liefde* 'n vorm van waarheid en versoening in hierdie verbeelde Suriname as 'n moontlikheid voorstel. Tog is dit 'n gekompliseerde en pynlike moontlikheid wat reeds vanuit die staanspoor in die teken van 'n bedreigende nekoloniale vooruitsig bestaan. In Maart 2000 is daar 'n regsproses in Nederland aanhangig gemaak waarin die Desembermoorde as “... een misdaad tegen menselijkheid” ondersoek sou word (*NRC Handelsblad*, 12 Julie, 2000:b). Ook in Suriname is daar in November 2000, in opdrag van die Surinaamse hof van justisie, met 'n geregtelike voorondersoek begin oor die sogenaamde “Decembermoorden” uit 1982 (*NRC Handelsblad*, 2 November, 2000:c). Hieroor merk Den Boef die volgende op: “Ik geloof – mede door de lange periode die hij zo'n commissie wilde laten bestrijken – dat Wijdenbosch eveneens op zijn idee is gekomen door *Lijken op Liefde* van Astrid Roemer” (Den Boef, 1998:32). Hierdeur word *Lijken op Liefde* as teks self 'n profetiese vooruitles van 'n moontlike toekoms van die werklike Suriname, hoewel die ondersoek in die werklike Suriname (November 2000) 'n jaar ná die verbeelde ondersoek wat in *Lijken op Liefde* gefiksionaliseer is (Desember 1999), aanhangig gemaak is.

Die feit dat die verlede in *Lijken op Liefde* deur kunstenaars verwerk is (gedeelte voor aanvang van die teks), kan gelees word as 'n metafiksionele verwysing na die teks self, wat ook besig is om deur die skryfaksie die verlede te verwerk tot 'n monument van woorde. En miskien is dit hierin waar Blanchot se revolutionêre utopie opgesluit lê, aangesien hier 'n utopie geskep

word in woorde waarin die revolusionêre moontlikhede van die toekoms, hoewel nog steeds uitgestel in die teks self, tog ondersoek kan word.

Die tweede motto, van Emmanuel Levinas, het meer te make met die persoonlike verhouding met “die Ander”:

Maar er wordt alleen recht gedaan als Ik - altijd weer aan het begrip Ik ontsnapt, steeds weer ontheemd en ontroond uit het zijn, altijd in relatie tot de Ander zonder mogelijke wederdienst, altijd voor-een-Ander – kan zorgen ander te worden net als de anderen. Is het Oneindige dat mij op raadselachtige wijze vanuit de ander bestiert – zonder dwang dwingend – niet tevens de terugkeer van het ik ‘zoals de anderen’, en doet het zich daarom bekommeren en daarvoor zorg dragen niet óók terzake? (*Lautrement qu’être ou au-delà de l’essence* [Anders dan Zijn, Ambo 1987]).

Volgens Shawver (2000:1) was die sentrale ontologie van Levinas (1906-1995) gebaseer op sy analise van die mens se verhouding tot die “Ander”, wat die fondament is van die mens se ontwikkelende subjektiwiteit. Beavers wys daarop dat vir Levinas, “[t]he very meaning of being a social subject is to be for-the-other” (Beavers, 2000:4). Een van die sleutelkonsepte hier is dié van “substitusie”. Substitusie, vir Levinas, is om die self te erken in die plek van die “Ander”, deur jouself in die plek van ’n ander te stel as ’n *gevangene* vir die ander. “Substitution is the conversion of my being as a subjection *by* the other into a subjection *for* the other” (Beavers, 2000:5). En hierin lê die etiese verantwoordelikheid vir Levinas: “The very meaning of being an other person is ‘the one to whom I am responsible’” (Beavers, 2000:7).

In *Lijken op Liefde* blyk hierdie aanhaling veral betrekking te hê op die verhouding van Cora Sewa met An Andijk. Nadat Cora die verseëelde brief van An Andijk geles het, sê die verteller:

Ze was aangetast na het lezen. Het was erger nog dan een ongeneeslijke besmetting oplopen na een liefdesdaad. Want aan deze aandoening kon zij niet sterven. Deze aantasting was als een bevruchting die volkomen ongewenst is geworden. Iets wat in haar wezen groeit en haar voortdurend aanspreekt (87).

En verder:

Het was zelfs alsof zij de macht over haar eigen voornemens kwijt was geraakt. Alsof de stem van An Andijk haar opjoege om het verleden tot spreken te dwingen. Kan een stem inderdaad vlees worden? Kan zelfs het geschreven woord gaan wonen in de ziel van iemand die het tot zich neemt? (87).

Inderdaad is dit wat gebeur met Cora Sewa as sy deur die stem van An Andijk voortgedryf word “... om desnoods de doden op te graven” (87). Hierdie vorm van Levinas se substitusie word op die volgende manier in konkrete terme deur Beavers verduidelik. Verbeel jou vir ’n oomblik dat

jy in die straat afstap en die persoon voor jou stamp 'n asblik in die straat in. Jy mag dalk die asblik optel, of jy mag dalk nie – maar jy voel verseker nie asof die asblik 'n onreg aangedoen is nie. Verbeel jou nou dat, in dieselfde situasie, die persoon voor jou 'n ander persoon in die straat ingestamp het. Verbeel jou verder dat hierdie persoon, terwyl hy/sy op die grond lê, opkyk na jou. “Voel” jy die nood om te reageer? Levinas sê dat die etiese opdrag op hierdie oomblik oorgedra word. Jy word gedwing om te reageer. As die nood om te reageer nie vanuit die staanspoor sigself as 'n opdrag opdring nie en jy reageer omdat jy *wil*, dan was jy sopas getuie van die intensiteit van die substitusie wat alreeds in jou mensheid plaasgevind het. “The desire to respond is already a responsiveness to the command of the other” (Beavers, 2000:5).

Cora se ondersoek kan moontlik hierdeur verklaar word. As Onno Mus haar vra: “Waarom wilt u de waarheid achterhalen?” bly sy hom 'n antwoord skuldig, “... want was zij op vergelding uit of op het bewerkstelligen van rechtvaardigheid?” (68). Die teksmotto van Levinas gee alternatiewe 'n ander antwoord: sy kon nie anders optree nie, aangesien sy gedwing is om te reageer op 'n teks van 'n dooie. Sy *moes* reageer op die sleutel in die ‘kalebas’ wat Onno Sewa voor sy dood aan haar gegee het, net soos sy ook *moes* reageer op die brief van An Andijk. Dit is 'n opdrag van die dooies waardeur sy tot lewe aangeset word (87). Levinas vra: “Is het Oneindige dat mij op raadselachtige wijze vanuit de ander bestiert – zonder dwang dwingend – niet tevens de terugkeer van het ik ‘zoals de anderen’...” (Levinas, 1978 – gedeelte van aanhaling voorin *Lijken op Liefde*). Deur diep gesetelde substitusie, word Cora deur An Andijk gedwing om haar etiese verantwoordelikheid teenoor die verlede op te neem: “Zij had An Andijks eis met die ogen opgegeten. Zij was aldus bezeten geraakt van een opdracht” (89).

Die “voorwerk” van die teks wil ook aandag vestig op die metafiksionele aard van die teks. Op die uitgewersblad word daar duidelik gemaak: “De personages in dit boek bestaan slechts in de verbeelding van de auteur”. Oor die praktiese redes vir hierdie fiksionalisering van die werklikheid sê Roemer:

The Suriname nation is very small, just 400,000 souls, and fiction is the only way to write about them without hurting them; fiction gives me the opportunity to write fantasy and future. But I think the real reason is that I don't want people to feel hurt; I can tell them the characters don't exist in real life, just in my fiction (Rowell, 1998:210).

Maar op 'n historiografiese vlak is hierdie “disclaimer”/ontkenning van konkrete belang. Hierdeur word die leser juis bewus gemaak van die feit dat personasies in die teks heel moontlik wel op persone in die werklikheid mag lyk en juis daarop kommentaar wil lewer. Heelwat datums word in die teks gebruik, waarvan die belangrikste seker die spesifieke vertelde historiese tyd is waarin

die verhaaldebeure sigself afspeel. Hierdeur word veral die verhouding tussen werklikheid en fiksie weereens op die voorgrond geplaas. Cora vertrek op 8 Desember vanuit Paramaribo en land op 9 Desember in Nederland. Hierdie datums is duidelik gekies as gevolg van hulle historiese belang, aangesien die Desembermoorde in die werklike Suriname op die nag van 8 en 9 Desember afgespeel het. Dit word onderstreep as die ambassadeklerk aan haar vra: “‘Waarom gaat u juist in de winter, mevrouw?’”, waarop sy antwoord: “‘Waarom wordt het tribunaal juist in december gehouden?’” (28). Cora se terugkeerdatum na hulle woning is dan ook op 31 Desember, die laaste dag van die jaar 1999, waarin die hoop van die nuwe millenium opgesluit lê. Binne hierdie twee datums word ’n geskiedenis van meer as 300 jaar vertel; ’n geskiedenis van slawerny, kontrakarheid en kolonialisme, maar ook van ’n land wat sukkel om na onafhanklikheidswording ’n greep op die toekoms te kry, aangesien die verlede sigself telkens weer daaraan opdring.

Michiel van Kempen wys daarop: “De verhouding tussen fiksionele en empiriese werklikheid roept voortdurend vragen op” (2000:13), maar vervreemdende elemente in *Lijken op Liefde* terug. Hy lewer kommentaar daarop dat plekke soos Paramaribo, Nieuw-Nickerie, Para, Zorg en Hoop en Blauwgrond korrek uit die atlas oorgeneem word, terwyl Uitvlucht (30) eintlik Uitvlugt gespel word en Springland (174) in werklikheid Springlands heet. Daarmee saam word beide Sarramacca (112) en Torrarica (241) nooit met ’n dubbele “r” gespel nie. Hans Warren wys ook op die ongerymdhede as hy gevat opmerk: “Het tijdsverloop in *Lijken op Liefde* vertoont even merkwaardige gaten als de begroting van Suriname, vrees ik” (Warren, *Rotterdams Dagblad*, 23 Augustus 1997). Een moontlikheid hier is dat dit weereens die feilbaarheid van geskiedskrywing wil demonstreer. Van Kempen vra tereg: “Gaat het hier om slordigheden, of om een benadrukken van de fictieve werklikheid van het verhaaldebeure? Is het laatste het geval, dan gebeurt dat toch wel op een nogal inconsequente wijze” (2000:13).

Hoe delikaat hierdie kwessie is, blyk uit die feit dat byna alle ressesente die fiksionele werklikheid verbygaan en die gebeurtenisse direk verbind met historiese figure soos Desi Bouterse en Johan Adolf Pengel, wie se name nie in die teks voorkom nie. Desi Bouterse word vir die ingewyde leser dadelik in verband gebring met die Desembermoorde wat werklik afgespeel het in Desember 1982. In die nasionale tribunaal in die teks, waar die Desembermoorde ondersoek word, word daar na Bouterse se militêre regime verwys as “... het Militaire Gezag onder Beesday” (214). Die rol van Pengel sal vir die kontemporêre leser wat nie met die Surinaamse politieke geskiedenis bekend is nie, minder voor-die-hand-liggend wees. In die

afdeling rondom die verkiesing van 1949 in Suriname in *The Difficult Flowering of Surinam* (Dew, 1978) word die politikus Pengel soos volg beskryf:

A dark-skinned young man, Pengel had failed to qualify for the bar despite his studies, for reasons that remain unclear but were often later interpreted as a matter of discrimination. [He was] bright and politically astute ... (Dew, 1978:76).

In *Lijken op Liefde* kan hierdie figuur verbind word met die van Joop M. Potribo of “Oom Joop” (230) en word hy soos volg verbeeld:

Omstreeks 1947 moet het een volksjongen zijn gelukt binnen te dringen in het machtsveld van de Surinaamse politiek. Hij was ‘donkerkleurig als de nacht’ maar wist op hartveroverende wijze licht te werpen op het verdrongen dagelijkse bestaan van duizenden landgenoten.

De politici die het voor het zeggen hadden maakten hem belachelijk en dachten vooral zijn huidskleur en ras te kunnen gebruiken in de strijd tegen hem (100).

Op die vlug tussen Willemstad en Paramaribo bespreek Cora die gebeure in die vyftigerjare rondom “Oom Joop” met Michael Mus en ironies genoeg land hulle op die “Johan Adolf Pengel Luchthaven” (233), soos wat dit hier vir die eerste keer spesifiek genoem word in die teks⁷. Hierdeur word die verband tussen die fiktiewe Oom Joop en die werklike figuur Pengel dus juis ondersteun.

Volgens Van Kempen is “... Roemer er op uit [om] archetypen in haar fictieve verhaal te creëren en geen portretten van historische figuren” te maak nie (2000:13). Maar ook hier blyk daar inkonsekwensies te wees. Die “Killinger-complot” (100) waarvan daar dikwels melding gemaak word in die teks, verwys direk na werklike historiese persone waar ’n Hongaarse polisie-inspekteur (Frans Killinger) en ’n klein groepie Kreoolse kollaborateurs in 1911 ’n *coup d’état* probeer uitvoer het. Volgens Dew was dit ’n “... comic opera attempt” maar tog merk hy op: “Creoles of the middle and lower classes treated the defendants as heroic martyrs, gathering to cheer their appearance at the trial” (Dew, 1978:38). As hier van argetipes sprake is, is dit bevreedend dat sekere van die geskiedkundige gebeurtenisse dan wel by name genoem word en ander nie. ’n Moontlike verklaring hiervoor is miskien dat die verlede van 1911, waarvan daar ook in ’n voetnota in die teks op p.30 melding gemaak word, so ver terug in die geskiedenis van kontemporêre lesers is, dat ’n spesifieke insident slegs betekenis kry as dit by die naam genoem word, terwyl die spel met die meer resente geskiedenis die verhouding tussen werklikheid en

⁷ By ander geleenthede word daar slegs verwys na Zanderij (*Lijken op Liefde*, 1998 (1997): 11; 199 e.a.).

fiksie problematiseer.

Tog is hier ook 'n ander moontlike rede wat aangevoer kan word. Die teks wil hierdeur juis die status of belang van sekere politieke gebeure in die verlede heroorweeg. So word die opkoms van die swart jongeling in die politiek van die vyftigerjare en die *coup d'état* van 1911 hier as veel belangriker geag as wat die geskiedenisboeke dit telkens opskryf, in so 'n mate dat Michael Mus en Onno Sewa hulle lewens in die tradisie van Killinger ingerig het: “Wij hadden besloten Frans Pavel Vaclac Killinger te adopteren als onze geest-eigen vader!” (233).

Hierdeur word die metafiksionele historiografiese projek van die teks juis onderstreep, deurdat die hele problematiek rondom die verhouding tussen werklikheid en fiksie aanhangig gemaak word. Die ooreenkomste tussen die geskiedenis wat in *Lijken op Liefde* vertel word en dié van die werklike Suriname is opmerklik. Tog wil die teks duidelik aanteken dat dit hier nie gaan oor die werklike Suriname nie. Daar is alreeds aangetoon dat die teks deeglik daarvan blyke gee dat dit 'n verbeelde werklikheid met fiksionele figure en gebeurtenisse is. Deel 1 begin met die uitlokkende sin: “Wie herinnert zich die gruwelijke moord niet?” (13), waardeur die teks die leser uitdaag om juis die fiksionele wêreld hier te betree, asof hierdie *fiksionele* moord onthou kan word; asof ook die fiksionele figure in die teks werklik bestaan.

As Nederlandse kritici, op enkele uitsonderings na (Den Boef, 1998; Van Kempen, 2000), die fiksionele werklikheid verbygaan en die gebeurtenisse direk verbind met historiese figure, maak hulle hulleself skuldig aan dieselfde kritiek wat Van Heerden (1999:4) aanteken op die manier waarop kritici Jeroen Brouwers se *Bezonden rood* (1981) gelees het: “Die roman is in Nederland onderwerp aan kritiek teen sake wat reeds ruim deur die boek, met al sy indringend metahistoriese vrae, ondervang is” (Van Heerden, 1999:4). *Lijken op Liefde* wil gelees word binne die vertelstrategieë wat duidelik 'n metafiksionele geding met die verlede aanknoop en daardeur juis die verhouding tussen werklikheid en fiksie wil problematiseer. Die werklike geskiedenis van Suriname word hier as interteks gebruik, 'n interteks wat juis die weergawes wat daar oor die verlede bestaan, wil demokratiseer – en problematiseer – aangesien dit in die teks gelykwaardig gestel word aan die verbeelde verlede en toekoms, waarin “onbelangrike” en meer nog, fiksionele figure en hulle kleingeskiedenis – *petit histoires* – op gelyke voet met die nasionale geskiedenis vertel word. William Ray se siening oor geskiedenis en fiksie is hier ter sake: “History is a story produced by reality, fable is a story productive of reality, and both are presumed to be outside of reality” (1990:vii). Die teks wil, in die lig hiervan, juis aantoon hoe die *geskiedenis* self eintlik 'n *verhaal* is.

Hutcheon wys daarop dat in die postmoderne roman werklike figure en gebeure uit die verlede gebruik word, maar nie meer om die betroubaarheid van die fiksionele werklikheid te legitimeer, soos in die geval van die tradisionele historiese roman nie (Hutcheon, 1988a:114). As gevolg van die metafiksionele, refleksiewe aard van postmoderne romans kan hierdie gaping tussen fiksie en geskiedenis juis nie ontwyk word nie. Dit bring eerder dringende ontologiese vraagstukke op die voorgrond: Hoe ken ons die verlede? Wat weet ons of kan ons weet van die verlede?

2.3 Vertelsituasie:

2.3.1 Struktuur:

Die teks is verdeel in vyf dele wat telkens voorafgegaan word deur een van die kassetbriewe van Cora aan haar man Herman. Hierdie briewe is redelik kort (in die meeste gevalle net meer as een bladsy lank) en volg telkens dieselfde patroon. Eerstens word die vluggegewens gegee en daarna informasie oor die fisiese reis per vliegtuig of huurmotor. Die hotelkamer en bediendes word beskryf, haar aankope en ander reisartikels word genoem en dan is daar meer persoonlike opmerkings, soos haar fisiese gesteldheid, hoeveel sy hom (Herman) mis en dat sy na hulle wedersiens uitsien. Uiteindelik word elke brief afgesluit met die adres van verblyf. Die roman self word afgesluit met die laaste en langste brief, wat Cora en Herman se reis tussen die hotel op Leonsberg buite Paramaribo en hulle woning op plantage-Jericho beskryf en ook die einde van Cora se reis aanteken (249-251). Hierdeur word die einde van die teks verbind met die gedeelte voor die eerste kassetbrief, wat eintlik die verste in die toekoms in vertel is en daardeur 'n sirkelgang in die teks bewerkstellig, waarop daar later in meer detail ingegaan word.

Die kassetbriewe vorm 'n raamvertelling vir die alomteenwoordige verteller wat in die vyf dele van die teks die verhaal vertel van Cora se reis: haar verblyf in Nederland, Londen, Miami en Curaçao asook haar terugkeer na Suriname. Volgens Johl (in Cloete, 1992:414) is die raamvertelling 'n epiese konvensie waarvolgens die verhalende geheel opgebou word deur die samespel van een of meer (soms selfstandige) “binne”-vertelling(s)/portret(te) en 'n “omramende” vertelling, op so 'n wyse dat die vertelsituasie van die raam die binne-vertelling(s), wat in tyd en ruimte onderskei is van die raam, oproep. Johl (1992:414) onderskei twee tipes raamvertellings: “... die geraamde enkelvertelling en die sikliese *raamvertelling*”. In die geraamde enkelvertelling tree daar dikwels in die raam 'n verteller op wat 'n fiktiewe dokument (dagboek,

berig, kroniek, ou manuskrip, ens.) benut om outentisiteit te verleen aan 'n verhaal wat hy of sy aan die hand daarvan gaan vertel. Die eintlike verhaal is dan die binnevertelling. Volgens Johl (1992:415) "... benut o.m. André P. Brink dit as aanbiedingstrategie in feitlik al sy romans". In hoofstuk 3 word daar gewys dat ook in *Duiwelskloof* van hierdie tegniek gebruik gemaak word. Daarteenoor is die sikliese raamvertelling ouer as die geraamde enkelvertelling en gaan terug na versamelings van novelles (die novelle-siklus(se)). Dit verskil van die vorige tipe deurdat hier verskeie maar tog selfstandige binnevertellings voorkom wat deur 'n gefragmenteerde raam omls word (Johl, 1992:415).

In *Lijken op Liefde* word daar gebruik gemaak van 'n geraamde enkelvertelling. Die vertellersruimte van die raamvertelling is die hotelkamers van Cora se verblyf, vanwaar sy die kassetbriewe opneem. Die binnevertellings is die vyf dele tussen die ses kassetbriewe waarin deur die alomteenwoordige verteller terugkeer na die windstreek van Cora se bestaan in Suriname (76) en haar hibridiese verlede. B en behalwe die politieke ondertone is Cora se binnereis ook 'n besinning oor haar verhouding met Herman. Hierdie gedeelte word, in teenstelling met die kassetbriewe wat in die teenwoordige tyd aangebied word, in die verledetydsvorm vertel, wat daaraan 'n besinnende agternaperspektief verleen.

Die binnevertelling word fragmentaries vertel en opgebou uit 'n reeks terugflitse en oorpeinsinge oor Cora se eie lewe en die verlede, om sodoende die hede te kan verstaan en die toekoms te kan aandurf. Truijens wys op die volgende: "Roemer doseert de feiten op een subtiële, niet chronologiese wijze. Associaties en herinneringen komen en gaan bij Cora" (*De Volkskrant*, 23 Mei 1997). Elke deel beslaan tussen 42 en 46 bladsye en is "... een secuur uitgewerkt relaas van de achtergronden en onderlinge betrekkingen van alle protagonisten" (Van Kempen, 2000:3). Meintjes (2000:4) sê die volgende oor *Lijken op Liefde*: "De sleutel tot het historigrafisch project van deze tekst zetelt in de vertelsituatie".

2.3.2 Die (swygsame) eerstepersoonsverteller:

Op die oog af lyk dit of daar twee vertellers aan die woord is. Die eerste is Cora Sewa self, wat haar rig tot haar man Herman in die kassetbriewe wat sy opneem tydens haar hotelverblyf op reis. Op die eerste bladsy wat die teks voorafgaan, word hieroor vermeld: "Alleen de zeven cassettebrieven heeft hij willen aanhoren. Niet haar reisavonturen", maar in die teks self is daar slegs ses briewe wat tekstueel weergegee word. Of hier weereens van slordigheid sprake is, en of hierdie ongerymdheid juis die feilbaarheid, en daarom die onbetroubaarheid van die verteller

aanteken, is hier nie duidelik nie⁸. Hieronder word daar weer aandag gegee aan 'n moontlike antwoord op hierdie probleem. Tog is hierdie kassetbriewe van groot belang vir die historiografiese projek van die teks.

In die eerste plek is hierdie kassette *verbale* en opgeneemde relase. In 'n onderhoud met Rowell sê Roemer: “I don't want literature to be something to read; I want to give words their sounds again, and that is why everything I am doing has an oral background” (Rowell, 1998:510).

Édouard Glissant wys ook op die onweerlegbare verskuiwing van die geskrewe na die orale: “For the only way, to my mind, of maintaining a place for writing (if this can be done) – that is, to remove it from being an esoteric practice or a banal reserve of information – would be to nourish it with the oral” (Glissant, 1989:101).

Dat *Lijken op Liefde* gevoed word deur verbaliteit, blyk uit die slotreaksie van Michiel van Kempen in sy uitgebreide artikel, ‘De onuitwisbare kenmerke van de zwarte *stem*. Over de stijl van Astrid H. Roemer’ (my kursivering) rondom die funksionaliteit van die taalgebruik in *Lijken op Liefde* as hy sê:

De grotere dynamiek van het Nederlands zoals dat door Surinamers zo prachtig gesproken wordt, is op schrif moeilijk na te bootsen, zonder in karikaturale accenten te vervallen. Het heeft er veel van weg dat Roemer met de keuze voor zeer uiteenlopende taalregisters uitdrukking heeft willen geven aan die grotere taaldynamiek, “de onuitwisbare kenmerken van de zonen van het land in zijn stem”, zoals zij in *Gewaagd leven* zo fraai zegt (153) (Van Kempen, 2000:13-14).

Met die klem wat geplaas word op verbaliteit en die ontginning van verskillende taalregisters, kan Roemer se werk direk verbind word met die postkoloniale projek wat sigself daarvoor beywer om nuwe, nie-Westerse maniere te vind om literêre werk te bevorder. Hierdeur word sentraliserende meesternarratiewe en die mag wat toegeken word aan die drukpers en standaardvorme van taal, geërodeer. Hierin sluit sy aan by Edlmair wat op die volgende wys: “Caribbean writers have often been preoccupied with finding a voice of their own by incorporating the oral in the written, coming to terms with the colonizer's language and finding a way of expressing themselves in Caribbean Creole” (Edlmair, 1999:5).

Michiel van Kempen wys veral op die taalverskuiwings wat in *Lijken op Liefde* voorkom: “Het doel van deze taalverschuivingen lijkt duidelijk: een poëtica die het denken in beweging wil

⁸ In die twee ander tekste in die trilogie word daar teruggekeer na sommige van die onsekerhede wat in *Lijken op Liefde* aangeteken word. Tog is daar in die ander twee romans geen sprake van hierdie “verlore” kassetbrief nie.

zetten door de taal als draagster van dat denken uit traditionele verbanden los te weken” (Van Kempen, 2000:11). In die teks word die betekenis van die meeste nie-Nederlandse woorde in voetnote aangedui en van die vreemde sinskonstruksies is volgens Van Kempen terug te voer na Surinaams-Nederlands of Sranan tongo, maar daar is ook Nederlandse sintaktiese konstruksies wat tot een van beide tale te herlei is (Van Kempen, 2000:5). Hierdeur word die taal van die koloniseerder nie sommer oorgeneem as skryftaal nie, maar word beide Nederlands en Sranan tongo geplooi en verbuig tot iets vernuwendes. *Lijken op Liefde* wil kennelik ’n nuwe soort hibriede taal skep waarin spesifieke personas hulle kan uitdruk. Roemer verduidelik die verskil in taalregister tussen Onno Mus in *Gewaagd Leven* en *Lijken op Liefde* in ’n onderhoud met Niemöller:

Lijken op Liefde heeft een heel ander soort taalgebruik. Korte zinnen. Het hoofdpersonage Cora, is een dienstvrouw. De taal is dan ook schoon, helder. Bij Onno was het juist ondoorsigtig... Het is merkwaardig dat recensenten nu zeggen: “Astrid Roemer gaat beter schrijven.” Want het jargon is echt gekozen voor dit personage. Cora kan nooit spreken zoals Onno. Cora zoekt naar antwoorden. Onno stelt vragen (Niemöller, 1997:1-2).

Omdat hier geen linguïstiese ondersoek gedoen word nie, sal volstaan word met Van Kempen se gevolgtrekking: “Astrid Roemer geeft de voorkeur aan een sterk beeldende taalhantering die probeert de polyvalentie en polysemie van taaluitingen te activeren” (2000:13). Hierdeur wil die teks daarop wys dat nie net die werklikheid of die geskiedenis voortdurend bevraagteken moet word nie, maar dat ook die talige vorm(e) waarin hierdie werklikheid gestalte aanneem in ’n teks, ontgin en ondersoek behoort te word.

In *Lijken op Liefde* word daar dus letterlik ’n hoorbare stem gegee aan die gemarginaliseerde en hibriede vroulike verteller, vir wie die taalregister uiters noukeurig gekies is. Ironies genoeg verdoem die verbale relaas in die kassetbriewe van Cora aan haar man alreeds die moontlikheid dat die verlede agterhaalbaar is of dat iets sinvols daarvoor te sê is. Van informasie rondom die moorde en selfs leidrade rep Cora geen woord nie en so word die verbale toeganklikheid van die verlede gedemonstreer. Volgens Herman se jongste suster is die verlede ’n gebied “... waar woorde eigenlijk geen toegang hebben” (50) en in werklikheid kon Cora nog nooit met Herman oor die verlede praat nie, want “... die man van haar is net als al die Paramensen ervan overtuigd dat het verleden weer tot leven komt als iemand het tot verantwoording roept” (17-18) en “... dat je je gedachten ... voor jezelf moet houden” (18). Hierdie opvattinge van die plantasiëbewoners hou verband met die mag wat daar aan woorde self toegeken word:

Op plantage-Jericho gaan de dorpelingen zorgvuldig om met hun uitspraken. Beweringen worden bewaakt as een skatkiſt. Verhalen vormen het goud van de gemeenskap. Maar niets daarvan mag worden vasgelegd, want de godinnen en de gode moetende uitverkorenen van hun volk blywen aanspreken (88).

So het Herman dan ook aan haar vertel dat sy voorgeslagte in Afrika soveel waarde geheg het aan woorde dat hulle stamoerloë gevoer het teen die aanhangers van Islam: “Zij van de Fante-Akan⁹ vonden een vorm van heiligschennis wat voor de moslims het meest sacrale is: de koran. Hoe kan een mens zo diep vallen en denken de woorden van God te kunnen verstaan om skriftelik vast te leggen?” (87). En verder:

Op plantage-Jericho had ze geleerd dat spreken zin moest hebben. In het dorp was het doorgaans woordstil. Maar als er werd gesproken dan werd daar ook aandacht aan besteed. Zelfs als een dronken man aan het woord was kwam iedereen luisteren. Ook aan kindere werd geleerd dat een woord gevaarlijker is dan een vlam; vuur dooft uit terwyl woorde zich op onbereikbare plaatzen inbranden en door blywen schroeien (89).

Miskien daarom word daar in die kassetbriewe aan Herman geen informasie gegee oor Cora se ondersoek nie, aangesien die verlede nie onder woorde te bring is nie. Dit word verder verkonkretiseer deur die figuur van Dora Crommeling, wat na die verskriklike gebeure rondom die moord van An Andijk nie meer kan praat nie. Op p.185 vra die verteller of Dora Crommeling nog self ’n verlede het. “Volgens haar dochter vast en zeker; alleen kon mommy er voor de buitenwereld niets zinnigs over zeggen. Dora Crommeling, gebore van Aalst, had het verzinnen verleerd”.

’n Ander strategie met betrekking tot die teksstruktuur is dat die gebeure wat sigself afspeel in die stad waar die kassetbrief opgeneem is, nie direk volg op die brief self nie. Byvoorbeeld: die eerste kassetbrief (pp.11-12) is opgeneem in Hotel Sheraton in Rotterdam, terwyl Deel 1 merendeels agtergrond verskaf oor die moord op An Andijk, Cora se afkoms en kindere, haar ontmoeting en huwelik met Herman, en haar voorbereidings vir haar reis (pp.13-56). Die tweede kassetbrief is opgeneem in London, vanuit die Ritz hotel (pp.57-58) en eers hierna, in Deel 2, volg die verloop van die gedeelte wat sigself in Nederland voltrek het (pp.59-106) en so meer. Net soos die verbeelde historiese tyd die teks in die jaar 1999 laat afspeel en sodoende ’n voorskot op die toekoms neem, is die teks so gestruktureer dat die kassetbriewe

⁹ Die nakomelinge van slawe afkomstig uit die Ivoorkus en Ghana word in Suriname onder die vier afro-kultuurgebiede van die Fante-Akan gereken. Elkeen van die vier kultuurgebiede bestaan uit verskillende stamme wat sterk ooreenkomste met betrekking tot godsdiens, taal en kultuur vertoon (Olijveld, 2000:4).

chronologies op mekaar volg en in die toekoms in vertel, terwyl die verhale wat vertel word in die vyf dele tussen die kassetbriewe nooit daardie chronologiese verloop van die kassetbriewe sal kan inhaal nie. Dus, terwyl die eerstepersoonsvertellings voortstroom in die toekoms in, is die vertelling in wese besig om al dieper in die verlede te delf. Roemer self wys op die volgende:

In *Lijken op Liefde* zijn er twee soorten teksten. De ene tekst is die van Cora naar haar man toe. Die is rechttoe rechtaan. Daarnaast is er een vertellende stem. Ik heb het boek met die twee taalsoorten zo gestructureerd dat het ging werken als een eeuwig durende gebeurtenis (Niemöller, 1997:1).

Deurdat die gedeelte wat chronologies laaste gebeur aan die begin van die teks gesitueer word, neem die teks 'n sikliese vorm aan wat hierdie ewigdurend voortgesette stryd met die verlede en die toekoms te berde bring. Terselfdertyd het die tegniek, waarin die kassetbriewe die verhaallyn in die vyf dele van die teks vooruitloop, tot gevolg dat die leser telkens opnuut in die historiografiese projek gedompel word. Die kassette dien as konkrete bewysstukke van die plekke waar Cora aangedoen het en haar emosionele toestand tydens haar reis. Tog bied dit geen werklike leidrade tot die verloop van haar ondersoek nie. Telkens moet die verteller vanuit 'n agternaperspektief die verlede gaan opsoek wat deur die kassetbrief geïnisieer is, asof die kassetbrief 'n oorblyfsel is van die verlede en die dele daartussen versin moes word deur die (onbetroubare) verteller.

Miskien kan die 'verlore' kassetbrief ook hierdeur verklaar word. Daar is alreeds gewys daarop dat hoewel daar in die gedeelte voor die aanvang van die teks van sewe kassetbriewe sprake is, slegs ses kassetbriewe tekstueel weergegee word. Alhoewel die roman dan eindig met die sesde kassetbrief, beteken dit nie dat daar 'n einde gekom het aan die dinge wat Cora obsedeer nie. Die teks laat die moontlikheid oop dat die sewende kassetbrief nog opgeneem moet word. En net soos Cora en Herman mekaar opnuut moet leer bemin, is daar op nasionale vlak ook nog steeds geen einde aan die stryd teen die kwaad nie. Dit sluit aan by die utopiaanse verwagting wat in die toekoms geplaas word. Die laaste kassetbrief sou moontlik die werklike revolusie onder woorde kan bring, as die tyd daarvoor ryp is.

2.3.3 Die alomteenwoordige verteller en fokalisasie:

Volgens Hutcheon (1988a:117) word daar van veral twee "modes of narration" gebruik gemaak binne die historiografiese metafiksie. Beide problematiseer die algehele idee van objektiwiteit:

... multiple points of view (as in Thomas's *The White Hotel*) or an overtly controlling narrator (as in Swift's *Waterland*). In neither, however, do we find a subject confident of

his/her ability to know the past with any certainty. This is not a transcending of history, but a problematized inscribing of subjectivity into history (Hutcheon, 1988a:117,118).

Die alomteenwoordige verteller in *Lijken op Liefde* registreer reeds vanaf die begin van die teksverloop hierdie onsekerheid. Meintjes (2001:5) beweer die volgende:

De auctoriale verteller tracht om commentaar en perspectief te leveren op Cora's zoektocht, maar kan meer dan eens self alleen maar met Cora als focaliseerder mee speculeren over het verleden in uitspraken als: "Maar An Andijk moet zoiets hebben geantwoord als ..." (82)

Tog blyk dit dat die verhouding tussen dié verteller en dié van fokalisering veel meer gekompliseerd is as dit wat Meinjes (2001:5) hierbo voorstel. Dit word veral onderstreep as die verteller, ná 'n gesprek wat Cora met Herman oor die telefoon gehad het, op p.77 vra: "Was zij vastgeraakt in een innerlijk gesprek met hem?" Dit open die moontlikheid dat die kassetbriewe 'n vorm van 'n gesprek kan wees wat met 'n afwesige Herman gevoer word, maar dat daar ook sprake is van 'n interne monoloog, waartydens die verteller as 't ware die intieme gedagtes van Cora Sewa afluister.

In die raamvertelling val die twee instansies van "wie vertel?" en "wie neem waar?", soos deur Genette (1980:189 en verder) onderskei word, gevolglik saam, maar in die gedeeltes tussen die kassetbriewe is daar 'n eksterne vertelinstantie wat vertel, terwyl daar op Cora Sewa gefokaliseer word. Die vraag is waarom die res van die teks nie ook in die eerste persoon vertel word nie. Uit die voorafgaande blyk dit dat Cora self nie vanuit haar man se agtergrond en die gelowe van die plantasiëbewoners, die verlede onder woorde mag bring nie. Daarom het sy 'n fokaliseerder nodig wat gedagtes hieroor kan verbeel en uitspreek. Hierdie stem moet die rol van historiograaf inneem, wat soos reeds genoem, as 't ware die gate in die verhaallyn moet invul of verbeel.

Ten opsigte van beide die eksterne wêreld en haar innerlike wêreld gebruik die verteller Cora as fokaliseerder en slegs háár spekulاسies oor die verlede word deur die verteller weergegee. Terselfdertyd is Cora afhanklik van hierdie verteller om haar eksterne- en gedagte-wêreld te verwoord.

Van Kempen wys op die besondere gebruik van die werkwoordsvorm in *Lijken op Liefde*, naamlik die "... niet consequent volhouden van een eenmaal gekozen werkwoordstijd" (Van Kempen, 2000:5). Die rede wat hy aanvoer vir hierdie werkwoordshantering lê in die nadruk wat die teks wil lê op die subjek self, "... ik zou dit taalfenomeen dan ook willen zien als een bijzondere variant van de Erlebte Rede" (2000:6). Die Erlebte Rede – die vrye indirekte rede – is veral die vorm van verslaggewing waar die verteller die *rede* van 'n persoon oorneem sonder om

vooraf eksplisiet te meld dat dit daardie figuur is wat iets dink of sê. In *Lijken op Liefde* is dit interessant dat alhoewel die fokalisering met 'n eksterne vertelinstantie gedeel word, die fokalisering dikwels by die hooffiguur Cora Sewa lê. “De lezer ziet alles vanuit haar perspectief, door haar ogen, met de woorden die door haar hoofd gaan” (Van Kempen, 2000:6).

Om binne die vorm van die subjekgebonde verslaggewing nog aan te dui wat die persoon letterlik dink of sê, is daar die moontlikheid om 'n dubbelpunt te plaas, hoewel dan nie met aanhalingstekens nie. In *Lijken op Liefde* word daar gekies vir 'n ander opsie. Die vertelinstantie word behandel soos by die Erlebte Rede en die tydsvorm wat gebruik word, is die een waarin nagedink word: die verledetyd. Aanhalingstekens word alleen gebruik wanneer bepaalde uitdrukings nie tot dié van die fokaliseerder gereken kan word nie, byvoorbeeld:

Hoe dan ook, op een dag bleek zij zwanger te zijn van haar baas. Da Silva heeft de vader van Herman naar zijn zaak laten komen. Om over de kwestie te praten. Om uit ‘die shit’ te raken (119).

Ook hier word daar op Cora se gedagtegang gefokaliseer, maar die woorde “die shit” is duidelik nie eie aan haar taalregister nie (en eerder dié van Da Silva). Hier is dus 'n interessante vorm van intertekstualiteit, aangesien die verteller hier woorde “leen” by ander figure in Cora se bestaansruimte. Alhoewel die alomteenwoordige verteller dus afhanklik is van Cora as fokaliserende figuur, word die manipulerende hand van die verteller tog telkens deur die implisiete outeur blootgelê. Terselfdertyd sê Van Kempen dat Roemer hierdeur impliseer dat iets soos die objektiewe of alwetende verteller nie bestaan nie:

Binnen de poëtica van Roemer is de pretentie van een verteller die boven de handelingen en personen staat, onhoudbaar, en sterker nog: verwerpelijk als een bewust misleidende instantie. Er is altijd een subject dat waarneemt en de tekst die vertelt over het personage is equivalent aan de tekst die de woorden van het personage oproept (Van Kempen, 2000:6).

Hierdeur word die meesternarratief nog verder afgebreek deurdat die oukatoriële verteller nie in 'n bemagtigde posisie staan waarin die fiksionele werklikheid absoluut geken of beheer word nie. As die verteller dan die rol van die historiograaf inneem, en die subjektiwiteit en afhanklikheid van hierdie verteller aan die fokaliseerder doelbewus ook in die taalregister benadruk word, word die problematisering van die kenbaarheid van die verlede hier ook op metatekstuele vlak benadruk.

Fokalisasie, volgens Mieke Bal (1978:118) die belangrikste, subtielste en mees indringende manipulasie-middel, speel dus 'n verneme rol in hierdie proses en is in *Lijken op Liefde* een van die belangrikste maniere waarop die metafiksionele verbind word met die

historiese projek van die teks.

2.3.4 Die skerpsinnige verteller

Daar word veral aandag gewy aan die sintuiglike waarneming of belewing van Cora se wêreld. Die eerste kassetbrief begin dan ook met die werkwoord “horen”: “Heb je nog kunnen horen dat er iets is gaan rinkelen toen ik door de controle ging” (11). Met hierdie eerste sin reeds moet die ore gespits word en dwarsdeur die teks word daar besin oor die vyf sintuie:

Bovendien had haar vader hun geleerd op de zintuigen te vertrouwen; als jager kon hij weten hoe het leven van hemzelf en zijn prooi afhankelijk was van geconcentreerd kunnen ruiken en luisteren. Hij vond het gezicht maar een bedrieglijk instrument, en leerde zijn kinderen vooral het reukorgaan goed te ontwikkelen (115-116).

Haar “Uncle William” het aan haar verduidelik dat dit wat met die oë waargeneem word geen informasie gee oor hoe om te reageer nie, “... bovendien kan al wat leeft het zichtbare voorkomen camoufleren” (117). Hierdie sintuiglike bestaan van die Surinamers word deur die dowe Onno Mus onderstreep as hy vir Cora vertel oor sy werk as sterrekundige en waarom hy Suriname verlaat het: “Want wie heeft in dat land belangstelling voor zaken die verder reiken dan het bereik van de zintuigen” (71). Onno gee ook ’n korrekatief op die siening van haar vader en oom. As Cora aanvanklik verward optree omdat hy doof is, stel hy haar gerus: “Ik hoor niets maar ik zie alles” (68) en daarmee saam merk die verteller op: “Haar Herman is iemand die zijn ogen meer vertrouwt dan zijn oren” (68). Maar Cora het haar eie opvatting hieroor:

Hoe meer ze in verschillende huizen kwam te werken hoe meer zij er overtuigd van raakte dat de bevindingen van de broers Dumfries slechts een uiterst beperkte waarheid verkondigen. Mensen hebben het vermogen om alles-alles te camoufleren en alle zintuigen te misleiden (117).

Tog verduidelik sy dat sy onherroeplik gevorm is deur hierdie sintuiglike bestaan: “Ze neemt niets tot zich zonder er eerst aan te hebben geroken. Zelfs mensen die zij tegenkomt worden op hun geuruitstraling beoordeeld en gewaardeerd” (117). As sy vir Cor Crommeling in haar hotel in Miami ontmoet, “... ging [ze] haast over de tafel hangen om zelfs zijn ademhaling te kunnen horen, ruiken, voelen” (178). Hierdeur word Cora geteken as iemand wat lyk of sy met haar skerp sintuiglike vermoëns ’n ideale fokaliseerder sou kon wees, maar steeds is daar die bewuste voorbehoud dat alles – selfs die sintuiglike – gekamoefleer kan word. Hierdeur word die historiografiese projek – waarin die moontlikheid van waarheid telkens gefnuik word – weereens onderstreep, omdat ook die subjektiwiteit waaraan die skerpsinnige fokaliseerder onderhewig is,

hier in die teken van kamoeflering staan.

In al drie romans binne die trilogie is daar figure wat 'n deel van hulle sintuiglike bestaan moes prysgee. In *Gewaagd leven* (1996) is dit die verteller, Onno Mus. Volgens Den Boef (1998:33) is Onno 'n tipiese alleenloper. “Zo spreekt hij enige tijd geen woord, ook om te weten te komen wat voor geestestoestand dat zwijgen veroorzaakt. Anderen zeggen dat hij dat doet ‘om beter te leren luisteren’” (Den Boef, 1998:33). Uiteindelik word Onno dan as gevolg van 'n motorongeluk werklik doof vir die stemme uit sy moederland, en bly ook doof in *Lijken op Liefde* (1997). In laasgenoemde roman is dit Dora Crommeling wat haar vermoë tot spraak verloor en in *Was Getekend* (1998) het die hooffiguur 'n oogkwaal, wat hom gedurig in die hospitaal laat beland as die dinge wat hy beleef vir hom te veel word. In *Lijken op Liefde* kulmineer hierdie dormante sintuie in die verteller self, Cora Sewa, wat haar lewe tot nog toe gelei het binne die refrein van “horen-zien-zwijgen” (20). Maar as die kalbas eers oopgebreek is, is dit juis Cora wat haar verantwoordelikheid moet nakom om te gaan bestek opneem van die verlede.

2.3.5 Die verteller as historiograaf

Wesseling (1991:120) toon aan dat Theodor Lessing in *Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen* (1921) reeds wys dat historiese kennis gevorm word deur sekere basiese emosionele behoeftes en dat geskiedskrywing bo alles die strewe na identiteit probeer bevredig. Op dieselfde manier projekteer historiese narratiewe die historikus se blik op die verlede:

The actors in historical narratives, whether they be individual subjects as princes and statesmen, or collective subjects such as nation-states, are nothing but mirror-images of the narrating subject according to Lessing, who denounces Ranke's ideal of impartiality as a chimera (Wesseling, 1991:121).

Postmoderne romans wil die partydigheid van die geskiedkundige oopvlek: “They expressedly draw our attention to the highly self-interested motives which cause their historian-like characters to set out on a quest for the past” (Wesseling, 1991:121). In *Lijken op Liefde* is Cora Sewa 'n skoonmaakster, en “[h]et naderende jaar 2000 had Suriname de mogelijkheid gebracht de volgende eeuw verschoond van het verleden in te gaan” (22). Gerits wys ook op die volgende:

De schrijfster lijkt te suggereren dat Suriname voor het begin van het nieuwe millennium schoon schip moet maken met zijn besmette verleden. De keuze van een schoonmaakster als hoofdpersoon van haar roman kan dan ook symbolisch genoemd worden (Gerits, 11 Julie, 1997).

Net soos Cora haar aandeel aan die moord in 1974 wil ondersoek en die feite wil agterhaal oor

wie werklik skuldig was aan die dood van An Andijk en haar ongebore kind, wil Surinamers “... de eenentwintigste eeu eerbaar beginnen!” (55). “Op de radio was te horen dat de mensen vonden dat ‘gerechtigheid uiteindelik moest zegevieren’. In de stadsbussen werd beweerd dat een gemeenskap die mensenmoordenaars beskerm ongezond is en onveilig” (54). Cora verduidelik haar reis soos volg aan Onno Mus:

Het tribunaal in Paramaribo wordt door de kranten een zuiveringsactie genoemd. Mijn leven lang heb ik de troep van anderen weggeruimd. Mijn reis is de laatste grote schoonmaak die ik doe. Het opruimen van de kluis hoort daarbij, noh? (103).

Hoewel Cora dus “... zelfs buiten dienstverband bezig op een zeer discrete manier een zeer onzuivere zaak af te handelen” (86), doen sy dit met die premis dat die verlede nou op hierdie laat stadium van haar lewe steeds agterhaalbaar is. Maar volgens die dorpsgenote op plantage-Jericho geld: “... wie het verleden tot leven brengt moet het onbevreesd kunnen toelaten” (84) en telkens loop die ondersoeker haarself vas in dieselfde doodloopstrate as die historiograaf.

2.4 Die ontoeganklikheid van die verlede:

2.4.1 Bronne van vergissings:

Fiksionele en historiese narratiewe word konvensioneel van mekaar geskei deur die voorbehoud dat die historikus sy stelling moet bewys teen die agtergrond van die relikwieë van die verlede; dokumente of nie-verbale materiaal soos muntstukke, gebruiksvorwerpe, geboue en dies meer. R.G. Collingwood wys reeds in 1946 daarop dat die historikus noodgedwonge sigself bo-oor hierdie oorblyfsels stel. Deur die seleksie, interpolasie en kritiek daarop, is hierdie bronne nie ’n outoriteit waarop die legitimiteit van die geskiedenis gebaseer kan word nie (Collingwood, 1946:231-240). Lessing brei hierop uit as hy aanvoer dat die debris van die verlede nie as ’n geldige bron van informasie of korrektief op die spekulasies oor die verlede gesien kan word nie. Net soos enige retrospektiewe weergawes van die geskiedenis, is hierdie oorblyfsels die produkte van mense wat weereens slegs die wêreld rondom hulle kon ervaar in terme van hulle eie begeertes en vooropgestelde idees (Lessing, 1983:88-103). Lessing se filosofie van die geskiedenis is ook bruikbaar as die selfreflektiwiteit van postmoderne romans nagespeur word.

Hutcheon wys juis daarop dat die postmoderne roman dikwels historiese data gebruik, maar dit byna nooit kan assimileer nie: “More often, the process of *attempting* to assimilate is what is foregrounded” (Hutcheon, 1988a:114). Hierdie proses van dataversameling en die

(futiele) onderneming om dit te verwerk, word in historiografiese metafiksionele romans soos *Lijken op Liefde* en *Duiwelskloof* (soos ook in hoofstuk 3 aangetoon word in die afdeling met dieselfde titel), doelbewus blootgelê.

In *Lijken op Liefde* loop Cora Sewa haar ook telkens vas as dit kom by hierdie oorblyfsels van die verlede. As sy voor die aanvang van haar reis met Michael Mus oor sy oorlede boesemvriend, Onno Sewa, wil gaan praat, tref sy alleen sy vrou daar aan. Sy doen ook aan by Surinderstraat ses, die woonhuis van An Andijk waar sy vermoor is. “Maar na zesentwintig jaar was de buurt helemaal veranderd” (53) en behalwe dat daar nou Hollanders woon, kan sy nie meer te wete kom nie. Sy besoek “Onno zaliger” (Onno Sewa) se eertydse huis, maar ook hier is die spore van Onno se eertydse verblyf reeds weggemaak. Boonop mog sy huisraad nie soos tradisie dit voorskryf na sy “vreemde dood” na die plantasiedorp gebring word nie en is al sy persoonlike papiere verbrand. Bo en behalwe die kalbas wat hy by haar in bewaring gebring het, is daar dus geen bewysstukke waardeur Cora iets meer oor sy verlede te wete kan kom nie. Die koerantberigte oor An Andijk en Onno Sewa se dood is deur dieselfde persoon geskryf en het ook in dieselfde koerant verskyn (49). In *Was getekend*, die volgende roman in die trilogie, blyk dit dan ook dat die persoon wat die berigte geskryf het, omgekoop is om die berigte te versin.

As Cora in Nederland die briewe wat An Andijk in die kluis bewaar het, gaan uithaal en lees, moet sy haar eie gevolgtrekkings maak oor die onderlinge verhoudings waarvan daar gepraat word. Die eerste reeks briewe kom duidelik van Onno Sewa, maar slegs die helfte van die dialoog tussen Onno en An word hierdeur opgehelder, want ironies genoeg het sy self hierdie briewe vernietig: “[h]aar brieven aan ‘Onno zaliger’ zijn waarschijnlijk met honderden volgeschreven luchtpostvellen verbrand door Herman en haar bij de ontruiming van het huis” (82). Die tweede stel sit nog netjies in hulle koeverte en kom van ’n man uit Costa Rica, maar “[v]an die zeventien Engelstalige brieven” (83) begryp Cora nie eers alles nie. Die derde stel briewe is sonder koeverte en die afsender se naam is telkens uitgewis “... met iets wits” (83). Cora kan tog agterkom dat hierdie briewe van Cor Crommeling kom, net soos die laaste stel dreigbriewe ook duidelik uit die hand van Dora Crommeling is: “Er was geen twijfel mogelijk. Deze toon kwam haar bekend voor. Deze dreiging had zij meer gehoord” (85).

Daar is minstens vier verdagtes: Cor Crommeling, eertydse werkgewer en minnaar van An Andijk; Crommeling se jaloerse vrou Dora; die blanke halfbroer van haar man, Onno Sewa, wat op onverklaarbare rede ook “... midden in het leven” (48) gesterf het en die bewonderaar van An uit Costa Rica. Onno Mus verduidelik aan haar dat die ware feite heel moontlik vir altyd

verswyg sal bly: “Er zijn drie verdachten. Een daarvan leeft niet meer. De twee anderen zullen elkaar niet verraden. Ook al zou het alleen maar zijn om hun zoon, die tot opperrechter is benoemd, niet te schaden” (102)¹⁰.

Die laaste brief in die verseëlde koevert is van An Andijk self en rig sigself op wie ookal die kluis oopgemaak het. Die inhoud van hierdie brief is duidelik die aansporing wat Cora nodig het om haar ondersoek verder te neem:

(...) Er zijn twee personen die weten van mijn zwangerschap. Crommeling en Sewa. Als ik binnekort sterf ben ik vermoord. Wie je ook bent, zoek deze twee mannen op en verplicht hen om mijn dood en het ongeleefde leven van mijn ongeboren kind te wreken! (...) (87).

Ironies genoeg blyk dit dat hierdie twee mans, saam met Dora Crommeling, juis die belangrikste verdagtes is in hierdie moord. Daarmee saam is Onno Sewa ook reeds dood, wat beteken dat sy weergawe van die gebeure vir altyd versweë sal bly. Aan die einde van die eerste roman in die trilogie *Gewaagd Leven* (1996), vertel Onno Mus aan sy broer Hagith die volgende: “Weet je dat die huisvriend naar wie ik genoemd ben op straat is gevonden. Levenloos. Hy was kernegezond. Een groot sportman. Voetballen. Basketballen. Hardlopen. Het kan zijn dat zijn hart gewoon stil is blijven staan. ... Weet je dat M.M. beweert dat zijn boezemvriend is omgebracht omdat hij meer wist van een gerespecteerd politicus dan het volk en ons land zouden kunnen verdragen” (Roemer, 1996:237 en verder). Den Boef merk dan ook die volgende op:

Je realiseert je pas veel later, als Cora allang vertrokken is, dat hij wel met haar over de dood van zijn naamgever Onno heeft gesproken, maar niet alle informatie heeft onhuld die aan het slot van *Gewaagd Leven* wordt genoemd. Of toch wel, maar indirect? (Den Boef, 1998:35).

As die slotgedeelte van *Gewaagd Leven* dus hierby betrek word, blyk dit dat Cora se vertroueling in Nederland, Onno Mus, self nie geheel en al eerlik is oor alles wat hy oor die moord op An Andijk weet nie. In die derde roman in die trilogie, *Was Getekend* (1998), word Onno Sewa se betrokkenheid by die moord weer besoek, maar ook hierin word die “waarheid” rondom die moord oorgelaat aan die aannames en spekulasies van andere.

Cora se besoek aan die dorpie Andijk in Friesland lewer ook geen informasie op nie. “Het kerkhof is gesloten voor vreemdelingen”, kry sy te hore van die huurmotorbestuurder (64) en niemand wat sy teëkom kan die familie Andijk, wat voorheen daar gewoon het, onthou nie.

¹⁰ Duidelik reken Onno Mus hier nie die man uit Costa Rica as ’n moontlike verdagte nie.

Uiteindelik kom sy tot die volgende gevolgtrekking: “Ze had het dorp Andijk evenmin gezien als de mens An Andijk” (66). In Londen kom sy ook niks meer te wete oor Deborah Hogarth, Onno Sewa se vermeende moeder, nie. As die kamermeisie nagklubs skakel om informasie oor die eertydse bluessangeres in te win, kry sy te hore wat sy alreeds weet: “Mevrouw, Deborah Hogarth is ooit naar de Caribbean gegaan. Ze is niet meer in Londen opgedoken. Na de oorlog is zij spoorloos verdwenen” (123). Van fisiese bewyse of konkrete informasie is daar dus min sprake in die roman.

Die een artifak wat wel as bewysstuk van die verlede ingedien word, is die boekhouding wat Herman se vader en hyself gehou het van die aborsies wat hulle uitgevoer het op “... tientallen vrouwen en meisjes” (243). Herman se vader het die boekhouding aangehou omdat hy geweet het dat aborsie strafbaar was: “Indien hij ooit zou worden aangehouden dan had hij een inventaris van medeplichtigen. Zonder aanzien des persoons” (143). Maar hierdie informasie word uiteindelik teen Herman gebruik, omdat hy daardeur ook sy eie skuld aan die onwettige aborsies bewys. Die teks wil hierdeur bewys dat die oorblyfsels van die verlede ook in die hede misbruik kan word, aangesien Herman en sy vader hierdie boekhouding vir ’n goeie doel gehou het. En dit staan ook nie eenduidig vas dat die aborsies wat hulle uitgevoer het geheel en al afgekeur word nie. Daar word meermale gewys dat hulle die vrouens probeer help het “... omdat zij zwanger waren van hun baas, hun vader, hun broer, hun neef, hun buurjongen, hun lover, hun echtgenoot” (243).

Wesseling wys op die selektiwiteit van geskiedskrywing, waardeur die objektiwiteit van die historikus aan bande gelê word:

The first is a purely accidental one: we have to make do with whatever relics happen to have survived the wear and tear of time. The second is epistemological. As the critical philosophy of history has pointed out, our insights into the past are determined by the types of questions we put to the source materials ... the historian only selects as noteworthy those historical data that fit into the picture which he has in mind (Wesseling, 1991:125).

Uit die voorafgaande is dit duidelik dat Cora haarself nie op die oorblyfsels van die verlede kan verlaat in haar ondersoek nie. ’n Verdere probleem is dat Cora self emosioneel betrokke is by die verlede wat sy oprakel, en daardeur ook geensins objektief kan staan teenoor dit wat sy te wete kom nie. Hierdeur word ’n netelige aspek aangeraak, naamlik dat dit wat die ondersoeker uiteindelik wel uitsnuffel, ontstellend of pynlik sal wees en dus nie sal inpas by die verwagtinge wat die historiograaf van die verlede het nie. So word Onno Sewa in die tribunaal in die klein deur die Crommelings aangewys as die een wat die moord op An Andijk vir hulle gepleeg het

(194), hoewel die gesprek tussen Cora en Michael Mus tydens die vlug vanaf Willemstad na Paramaribo, weereens 'n vraagteken agter hierdie getuienis plaas (230). Net so moet Cora ook nou vir die eerste keer die feit konfronteer dat haar man 'n aborteur is. Sommige kritici (bv. Den Boef, 1998:35; ETTY, 1997) suggereer selfs dat Onno Sewa deur Herman Sewa vergiftig is: “Herman beskik oor drankjies die het sterven vergemakkelijken, soos dat eufemisties heet en ook ander spore wys in sy rigting” (ETTY, 23 Mei 1997).

'n Verdere vraag wat hieruit voortvloei, is wie dan die interpreteerders van die verlede moet wees. Met die aanvang van die teks gaan die diskussie dan ook nie meer oor die argumente voor of teen die spesiale geregshof wat in Paramaribo gehou sou word nie, maar “... er werd nu vooral geredeneerd over de samenstelling van de jury die recht zou moeten gaan spreken en er werd gespeculeerd over de naam van de opperrechter” (22). Uiteindelik blyk dit dat die opperrechter wat uiteindelik vir die nasionale tribunaal aangewys is, Leonard Crommeling, se verlede ook nie skoon is nie. Ook Herman raak persoonlik betrokke by die tribunaal wat in Desember 1999 in Paramaribo gehou word, as hy sy rol as buitestaander verwissel vir dié van getuie en uiteindelik as aangeklaagde voor die hof gedaag word. Uiteindelik loop die tribunaal finaal skeef, aangesien iedereen skuldig blyk aan die groter wreedheid binne die samelewing.

Tydens Cora en die egpaar Crommeling se tribunaal in die klein wat gehou word met die wete, “... dat iedereen alle rollen in zich verenigd wist: slachtoffer, dader, aanklager, verdediger, getuige, jurylid, opperrechter” (188) val die rolle van aanklaers en beskuldigdes dus ook saam. Aan die einde van haar reis het Cora die volgende mening oor haar persoonlike ondersoek:

Voor haar stond ondanks het gesprek met de Crommelings niet eenduidig vast wie An Andijk werkelijk de vrucht uit de buik had geknipt. Zij wist nog steeds niet hoe Onno wijlen aan zijn einde was gekomen. En: was Herman Sewa eigenlijk ook een moordenaar? (228).

Daar is reeds melding gemaak daarvan dat die fokaliseerder, Cora, self ook medepligtig is aan hierdie gewelddadige verlede, nie net omdat sy die lyk van An Andijk help opruim en swyggeld daarrondom aanvaar het nie, maar ook omdat sy haarself jare lank doof, stom en blind gehou het vir dit wat rondom haar afgespeel het. Die vraag ontstaan nou waarom die reële outeur dan 'n vrou van meer as sestig jaar oud, wat self nie onbetrokke en geheel onskuldig is nie, as fokaliseerder kies om die verlede te ondersoek – 'n donker verlede waarvan die agterhaalbaarheid duidelik problematies van aard is.

2.4.2 Die gemarginaliseerde fokaliseerder:

Wesseling sê die volgende in verband met die herbesoek van die verlede in historiografiese romans: “Utopian counterfactual parodies rewrite history from the perspective of groups that have been excluded from the making and writing of history. The ideological principle which informs their alternate histories is the sympathetic identification with those who have suffered history” (Wesseling, 1991:162). Hoewel *Lijken op Liefde* nie ’n parodie is nie, is dit duidelik dat die verlede hier herskryf word uit die oogpunt van ’n gemarginaliseerde, ’n figuur wat voorheen uitgesluit is by die maak en skryf van geskiedenis.

Hutcheon wys daarop dat die protagonis in die historiografiese metafiksionele roman bykans altyd ’n randfiguur is, ’n gemarginaliseerde figuur wat tradisioneel, soos die gekoloniseerde “Ander”, buite die hoofstroomgeskiedenis sou staan (Hutcheon, 1988a:113). Marshall (1992:152) sê die volgende oor die rol van die subjek in postmoderne romans: “The question ‘who is speaking?’ is a consistent postmodern refrain, often meaning, ‘from what positions of power or authority, as producers (or interpreters) of texts, do we speak?’”.

In *Lijken op Liefde* vertel die fokaliseerder, Cora Sewa, baie duidelik vanuit ’n ontmagtigde posisie in die ekstreme sin van die woord. Sy is die gekoloniseerde “Ander”. In die eerste plek is sy ’n kind van gemengde afkoms; ’n “dogla”¹¹. Haar moeder was hindostaans en haar vader ’n gekerstende swart man, waardeur Cora ’n nakomeling uit beide die slawe- en kontrakarbeidverlede van Suriname is. Sy word groot as ’n distrikskind in Nieuw-Nickerie en alhoewel sy haar voortgesette onderwys in Paramaribo, hoofstad van Suriname, ontvang (35), is sy geen stadskind nie. Aanvanklik is sy ’n kindermeisie en haar latere beroep as huishoudster teken haar kennelik as skaduwee in die huishoudings van andere:

Zij was nog minder aanwezig dan een meubelstuk, want daar kan iemand nog haar voet tegenaan stoten; een plant kan plotseling een blad laten vallen en de aandacht trekken en een huisdier kan beginnen te blaffen of miauwen als spanningen gewicht krijgen. Zij was als kindervrouw en huishoudster in staat om zich in relatie tot de volwassenen bijna comateus te gedragen (20).

Op agtienjarige ouderdom is Cora getroud met ’n man uit Jericho, ’n plantasiegemeenskap wat ontstaan het uit “... vrijgekomen Afrikanen die na de afschaffing van de slavernij voor zichzelf begonnen waren, en kennelijk financiële middelen genoeg hadden gehad om gezamenlijk het

¹¹ *Dogla*: hindostaanse halfbloed (*Lijken op Liefde*, 1998 (1997): 35).

plantagebedrijf van de Europeanen over te nemen” (30).

Slawerny is in 1863 in die werklike Suriname afgeskaf (daar was toe nog ongeveer 30 000 slawe) maar pas tien jaar later, in 1873, word die eks-plantasieslawe werklik vry, want “... in dat jaar verviel hun verpligting om jaarliks een arbeidscontract met een plantage-eigenaar af te sluiten” (Röst, 1993:159). Omdat hierdie eks-slawe geen grondgebied vir die verbouing van voedsel gekry het nie, het heelwat van hulle op die plantasies aangebly. Toe dit reeds in 1850 begin blyk het dat daar ’n einde aan slawerny sou kom, is Asiatiese kontrakarbeiders intussen ingevoer om die slawe op die plantasies te vervang. Agtereenvolgend het enkele duisende Chinese (1858-1870), enkele tienduisende Brits-Indiërs (1873-1916) en Javane (1890-1939) na Suriname gekom. Heelparty van die kontrakarbeiders het na afloop van hulle kontrak in Suriname agtergebly (Bakker *et al.*, 1993:9). Dat Herman met hierdie slaweverlede identifiseer, blyk op p.86 as Cora die uitsprake van haar man interpreteer as: “... restanten van slavenhaat”. Deur haar huwelik met Herman word Cora dus verder verbind met die slaweverlede van Suriname.

Cora is ’n vrou en daarmee saam het sy kinderloos gebly, sodat selfs moederskap nie vir haar plek in die gemeenskap kon bepaal nie. Volgens Ellis (1986:9) word daar hoë waarde geheg aan die rol van moederskap in alle Karibiese gemeenskappe: “Women are expected to bear children and childless women are often looked down upon”. Hierdeur word Cora geteken as dubbele gekoloniseerde; as nie-blanke plattelandse inwoner van gemengde bloed, uit die voorheen gekoloniseerde Suriname en tweedens as kinderlose vrou. Cora skik haar na die besluite van haar man. Selfs voordat hy haar naam geken het, het hy haar vertel “... dat hij alleen zou trouwen met een meisje dat geen kinderen wou” (43) en daarom bou die egpaar nie aan ’n nageslag nie. Die ‘geheime’ rondom sy beroep as natuurgeneser word eers veel later in hulle huwelik en onder dwang van omstandighede, met haar gedeel (op p.141-144).

Cora se “andersheid” beteken dat sy nooit regtig êrens ingepas het nie. As sy terugkeer na Nieuw Nickerie ná haar opleiding in die stad na twee jaar as kindermeisie *klink* sy anders as die mense van haar geboortedistrik op die boot. “Ze schaamde zich voor haar eigen stem, die anders klonk” (34). Op die plantasie voel sy haarself nooit deel van die gemeenskap nie. Na die droom wat sy het voor die verjaarsdagpartytjie by hulle restaurant skrik sy huilend wakker. Een van die redes wat hiervoor aangevoer word, is: “... omdat de plantagevrouwen haar nooit helemaal hadden geaccepteerd, omdat ze van buiten kwam, omdat ze er bovendien zo anders uitziet” (18). In teenstelling met die plantasievroue is Cora ’n beroepsvrou. Sy was hoof van die kombuis van “s Lands Ziekenhuis” en vanweë haar kontak met heelwat buitelandse gesinne kan sy heelparty

Europese tale praat (26).

En toen het tot de oudsten van het dorp was doorgedrongen dat ze ging vliegen en haar man voor enige tijd achter zou laten waren die haastig bij elkaar gekomen om de dorpsgodin te raadplegen. Zij hadden 'vrouw Cora' altijd al een beetje eigenaardig gevonden, bovendien kan soms de naderende ouderdom vooral vrouwen-zonder-kinderen op 'vreemde gedachten' brengen en tot 'onvoorspelbare daden' aanzetten (25).

Die reis wat Cora aanpak, onderskei haar duidelijk van 'n tipiese Surinaamse plantasienvrou. Almal, behalwe haar man, Herman, vind dit enigszins vreemd. Tog was sy nie van stryk te bring nie:

Ook niet toen zelfs de dames van het reisbureau het ronduit belachelijk vonden dat een 'Para-vrouw van zestig' die eigenlijk nooit verder was gekomen dan de keukens en slaapkamers van de bevoorrechten helemaal alleen een reis kwam boeken voor haarzelf van Paramaribo naar Nederland, Engeland, Amerika en weer terug naar huis (pp.24-25).

Roemer beskryf die vroue in die werk van die Surinaamse skrywer Leo Ferrier soos volg:

De moederfiguur die Ferrier had ontworpen maakte mij bang voor iets wat zich in mij ontwikkelde: het genote van een ongrijpbare man, maar vooral ook als seksueel partner van een wildvreemde die door mijzelf pijnlijk wordt bemind. Voor mij is de Surinaamse literatuur in 'Atman' van Ferrier herschape as het archetypische gezicht van de Surinaamse vroue (Roemer, 1987b:55).

En oor Bea Vianen sê sy:

Haar vroue maakten mij opstandig vanwee hun gebrek aan emancipatoire moed in de relatie tot hun manne – des te Surinaamser zijn ze. En bij het archetype van Leo Ferrier voegt zich nog een ander: het lijdzame gelaat van een meisje dat vroue word in een gemeenskap van manne die vorm en inhoud dicteren (Roemer, 1987b:55).

Ook Cora sou voor haar reis beskryf kon word binne die Surinaamse argetipes van Ferrier en Vianen, maar Cora is nog verder gemarginaliseer. Op p.85 vra sy haarself af hoe sy die politieke geskiedenis van die land by haar verby kon laat gaan:

Hoe is het toch mogelijk dat haar zoveel doodgewoon was ontgaan? Wie had haar de ware geskiedenis van haar land onthouden? Wie had haar geleerd zich zo vlak voor te doen? Vond de directrice van de Huishoudschool haar juist daarom zo uitermate geschikt om in de verpleging te gaan of kindermisje te worden?

Cora het dus in 'n mate tot en met die aanvang van die teks oënskynlik geskiedenisloos deur haar lewe gegaan. As sy in die stad gevra word of sy 'n "dogla" is, vra sy verbaas hoe hulle daarby uitkom: "Dan zei zij dat zij echt niet weet waar haar vader en moeder vandaan kwamen: 'Zij waren er toch al toen ik ter wereld kwam, noh?!'" (35). Haar oënskynlike "geskiedenisloosheid" word verduidelik in terme van diskresie, aangesien sy haar nooit wou bemoei met die intieme

sake van andere nie, net soos sy ook nie bemoeienisse van buitestaanders kon verdra nie:

Want eigenlijk is niets van waarde haar ooit ontgaan. En de geschiedenis is toch langs een omweg ook naar haar gekomen. Zijn neemt alleen alles in zich op zonder verbanden te leggen. Zij leek soms zelfs te grossieren in momenten van zin en waanzin van anderen. Maar een dogla-kind, een districtsmeisje, een huishoudster hoort discreet te zijn (85).

Die geskiedenis wat Cora tot dusver geken het, het dus alreeds onder die proses van seleksie en kombinasie deurgeloop en Cora het ook nog nooit hierdie verlede krities in oënskou geneem nie. As die verlede dus opgesoek word in *Lijken op Liefde* geskied dit uit die oogpunt van 'n gemarginaliseerde in die ekstreme sin van die woord, om 'n korrekatief te verskaf op dit wat Wesseling soos volg verduidelik: "Historiography can only concern itself with those individuals and collectives who have made the historical record" (Wesseling, 1991:126).

2.4.3 Wenners en verloorders:

Lessing (1983:104) wys daarop dat persone polities suksesvol moet wees om in die annale van die geskiedenis opgeteken te word. Dit het tot gevolg dat historiografie meestal die geskiedenis van die oorwinnaars skryf, terwyl die wat daaronder gely het, gou vergeet word. In *Lijken op Liefde* word daar in die figuur van Cora Sewa 'n korrekatief verskaf op hierdie beskouing van die historiografie, deurdat fiksie hierdie model kan verwing en sodoende ook die verhale van die verloorders en die kleingeskiedenis kan vertel.

Oor die rol van die subjek in *Lijken op Liefde* sou opgemerk kan word dat die strewe in die sfeer van die apokriewe optekening van die verlede lê, maar terselfdertyd is die teks intens gemoeid met die projek om die private openbaar te maak. Van Heerden (1999:14) merk die volgende op oor hierdie inskrywing van die subjek in geskiedenis in: "Dit is 'n subjek wat die aandag op sigself vestig en sodoende die fokus plaas op die in die verlede dikwels onsigbare hand ágter die historiese dokument".

Aanvanklik val die klem, met betrekking tot die fokaliserende verteller, eerder op sake wat, in konvensioneel-historiese terme gesien, marginaal of insidenteel is. Terwyl daar wel na historiese gebeure verwys word, vertel die teks telkens wat Cora en Herman besig is om te doen terwyl groter historiese gebeurtenisse in die groter romanruimte. So het die mislukte moord op die politikus Joop M. Potribo by Cora verbygegaan. "In de tijd van het 'Killing-complot' was zij een meisje van vijftien. Zij was al blij als zij een dag was doorgekomen zonder plagerijen van de stadsmeisjes op school" (104). Op die internaatsskool is sy ook nooit aangemoedig om op die hoogte van sake te bly nie. "Zij hadden geen radio. Ze heeft er nooit kranten zien liggen. De

vrouwen die voor de internaatmeisjies sorgden hielden zij meer met andere dinge bezig” (104). Selfs die feit dat Cora gehelp het om die lyk van An Andijk op te ruim (in 1974) en die halfbroer van haar man, Onno Sewa, gesterf het, kon steeds nie haar vredige bestaan skud nie. Op p.170 vra die verteller selfs: “Maar had ‘vrouw Crommeling’ toch gelijk? Was Cora Sewa te ‘achterlijk’ om ongelukkig te kunnen zijn?”

Die “sergeantencoup” van 24 Februarie 1980 is egter ’n belangrike datum in haar en Herman se huwelik, maar nie omdat hulle persoonlik betrokke was by die historiese magsoorname nie: “[w]ant terwijl zestien landskinderen in doodsangst een gewapende overval op de marinebasis, de Memre-bukukazerne, de munitiebunker aan de Doekhiweg uitvoerden besloot Herman met zijn bekentenissen een aanval te doen op haar zekerheden” (141). Herman besluit om haar in te lig oor sy abortuspraktyk. Ná die gewelddadige magsoorname word Cora ook herinner aan die moord in 1974 as die verteller sê: “Vlak na de militaire coup kreeg ze een brief van een bank uit Holland. Ze had geen rekening meer in Suriname; iemand had het geld voor haar ‘veiliggesteld’” en: “Zo heeft ook zij An Andijk kunnen begraven op een plek waar geen vreemdeling bij kon” (16).

Die Desembermoorde van die jaar 1982, beïnvloed wel hulle lewens dramanties. Herman het ophou werk as natuurgeneser en vir vyf jaar op die plantasie rondgedwaal. Uiteindelik het hy op die idee gekom om ’n restaurant te begin. Op die geboortedag van “Onno Zaliger” is die restaurant dan ook feestelik geopen, maar “Altijd heeft zij het gevoel gehouden dat het restaurant bedoeld was om te rouwen over het doden van weerlozen” (55), waardeur diegene wat omgekome het in die Desembermoorde nie uitgesluit mag word nie. Tydens die “... propagandadagen van de verkiezingen van achtennegentig” (17) het hulle spesiale gaste uit Nederland wat by die restaurant sou kom eet en die voorbereidings hiervoor “... verliepen twee weken lang langs een soort vacuüm waarin het verleden verpakt leek om zo onbedorven de tijd te kunnen weerstaan” (18,19). Cora en Herman hou hulle tydens die ete self op die agtergrond as dit kom by die heftige politieke gesprekke tydens die verjaarsdagete self. Die bekende tragedie van die SLM-vliegtuig wat “... tegen een woudreus aanvloog met fatale gevolgen” (29), gebeur volgens die roman op hulle grondgebied. Herman was een van die eerste persone om hulp aan te bied en “... hij is erbij gebleven tot zelfs de bergwerkzaamheden waren afgerond” (29).

Soos reeds genoem raak Herman ook persoonlik betrokke by die tribunaal in Paramaribo – eers as getuie en later as aangeklaagde: “Uw man gaat geschiedenis schrijven!”, merk Michael Mus op as hy Cora inlig oor die nuutste gebeure in Paramaribo (227). Hierdie aanmerking van

Michael Mus is 'n skreiende voorbeeld van die aanklag wat die teks maak teen vroue wat vergete bly as dit by die skryf van geskiedenis kom, maar Cora raak self al hoe nouer betrokke by die groter landsgeskiedenis as die opperregter sy funksies moet neerlê, "... omdat mevrouw Sewa over zwaar belastend materiaal wat zijn ouders betreft scheen te beschikken" (245).

Uiteindelik word die betrokkenheid van die hele stad onderstreep as die koerantopskrifte lui: "Haast heel de stad staat rood" (246), waardeur die land in sy kollektiwiteit skuldig verklaar word aan die gewelddadige verlede.

Hierdeur sluit die teks duidelik aan by Wesseling (1997), as sy daarop wys dat daar in heelparty postmoderne romans wegbeweeg word van die tradisionele rolverdeling van verbeelde en gedokumenteerde figure:

... by turning the former into *causal agents* of historic events which official historiography attributes to the actions of historical persons or collectives. Their invented characters are not content to remain in the dark areas of history. On the contrary, they sally forth into the full light of official historiography, often wreaking considerable havoc there (Wesseling, 1997:208).

Die voorheen gemarginaliseerde (en fiksionele) Cora Sewa word algaande deur die teks as so 'n "causal agent" in die verbeelde geskiedenis ingeskryf. Hierdeur word daar 'n korrektyf verskaf op die projek van geskiedskrywing, aangesien die rol van figure wat gewoonlik geïgnoreer word nou in fiksie, openbaar gemaak word in die vorm van 'n kleingeskiedenis. Hieroor merk Hutcheon op:

What has surfaced is something different from the unitary, closed evolutionary narratives of historiography as we have traditionally known it ... we now get the histories (in the plural) of the losers as well as the winners, of the regional (and colonial) as well as the centrist, of the unsung many as well as the much sung few (Hutcheon, 1989:66).

2.5 'n Reis na binne:

Cora se reis is veel meer as net 'n opruim van die verlede om daardeur die skuldiges aan te wys in die twee sake wat haar na aan die hart lê. Op p.60 wys die verteller daarop: "... eigenlijk was het een tocht naar haar binnenste en daarvan wou zij de ontberingen ondergaan". Haar uiterlike reis na Nederland, Engeland, die VSA en Curaçao is 'n verkonkretisering van hierdie "pelgrimstocht" soos Herman dit noem – "Een soort bedevaart die zij moest maken langs de windstreken van haar bestaan" (76). Cora neem in werklikheid 'n reis in haar eie verlede in, om bestek op te neem van wie sy is, veral as gevolg van die "geskiedenisloosheid" waarbinne sy tot dusver gelewe het.

Lijken op Liefde sluit hiermee in 'n groot mate aan by die werk van Édouard Glissant (1981) en Edward Kamau Brathwaite (1971), wat volgens Edlmair (1999:6) 'n manier sien waarop die voortdurende proses van kreolisering in die Karibiese gebied eenheid tot gevolg het. Hulle onderstreep die belangrikheid van kulturele *métissage* en hibriditeit in beide hulle kreatiewe en teoretiese werk: “Glissant in particular has developed a cross-cultural politics of *antillanité*, which finds a way to overcome Caribbean “non histoire” (Glissant, 1981:131) through the submerged voice of collective memory that exists throughout the region” (Edlmair, 1999:6).

Glissant ondermyn die tradisionele geloof in die soewereine individu en rasionele subjektiwiteit, maar terselfdertyd wil hy die beskouing dat geskiedenis 'n progressiewe, koherente sisteem is, ontmasker. In Glissant se visie van eindelose kreolisering is dit die sinchroniese verhoudings binne en tussen kulture wat belangriker is as die rigiede diachronie van ortodokse historiografie. Glissant onderskei tussen die totaliserende impuls van transenderende “History” (met 'n hoofletter *H*) en die ware vormloosheid van historiese verskeidenheid: “History is fissured by histories; they relentlessly toss aside those who have not had the time to see themselves through a tangle of lianas” (Dash, 1989:xxix). Hierin sluit Glissant duidelik aan by die postkoloniale projek, waarin juis hierdie ongedokumenteerde ervarings van die verlede opgesoek word. Geskiedenis het volgens Glissant geen monopolie oor die verlede nie, historici is nie bevoorregte interpreteerders nie en “... there is no sense of passing judgment on the past. No one has been unambiguously right or wrong. It is the collective experience that matters” (Dash, 1989:xxix).

Die hooffiguur in *Lijken op Liefde* is in wese die kulminasie van die hele koloniale verlede van (die fiksionele) Suriname. In haar verenig sy die vermenging van 'n hele samelewing wat tot stand gekom het, juis as gevolg van 'n koloniale geskiedenis van slawerny, kontrakarheid, kerstening en die voortgesette gewelddadige neokoloniale bestaan waarmee die land sedert onafhanklikheidswording worstel. Osstyn sê die volgende in hierdie verband:

Roemer laat haar figure nog half om half met rituelen leven, maar gooit ze tegelyk de wijde wereld in. Alsof ze zich destijds in die mate aan het voormalige koloniale bewind hebben aangepast, dat ze na de onafhankelijkheid vanzelf een soort neo-koloniaal bestaan zijn gaan leiden (Osstyn, 1997).

Hieromtrent merk Den Boef ook die volgende op: “Cora is een metafoor voor de oudere Surinamer die heeft ontdekt dat hij of zij niet op een beschermd eiland woont” (Den Boef, 1998:35,36).

2.5.1 Die kollektiewe verlede: multikulturaliteit as tekstuele gegewe

In hoofstuk 3 word daar gewys hoe die kollektiewe verlede in *Duiwelskloof* (1998) van André Brink opgesoek word, onder andere deur die komplekse manier waarop die stories van die gemeenskap telkens die versweë/vergete verlede laat deurskemer. Hierdeur word die troebel verlede van die Duiwelskloof as 't ware blootgelê, maar ook weer geïnterpreteer, aangesien ook hierdie verhale 'n manier is waarop die bestaanskrisisse van die inwoners besweer word. In *Lijken op Liefde* is die implisiete outeur ook besig om tydens Cora se reis 'n netwerk van diverse persoonlike en kollektiewe geskiedenis, wat letterlik in die hooffiguur opgesluit lê, openbaar te maak.

As die “waarheid” van die verlede dan nie agterhaalbaar is nie, verskuif Cora se mymeringe telkens na haar herinneringe uit haar eie verlede. So word die verlede ook vir Cora 'n manier om te ontvlug en veral wanneer sy onder groot spanning verkeer, sluit sy haar oë en dink aan die lewe uit haar kindertyd:

Soms leek het leven zo onecht, zo suikerzoet, zo sprookjesachtig, zo bitterblink. Dan liet ze het hoofd hangen, deed de ogen dicht en mocht het allemaal aan haar voorbij trekken: Julius en Hermine, Dearest en de anderen in haar geboorteplaats, de huizen en de vreemde families in wier intimiteit zij mocht leven, Herman en zijn Jericho, de spijker naast de klerenkast, de gebroken kalebas (62).

Breure sê in hierdie verband die volgende: “Cora heeft bij haar overpeinzingen diverse bronnen tot haar beschikking. Als dochter van een Hindoestaanse moeder en een zwarte vader put zij per definitie uit verschillende culturen” (Breure, 2 Augustus 1997).

In Cora se mymeringe is dit veral die multikulturaliteit van die samelewing waarin sy opgegroeï het, wat benadruk word. Multikulturaliteit is 'n direkte gevolg van die koloniale invloed op Suriname en die groter Karibiese gebied en word veral in die onderskeie vorme van diskriminasie en rasse-vooroordele verbeeld, soos in die manier waarop die skoolgaande Cora aangekyk word in Paramaribo, aangesien sy 'n dogter uit 'n etnies-gemengde of dogla-huwelik is. Haar moeder, Hermine, is onterf nadat sy met Julius Dumfries, 'n gekerstende swart man, getroud is (129) en daardeur het sy ook haar Hindoestaanse noemnaam verbeur. Interessant genoeg is die Hindoe-doopnaam van haar moeder Saraswati (217), wat volgens die Hindoegelof die ekwivalent van die godin Vishnu (die godin van kennis¹²) is. “Het conflict zat zo diep dat zelfs

¹² Uit gesprek met S. Naidu (18 Januarie, 2001).

haar broers en zusters geen pogingen deden hun jongste zuster ooit op te zoeken” (128). As die familie Dumfries moeder Hermine se geboorte grond gaan besoek omdat haar moeder op sterwe lê, word haar man, Julius Dumfries, gevra om die grondgebied onmiddellik te verlaat (129). Selfs as sy aan die einde van haar lewe verlang om ’n Hindoestaanse begrafnis te hê, word haar Hindoe-familie nie uitgenooi na hierdie geleentheid nie.

’n Verdere voorbeeld is in die relaas van die kamermeisie uit Trinidad, Suzan, in London as sy begin om “... onbeschroomd te praten over de kwetsuren die zij opliep en had opgelopen omdat zij getint is” (149). Dan is daar ook die diskriminasie wat ervaar word deur die twee bloedbroers Michael Mus en Onno Sewa (beide nakomelinge van Europese immigrante) wat saam uitgeskel is vir “buru-broko-sturu”¹³ en hulle “... allebei hun ‘boerenkomaf’ niet konden traceren” en daardeur nie vir volbloed Surinamers aangesien word nie (228). Van Kempen sê in hierdie verband die volgende: “De koloniale geschiedenis en die hebi’s (trauma’s)¹⁴ die daarvan het gevolg waren, resoneren in vele passages mee” (2000:3).

Dieselfde geskiedenis wat soveel skade aangerig het in die Karibiese gebied, het ook bygedra tot die rykdom van die gebied se kulturele erfgoed, naamlik die heterogeniteit van die inwoners. George Lamming stel dit soos volg: “We in the West Indies can meet the twentieth century without fear; for we begin with colossal advantages. The West Indian, though provincial, is perhaps the most cosmopolitan man in the world” (Lamming, 1960:37). Soos in hoofstuk 1 reeds aangeteken, wil die teoretiese studie van hibriditeit veral modelle ontwikkel waarbinne daar wegbeweeg word van binêre opposisies en die klassifikasie van groepe of individue op grond van gender, klas en ras. Bhabha wys daarop dat die wegbeweeg van die klasesisteem en gender as die primêre konsepsuele en organisatoriese kategorieë, ’n gewaarwording van die enorme hoeveelheid verskillende posisies wat die subjek kan inneem tot gevolg gehad het: “... positions – of race, gender, generation, institutional location, geopolitical locale, sexual orientation – that inhabit any claim to identity in the modern world” (Bhabha, 1994:1). Die teoretiese, en politieke noodsaaklike, vonds hiervan lê daarin om verby die oorspronklike subjektiwiteit te kyk en om te fokus op die oomblikke of prosesse wat geproduseer word in die uitdrukking van kulturele

¹³ *Buru-broko-sturu*: (lett.) “boer-gebroken-stoel”; eintlik ’n niksseggende frase maar vanweë die rym in Sranan ’n hardnekkige skeldwoord (*Lijken op Liefde*, 1998 (1997): 228).

¹⁴ *Hebi*: (trad.) ’n verkeerde gewoonte, (on)hebbelijkheid, voorkomende uit een geestelike last, die opgelegd is door het lot, overerving, traditie of een combinatie van deze - in die hedendaagse gebruik word die herkoms van die woord verwaarloos (February, 2001: persoonlike mededeling).

verskille. “These ‘in-between’ spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood – singular or communal – that initiate new signs of identity and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself” (Bhabha, 1994:1-2).

Vir Bhabha lê die uitdrukking van kulturele identiteit nie opgesluit in “... *pre-given* ethnic or cultural traits set in the fixed tablet of tradition” nie, maar eerder in die uitdrukking of uitvoering daarvan: “Terms of cultural engagement, whether antagonistic or affiliative, are produced *performatively*” (Bhabha, 1994:2, my kursivering). So kan daar gesê word dat Cora in wese probeer om haar eie identiteit te probeer skep, as sy haarself op hierdie laat stadium van haar lewe toelaat om in haar gedagtes die etniese agtergrond van haar ouers en ook haar man te onthou en krities te beskou. Cora dwing haarself om op 65-jarige ouderdom wêreldbürger te word en op die reis wat sy maak, is sy in wese besig om die kollektiewe geskiedenis van haar gebied en haar eie hibriditeit, in verhouding tot die dinge wat haar gevorm het, te ondersoek.

Die eerste teken van die kulturele verweefdheid in die roman kom op p.35 voor. Twee van Cora se broers is met Brits-Guyanese meisies getroud en woon in die buurland. “Maar Demerara is niet zo ver weg van het herenhuis aan de Voorstraat” (35). Nieuw-Nickerie, waar Cora gootgeword het, is geografies beskou die mees westelike provinsie van Suriname en dit is daarom nie vreemd dat die gebied noue bande met die inwoners van (voorheen) Brits-Guyana sou hê nie. Verder wys die verteller op die volgende: “Moeder ging niet graag naar de stad. Ze zei dat zij er niets te zoeken had. Ze ging liever ‘de Engelse kant’ op. Mischien was zijzelf ook een beetje Engels. Engels en hindostaans” (35). As kinders het hulle ook gereeld gaan kuier by haar oom in Georgetown, toe Guyana nog ’n Britse kolonie was. “Wat heeft zij toen graag zo’n Brits schoolkind willen zijn. Hoe hebben haar zuster en zij zich niet uitgesloofd om zich Brits te gedragen” (107) en “Sarah wou later ook zo’n dame worden en trouwen met een Brit. Een echte bleekwitte Brit uit Groot-Brittanië” (108).

Hierdie verlange is sprekend van die status wat aan die Westerse kultuur en veral Britse superioriteit geheg is tydens kolonialisme. In die Weste was alles veronderstel om beter, skoner en mooier te wees. Haar suster Sarah wou selfs haar voorkoms verander om hierby in te pas: “Vaak had zij met opengevallen mond gekeken naar haar zuster, die ... stond te vertellen hoe ze zodra zij zeventien werd het haar zou ontkroezen, de wenkbrauwen zou uitdunnen, de nagels roze zou lakken en de lippen en de jukbogen zou bijkleuren met rouge en lippenstift” (108).

Maar die jong Cora, in teenstelling met haar broers en suster, het self nooit na iets verlang wat haar vreemd sou laat voel nie: “Zij vond alles goed zoals het was en konde zich niet

voorstellen dat de wereld en de mensen zo zouden kunnen veranderen dat zij zich vreemd zou gaan voelen en naar iets anders zou verlangen” (108). En tog, haar kamer in London “... geeft haar het gevoel op visite te zijn bij zichzelf” (109), sodat sy self ook blykbaar onder die indruk van die “Engelse” manier van doen kom.

Ook Cora en Herman se huweliksfees was omgewe met ’n rykdom van kulture en gebruike en dit was belangrik vir beide families om hulle tradisies uit te leef: “De vader van Herman, ... was uiterst actief in het organiseren van feestelike rituelen” en “[h]aar eigen moeder, die haar komaf had opgeslagen in de zijden sari’s die in haar spiegelkast lagen opgebaard, had blykbaar besloten dat zij haar eigen huwelik nog eens over zou doen en dan vooral etnisch” (37). Die Chinese buurvrou het die bier verskaf (37) en Moeder Hermine, wat self ook ’n gevoel vir tradisie had, het dit verstandig gevind om “... een deel van de rituelen in de gemeenschap op Jericho uit te voeren” (41), waardeur die huweliksrituele ook die Afro-Surinaamse kulture van die Wintireligie kon aanspreek. Daarmee saam is die huwelik ingeseën in die Roomse kerk (46) en uiteindelik is hulle in die woonkamer van haar ouerhuis aan die Voorstraat getroud, omdat die stadhuis volgens die spekulasies van die verteller in die mond van haar vader moontlik te “... uitgeleefd voor zijn maagdelike dochter” sou wees (46).

Cora self is weereens onbetrokke by die gebeure. Sy laat selfs haar suster toe om haar toe te takel met grimering en die haarkapster laat sy haar gang gaan. Sy verduidelik haar inskiklikheid met al die gedoentes soos volg: “Het was ‘voldoende’ als het voor de betrokken bloedverwanten ‘goed genoeg’ bleek te zijn. Het was vooral hun bruiloft” (46). Hierdeur word die bruilof geteken as ’n mengsel van Hindoestaanse, Christelike en ander Westerse gebruike, Afro-Surinaamse en ook die gesin Dumfries se eie huisrituele, maar iets wat die fokaliseerder tot op die stadium nie vir haarself toegeëien het nie.

Cora se hibridiese agtergrond word ook geteken deur haar ervaringe rondom religie. Hoewel Cora agnosties grootword, bid hulle tuis aan tafel die Onse Vader (38), wat ’n oorblyfsel sou wees uit die Christelike agtergrond van haar vader:

Vader Dumfries en moeder hadden het gezamenlijk bidden tot een vast ritueel gemaakt bij het ochtend- en bij het avondeten. Hoewel zijn kinderen geen kerk vanbinnen zagen tijdens een kerkdienst vond Julius Dumfries dat geen dag kon beginnen en worden afgesloten zonder samen te komen om dankbetuigingen uit te spreken (168).

Maar hierdie dankbetuiginge word nie gerig aan ’n Westerse beskouing van ’n godheid nie. Cora se vader verduidelik dat hulle hulle dank rig aan die “veroorzakers”: “‘Mischien is de veroorzaker van wind de Wind zelf, zoals de veroorzaker van de manja’s in de regentijd de Manja zelf is en de

veroorzaker van de mensen de Mens self is!” (168). As Cora wil wegvlug van die verhaal wat Michael Mus oor die tribunaal in Paramaribo kom vertel tydens die kersete in Willemstad, laat dit haar bevrees die Bybel in haar hotelkamer oopslaan. “Ze had het gebed van haar vader nodig. Het onzeverader”:

Volgens haar vader hadden de versregels een reinigend effect, zelfs al bleven ze onbegrijpelijk. En moeder Hermine had toegegeven dat de Hindoes en de moslims zelfs urenlang teksten uit hun heilige boeken kunnen opzeggen zonder het Sanskriet ook maar te verstaan. Haar ouders vonden die handeling van het prevelen van het onzeverader dus belangrijker genoeg om toe te voegen aan hun eigen wijze van dankuitspraken (216).

Haar moeder kom uit ’n familie waarin daar “... dagelijks wierookoffers aan de goden gebracht” (116) word en die sitaar van haar suster Sarah bedoel was om klanke voor te bring wat die gode behaag en digterby bring. Daarom is hulle maaltye ook altyd welriekend en loop hulle kaalvoet op die houtvloer binnenshuis. Soos reeds gewys, sterf haar moeder ook binne die Hindoetradisie, waartydens die aanwesiges ’n stuk uit die Veda, “... het sprokie over de hemelgevechten tussen de goden” (217) sing en sy volgens die Hindoegelooft gekremer word: “... de as moest in schoon stromend water worden gestrooid; een pandit moest de ceremoniën leiden” (218). Verder het haar vader haar ook geleer wat ’n “gewetenloos bestaan” beteken:

Omringd door de wetten van het tropische oerwoud leerden zij begrijpen dat een ‘gewetenloos bestaan’ vrediger, zorgzamer en zelfs harmonieuzer leek dan een bestaan dat zich beriep op het geweten.
‘Het geweten is van plastic, beton, aluminium en cash; een brouwsel van de mens self. Hoe dan ook, juist door dat geweten zijn wij mensen gedoemd tot lelijkheid’ (157).

Inderdaad was Cora se jeugjare mooi en sorgeloos, danksy die manier waarop haar ouers met religie en die natuur omgegaan het: “De dienst van haar ouders aan het Leven was licht, helder, doorzichtig. Dat geloof had haar feilloos door haar jeugd geholpen” (168).

Hierdie opvattinge kleur dan die manier waarop Cora die geloof van andere beskou. Veral die skynheiligheid van die Crommelings wat elke Sondag saam kerk toe gaan, “... terwyl zij elkaar door de week het leven alleen maar onmogelijk schenen te maken” (168), steek haar dwars in die krop. Herman maak dit nog erger as hy beweer dat “... de christenen geloven dat God self het Kwaad in de wereld had gelegd om de mensen te beproeven” (168) en Cora vra haarself af of God haar eers liefgehad het nadat sy met die kwaad te doen gekry het deur die lyk van An Andijk op te ruim (169). Maar ook haar man se geloof word as bevreemdend erfar as die verteller daarop wys dat die Wintigodsdiens van die dorpelinge Cora se familie angstig maak. So vra Cora se ma aan Herman se familie dat hulle haar tog nie met Winti’s moet “begiftig” nie (45).

Cora se ervaring van multikulturaliteit word dus gekenmerk deur 'n menigte uiteenlopende ervaringe rondom rasse-vooroordele, kultuurverskille – selfs binne haar eie gesin, die status wat aan 'n Westerse bestaan geheg word en die religieuse verskeidenheid waarmee sy gekonfronteer word. Tog lyk dit asof sy haarself nooit geheel kon vereenselwig met enige van hierdie lewensvisies nie. Dit wil selfs voorkom asof die netwerk van moontlikhede wat die teks aan mekaar opdring, as dit kom by die ontwikkeling van 'n persoonlike en kulturele identiteit, juis meer verwarring as helderheid bring tydens Cora se reis.

Vervolgens word daar stilgestaan by een van die belangrikste kultureel-godsdienstige kodes in die teks, naamlik Winti, 'n spesifiek Afro-Surinaamse geloof, en word die moontlikheid ondersoek dat die teks hierin 'n kollektiewe verlede opsoek, wat 'n alternatiewe/korrektief op die Westerse beskouing van geskiedenis en die verlede kan gee.

2.5.2 Die kollektiewe verlede in die Wintireligie:

In *Lijken op Liefde*, waar een van die belangrikste kodes die soektog na die “waarheid” in die verlede is, blyk die Wintigeloof op die oog af 'n toepaslike ondersteunende rol te speel. Hierdeur sou die roman kon aansluit by skrywers soos Wilson Harris (1967; 1983) wat probeer om Eurosentriese aannames rondom die geskiedenis te ontmasker. Harris propageer 'n alternatiewe kultuur van die verbeelding wat gevind kan word in die argetipiese mites en die historiese herinneringe vir die inwoners van die Karibië. Winti pas duidelik in by 'n postkoloniale denkwysie waar daar in die arsenaal van 'n alternatiewe kultuur van die verbeelding gesoek word na argetipiese mites en die historiese herinneringe van eertydse gekoloniseerde gemeenskappe. Hierdeur is die teks dan ook besig om die kollektiewe verlede van die gemeenskap in te span om die ondersoek van die verlede te ondersteun, maar ook te kompliseer.

Volgens Ariaans (1999) gaan Winti daarvan uit dat die gestorwenes (of Jorka's) pas rus vind as hulle op 'n regverdige wyse gesterf het, byvoorbeeld van ouderdom, “[a]ndersinds gaan zij rondspoken en mensen aanzetten tot wraak” (Ariaans, 1999:9). Ook Cora voel in haar ondersoek gesterk deur die geeste van die dooies, veral dié van An Andijk. Wanneer Cora haar briewe lees, voel sy selfs Andijk se aanwesigheid: “Toen ze tijdens het lezen bij de schrijfmachinebrieven was aanbeland werd zij opeens door doodsangst bevangen. Alsof An Andijk in de kamer stond om met haar mee te lezen. Ze kreeg sterk het gevoel niet alleen te zijn” (84) en verder: “Het was alsof zij de macht over haar eigen voornemens kwijt was geraakt. Alsof de stem van An Andijk haar opjog om het verleden tot spreken te dwingen” (87). Ook die reeds

gestorwe Onno Sewa laat nie die lewendes met rus nie en na sy dood het Cora die gevoel gehad dat "... hij haar op een dag zou laten weten wat zij met die kalebas moest doen" (52) wat hy voor sy dood aan haar gegee het om te bewaar. As Michael Mus die restaurant reserveer vir die ete van sy skoonsuster, kom staan hy voor Cora en sê: "Mijn overleden mati¹⁵ leeft nog steeds voort in mij. Kijk goed naar me dan zal je hem ook herkennen" (53). Oor die tribunaal in Suriname vra die verteller: "Waarom bracht het tribunaal sommige doden weer tot leven?" (54) en later: "Waren al de doden uit haar mensenleven bezig zich in 'kamer 614 Holiday Inn Oceanside' te verzamelen?" (170).

Die Wintigodsdienste het ontstaan onder die slawe in Suriname wat hulle eie gelowe uit Afrika gebring het. Nie al die slawe het dieselfde religie aangehang nie, aangesien hulle van verskillende stamme en verskillende gebiede in Afrika afkomstig was. Op die plantasies waar hierdie slawe moes werk, het daar dus gou 'n vermenging van hulle verskillende gode en rites plaasgevind. Olijfveld (2000:4) wys op die faktore wat tot die ontstaan van die Wintigodsdienste gelei het:

1. die slawerny, gepaardgaande met
2. die onderdrukking van die menslike liggaam en die menslike gees,
3. die ontworteling uit die Afrikaanse samelewing en kultuur,
4. die verbod op religieuse beleving
5. die geografiese omstandighede wat in Suriname dieselfde was as dié van Afrika, en
6. die "Marronage"¹⁶

Winti het dus uiteindelik ontwikkel uit die vermenging van Wes-Afrikaanse gelowe, beïnvloed deur die Christendom, 'n marginale kontinentale invloed van die Indiaanse godsdienste en later ook hindoe-invloede. Olijfveld (2000:5) benadruk die feit dat dit 'n Afro-Surinaamse godsdienste is: "Zoals wij de Wintigodsdienst kennen, kom je hem nergens anders tegen. Niet op de Nederlandse Antillen, niet in Brazilië, niet in Cuba, niet in Haïti, maar ook niet in Afrika". Hy gee wel toe dat die invloed van diverse Wes-Afrikaanse godsdienste, veral dié van die Ashanti's, duidelik waarneembaar is (sien ook Wooding, 1972). Winti is nog steeds van groot belang in die hedendaagse Suriname en is 'n vaste onderdeel van die Surinaamse kultuur. Hoewel die ontginning van die Wintigeloof dus binne 'n postkoloniale denkwysie sou pas, is dit belangrik om in gedagte te hou dat dit ook 'n direkte gevolg van die koloniale bewind is. In hierdie ondersoek

¹⁵ *Mati*: hartsvriend, kameraad (*Lijken op Liefde*, 1998 (1997): 53).

¹⁶ Slawe wat tydens die tyd van slawerny gevlug het word Marrons (Engels: Maroons) genoem. Uit hierdie groep stam die Bosnegers of "Boslandcreolen" af wat tans 10% van die bevolking uitmaak (Bakker *et al.*, 1993:9).

word die Wintireligie gelees as 'n alternatiewe manier waarop die kollektiewe verlede van die figure in die teks opgesoek word, 'n verlede waarin geweld en wreedheid hoogty gevier het.

Herman, die belangrikste draer van die Wintigeloof in die teks, is 'n medisyneman, of natuurgeneser soos hy homself noem. Hy sit die werk van sy vader voort, “[i]n naam van de godinnen en goden van hun Afrikaanse afstamming. In dienst van het volk en land waar hun slavenbestaan tot een eind is gekomen” (136), waardeur die Wintikultuur in die teks duidelik met die tyd van slawerny verbind word. Daar is alreeds daarop gewys dat die oudstes van plantage-Jericho telkens die kwaad moes besweer, “... het kwaad dat was gezaaid, gegroeid, geogost in de eeuw van de slavernij” en verder: “Er waren gedurende drie honderd jaar dingen gebeurd die zo geladen waren met wreedheid dat er minstens negen generaties nodig zijn om de sporen van de wreedheid overal uit te wissen” (157). Dit word langamerhand duidelik dat die gevolge van hierdie kwaad nog steeds voortwoeker en nog verdere kwaad veroorsaak.

Bo en behalwe die politieke geweld wat nog steeds 'n realiteit is in die gemeenskap, as gevolg van slawerny en die wreedheid van die militêre regime, word die destruktiewe manier waarop die verlede op die hede en die toekoms inwerk ook op maatskaplike vlak ervaar in die teks. Die ondertrouery wat die afgeslotenheid van plantage-Jericho tot gevolg het, word in *Lijken op Liefde* vergestalt deur die vrees wat die dorpinge het vir gestremdes, “... geestelijk gehandicapten boezemen de dorpingen angst in!” en “[z]elfs op jaarlijkse familierituelen, op begrafenissen en huwelijken leek de gemeenschap te bestaan uit ‘gezuiverden’” (41). Herman beken aan Cora dat daar skaamte en angs heers oor “misgeboorten” en verduidelik dat dit 'n direkte gevolg is van die onduidelike grense wat heers tussen “... dichtbij en veraf” familie: “Alles wat ‘afwijkt’ is dus met schuld en schaamte geladen en de hele gemeenschap neemt de verantwoordelijkheid voor de misgeboorten op zich” (41). Vroeër is so 'n “misgeboren kind” aan die gode geoffer en nog verder terug in die geskiedenis is hierdie kinders in die oerwoud agtergelaat, maar tans word sulke kinders van die dorp tuis weggesteek (42). Hierin is dus 'n konkrete bewys dat die ondertrouery van die verlede 'n negatiewe en skaamtege vulde hede opgelewer het. Die teks lewer terselfdertyd ook kritiek op die dorpinge, aangesien hulle hulleself duidelik nie gehou het aan hulle eie wette waarop 'n gesonde gemeenskap gebou moet word nie.

Die bloedskande of erfskuld (“mekunu”) binne plantage-Jericho is veral die rede waarom Herman met 'n vrou van “ongelooflik ver weg” getroud is en verklaar hy op p.42: “Nooit heb ik mij aangetrokken gevoeld tot de meisjes en vrouwen van Jericho. Die zitten in mijn lichaam

opgeslagen als mijn verleden””. In teenstelling hiermee word die geestelik gestremde broer van Cora binne haar huisgesin as geen straf gesien nie; eerder as “... een ‘ongewoon geschenk’” (43), hoewel sy gestremdheid nie toegereken kan word aan ’n bloedskandelike agtergrond nie.

As die gebruik van die Wintireligie as metafoor van ’n groter problematiek in die teks beskou word, kan hierdie “misvorminge” as aanklag teen die etniese verdeeldheid in die land gelees word. Reeds in 1947, tydens die opkoms van die politikus Joop M. Potribo, was die volgende gedagte belangrik: “De misvormingen van het verleden moesten worden weggewassen uit het systeem van de Surinaamse mens en maatschappij. Hindostanen, Javanen en zelfs Chinezen zijn geen rivalen maar bondgenoten, landgenoten: de kinderen van méér vaders uit één moederland” (100). Deur die gebruik van die woord “misvorminge” word hierdie verdeeldheid direk verbind aan die gestremde kinders van die afgeslote gemeenskap van plantage-Jericho en kan daar binne die Wintigelooft gesê word dat indien daar nie onderlinge wisselwerking tussen die verskillende bevolkingsgroepe is nie, dat die voortgesette “apartheid” wat bestaan tussen die bevolkingsgroepe voortdurend ’n misvormde gemeenskap tot gevolg sal hê.

Onno Sewa, wat bekend staan as die “blanke halfbroer” van Herman, hoort wel volgens sy “bere”¹⁷ by die stamboom van die Sewas, aangesien Herman se vader die dorpsoudstes en die godinne kon oortuig dat Onno as deel van hulle verwantskappe aanvaar moes word. Maar as Cora vir Herman se suster uitvra oor Onno Sewa, kry sy te hore dat daar min simpatie was vir die manier waarop Onno gesterf het, aangesien sy bloedverwantskap met die dorp eintlik deur die swyggeld van sy werklike vader gekoop is (51). Hierdeur word die voorgehoue barmhartigheid van die gemeenskap ook ontmasker. In die koerant was daar die volgende berig versin na Onno Sewa se dood: “De overledene was een schoft, een vrouwenversierder, een geweldenaar, een alcoholist, een hoerenloper, een dobbelaar. ... En zo iemand móét midden in het leven sterven, onderweg, bezopen, op straat” (48). Daarmee saam het die dorpsoudstes skynbaar nog ’n verdere fout begaan: “Onno Sewa was heengegaan zonder zijn oorsprong te kennen!” (120), en dit sou moontlik ook oorsaak tot onheil kon wees in die dorp. Onno Sewa was dus alreeds van sy geboorte af verdoem tot ’n gruwelike dood, aangesien hy nie sy afkoms geken het nie, sy verwantskap met die dorpenaars afgekoop is en hy sy lewe (volgens die versonne koerantberig) op ’n onaanvaarbare manier gelei het. Al hierdie dinge het uiteindelik bygedra tot die feit dat sy

¹⁷ Bere: (lett.) buik; (nou) bloedverwantskappe van vaders- en moeders kant (*Lijken op Liefde*, 1998 (1997):41).

dood nooit werklik ondersoek is nie. Aangesien al Onno se besittings verbrand moes word, is bykans alle oorblyfsels van sy verlede tot niet gemaak. Hierdeur gee die teks 'n vingerwysing na die manier waarop die kollektiewe interpretasies en gebruike/rites die “waarheid” kan versluier en selfs die verlede probeer vernietig, aangesien die opgrawe daarvan moontlik onheil kan meebring. Maar hier is verder sprake van 'n ambivalensie, want die feit dat Onno volgens die dorpelinge nie sy oorsprong geken het nie, is ook 'n oorsaak tot negatiewe gevolge in die toekoms.

In *Lijken op Liefde* is hiernaas sprake van negatiewe magiese kragte wat ingespan word om ander te benadeel. Heelwat van die sogenaamde magiese eienskappe van Winti is afkomstig uit Javaanse en Hindoe-tradisies en in die Ooste word bonatuurlike kragte tradisioneel aangewend om andere te benadeel. In die Hindoegelooft word magiese kragte deur drie soorte rituele opgewek, naamlik die Mantra, die Tantra en die Jantra. Die Mantra is die veelvuldige herhaling van formules, die Tantra is die gebruik van materiële dinge soos kraal Halsnoere en poppe en die Jantra is die gebruik van 'n kombinasie van natuurlike dinge (soos stene) en beswerende formules (Stephen, 1998:61,62). Herman gee dan ook vir Cora drie flessies om saam te neem op haar reis: “Een om makkelijk in slaap te kunnen vallen. Een om makkelijk te kunnen sterven. Een om ongebruikt in zijn beide handen te kunnen terugleggen” (76). Soos reeds genoem, meen sommige kritici (Etty, 1997; Den Boef, 1998) dat Onno se dood te wyte kon wees aan een van Herman se medisynes vir dié doel.

Daar is ook ander voorbeelde van die negatiewe manier waarop magiese kragte gebruik word in die teks. Herman verwys na die “Killing-komplot” van die jare vyftig as hy verduidelik: “... de natuurgenezers van zijn region kregen een stijgend aantal stadsmensen op bezoek die zochten naar middelen om anderen kwaad te doen” (103), maar:

De regio van Herman had besloten deze cliënten te wijzen op het feit dat ‘kunstmatig kwaad nooit te keren is’; dat een geprogrammeerde kwelgeest eindeloos hetzelfde blijft herhalen. Doodgewoon, zoals na een oorlog het nog bestaande wapenarsenaal tot het scheppen en bestrijden van nieuwe vijanden aanzet (104).

Cora se eie eggenoot het homself skuldig gemaak aan wetsoortreding binne sy eie geloof: “In de familie was besloten de kennis nooit in dienst te zullen stellen tegen iemands wil in; zonder medeweten van betrokkenen, om kwaad over anderen te halen, om de dood te veroorsaken. Die vier geboden konden moeiteloos worden nageleefd” (141). Maar Herman en sy vader Bà Aleksis en reeds sy grootmoeder, Yaya, het aborsies uitgevoer (wat teen die landswette was). Die verteller noem dat dit miskien een van die redes is waarom Herman vir Cora gevra het dat hulle kinderloos moes bly, aangesien die “afgedreven borelingen” moontlik wraak sou neem op sy eie nageslag

(146). Die feit dat Herman aan die einde van die teks een van die aangeklaagdes is, kan binne hierdie religie moontlik gesien word as straf van die Winti.

Daarmee saam was die “... zestien mannen die het volk en het grondgebied Suriname wilden redden uit de handen van de koloniseerder Holland, Nederlandse politici en de onverschilligheid van de eigen bestuurders” (144) in 1980 nog by Herman onder behandeling: “Er zou ongetwijfeld worden geschoten. Er zouden doden kunnen vallen” (144). Deur hierdie mans te behandel, het Herman dus weereens een van die reëls van sy familie oor die dood van andere verbreek. Die militêre *coup d’etat* word in die teks ook in verband gebring met aborsie, verskerp deurdat Herman sy bekentenis aan Cora rondom sy abortuspraktyke op dieselfde aand maak as wanneer die *coup* plaasvind. Oor die magsoorname het Herman later beweer: “Niemand had aan de zestien mannen gevraagd om een ‘bloedige ingreep’ te plegen in de buik van de Surinaamse politiek” (145). Net soos Herman vroeër in die teks daarop gewys het dat “... er nog steeds abortussen plaatsvinden vanwege ongewenste zwangerschappen, ondanks alle voorbehoedsmiddelen. En wetten” (56), het hierdie magsgreep alreeds die volgende gewelddadige magsoorname verwek (145). Hierdeur benadruk die Wintigelooft weereens die destruktiewe effek van die verlede, veral as daar in gedagte gehou word dat die dorpelinge glo “... dat het verleden weer tot leven komt als iemand het tot verantwoording roept” (17,18).

Cora self wou nooit deur ’n Winti besoek word nie. As sy vanweë haar talekennis gehaal word om die Europese taal van ’n vrou wat na die dood van Onno Sewa deur ’n “lucht-winti” besoek is, uit te lê, is die vrou weer nugter as Cora by haar kom. Tog vra die verteller hierna: “Was zij de enige die op dat moment dacht een zware motorfiets te horen wegrijden?” (120) – Onno was dol oor renmotors en motorfietse – waardeur hier reeds ’n band tussen Cora en gestorwenes geïmpliseer word. Maar Herman se eie Winti het ook nooit aan haar verskyn nie, alhoewel Herman verduidelik: “... zodra zij als zijn levensgezellin er klaar voor was, zou die winti kennis met haar komen maken” (121,122). Tog het die gebeurtenis nie plaasgevind nie. Aan die einde van die teks in haar laaste kassetbrief sê Cora dat sy “... eens en voor altijd begrepen, dat mijn olifantsjongen toch de kracht van een winti nodig heeft gehad om de binnenbrand die het leven maakt te kunnen voelen, aanwakkeren, en verdragen uiteindelijk” (250). Dit lyk dus asof Cora ná haar reis en selfondersoek uiteindelik gereed is om Herman se Winti te ontmoet en dus sy kollektiewe verlede in die gesig te staar.

In die teksgedeelte voor die aanvang van deel 1 sê die verteller egter: “En soms sluit de passaat haar onverwacht in met zijn huiveringwekkende oceaantocht. Dan smeekt zij geen god en

geen mens maar de wind om genade”. Hieruit blyk dit dat Cora self nog steeds nie die Wintigeloof haar eie gemaak het nie. Haar smee om genade pas eerder by haar vader se verduideliking rondom die veroorsakers (soos aangetoon). Daar moet bygevoeg word dat hier wel van ’n dubbelsinnigheid sprake is, aangesien die woord ‘winti’ letterlik beteken “... wind, lucht en adem” (Olijfveld, 2000:5). Tog wil dit in die konteks daarvan dat geen god en geen mens hier ter sprake is nie, eerder lyk asof dit die natuur self is, en by name die wind, wat hier aangeroep word. In die bespreking oor landskap word daar verder hierop ingegaan.

Hoewel daar dus in die teks geprobeer word om deur middel van die Wintireligie ’n alternatief op die Westerse beskouing van die verlede te ontwikkel, lyk dit asof hierdie geloof self oorwoeker word met spoke van die verlede wat die hede (negatief) beïnvloed. Els Moor merk die volgende hieromtrent op:

De verstrengeling van persoonlike en politieke belangen waarin die waarheid onvindbaar word, is een *hebi* van het Surinaamse volk die niet schoongewassen kan worden door een *wintipre*¹⁸ in het district Para, waar deze dansrituelen voor goden en geesten veelvuldig plaatsvinden (Moor, 1999:76).

Dit blyk selfs dat die kollektiewe verlede wat in *Lijken op Liefde* opgesoek word, die naïewe manier waarop daar dikwels binne die postkolonialisme gekyk word na die tradisies en gelowe van gemarginaliseerdes, probeer ontmasker. Die geweld binne hierdie samelewing word nie alleen toegeskryf aan koloniale onderdrukking en die tyd van slawerny nie, maar ook aan die destruktiewe manier waarop bonatuurlike magte aangewend word om andere te benadeel en selfs dood te maak. Wanneer daar in die teks gewys word op die magiese aspekte van die Wintigeloof of die sogenaamde morele verheuenheid van die inwoners van plantage-Jericho as gevolg van hulle obsessie met “suiwerheid”, word dit telkens in die volgende passasies ontmasker. Of dit ’n kritiek is op die Wintikultuur self en of dit hier gebruik word om die feilbaarheid van die mens aan te toon, is uit hierdie enigszins oorsigtelike ondersoek van die rol van Winti in *Lijken op Liefde* nie duidelik aan te toon nie en vra vir verdere ondersoek.

Die teks onderstreep hiermee weereens dat die ondersoek, ook van die kollektiewe verlede, vertroebel word deur die netwerk van betekenis en moontlikhede wat daardeur gegenerer word. Daar is alreeds genoem dat die dorpelinge glo dat die verlede nie neergeskryf mag word nie. Daardeur word die verlede oorgelaat aan orale vertellings, wat onderhewig is aan

¹⁸ *Pre's*: rituele familiefeste (Lijken op Liefde, 1998 (1997):46).

die (onvolmaakte) geheues van vertellers, hulle agendas en motiewe, asook die foute en veranderinge wat insluip by enige oorvertel van mites en legendes. Dinge word opgerakel wat pynlik is vir die ondersoeker en die “waarheid”, soos byvoorbeeld in die geval van Onno Sewa se dood, word selfs versluier of vernietig as gevolg van die gelowe en rites van mense.

Ten spyte van al die aandag wat aan hierdie Afro-Surinaamse kultuur in die teks bestee word, word dit dus juis krities beskou. Daarmee saam word dit gebruik as metafoor vir die gesteldheid en die gevare binne die hele samelewing, ook wat die oprakel van die verlede betref. Dit is nie bloot ’n werktuig van die postkoloniale vraag na nie-Westerse modelle nie, maar word gestel teenoor die koloniale/Christelike geloof, wat sigself skuldig maak aan dieselfde skynheilighede as die aanhangers van die Wintigeloof. Hierin is moontlik een van die grootste vondse vir die postkoloniale projek van die teks, aangesien hier nie sprake is van ’n hiërgisering van modelle nie. In *Lijken op Liefde* word daar gebruik gemaak van ’n onuitputlike bron van moontlikhede vanuit Westerse en inheemse modelle, waardeur die tekstuele verwerking van die verlede ryker en dinamies gemaak word. Hierdeur sluit die teks aan by die volgende opmerking van Tiffen:

The operation of post-colonial counter-discourse (Terdiman 1985) is dynamic, not static, it does not seek to subvert the dominant with a view to taking its place, but, in Wilson Harris’s formulation, to evolve textual strategies which continually consume their own biases (Harris 1985: 127) as they expose and erode those of the dominant discourse (Tiffen, 1995:96).

2.6 Die rol van tyd en ruimte:

Die tydsbeleving binne die roman is een van die belangrikste aspekte van *Lijken op Liefde*. Cora se herinneringe is deurweef met datums en spesifieke aanduidings van ’n lineêre Westerse beskouing van tydsverloop, soos “... presies vierentwintig uur” (13), “veertig jaar” (19), “... zesentwintig jaar geleden” en “... voor vierentwintig maanden” (34) en die spesifieke dae van die week word aanvanklik presies aangeteken: “Het was woensdag toen” (62) en “[d]e dinsdag ervoor” (62), “... zondag half zeven in de ochtend” (87). Elke kassetbrief word ook telkens voorafgegaan met spesifieke datums, vertrek- en aankomstye.

Op p.112 word daar ’n opmerking gemaak oor die dorpelinge van “... plantage-Jericho die graag zonder klokken en kalenders leefden”. Tydens Cora se reis begin die tyd dan, net soos vir Flip Lochner in André Brink se teks *Duiwelskloof* (in hoofstuk 3 aangedui), ook stelselmatig “elastiese kwaliteite” aanneem. In die tweede kassetbrief aan Herman wys Cora reeds daarop dat

die agt dae wat sy in Nederland deurgebring het, verby gevlieg het en “[i]k kan beter zeggen dat die dagen zijn saamgesmolten tot een zondag op de plantage met jou. Met jou duurt alles langer, gaat alles langzamer en staan bepaalde dingen gewoon stil om mij de kans te geven van ze te genieten” (57). Cora het uiteindelik geen benul meer van tyd nie, “... uren glipten weg, dagen waren naamloos geworden” (150) en later:

Weer weet zij niet welke dag het is en welke dag het zal worden. Ze loopt een dag voor en achter tegelijk. Het doorklieven van het luchtruim, het overnachten in niet-vertrouwde kamers heef haar gevoel van ordening behoorlijk verstoord. Soms is zij zelfs voor een moment de herinnering aan aan zichzelf kwijtgeraakt. Dan is zij opeens een persoon zonder geschiedenis en zonder toekomst (158).

Stelselmatig smelt die dae tydens haar reis ineen en word slegs dag en nag van mekaar geskei, oggend en aand spesifiek aangedui, sodat sy uiteindelik net soos die dorpelinge, letterlik in ’n buitentydse verloop van tyd te lande kom waarin haar terugflitse, herinneringe en vooruitskouings in die teks inmekaarvloei. Hoogervorst sê hieroor die volgende: “Astrid Roemer is geen skryfster van lineaire verhalens. De lezer moet de levensgeschiedenis van haar personages zelf reconstrueren uit de dialogen en de kriskras door de tyd bewegende fragmente. Haar styl van skrywen heef veel weg van een vulkaaneruption” (Hoogervorst, 19 Januarie 1999).

Lijken op Liefde beweeg dus weg van die lineêre, chronologiese Westerse model van die geskiedenis wat Glissant (Dash, 1989:xxix) as deel van die totaliserende pretensies van “History” beskou. Dash, met verwysing na Glissant, fokus op die destruktiewe en misvormende effek wat dit op die nie-Europese wêreld gehad het as hy hieromtrent die volgende opmerk:

In order to keep the unintelligible realm of historical diversity at bay, History as system attempts to systematize the world through ethnocultural hierarchy and chronological progression. Consequently, a predictable narrative is established, with a beginning, middle, and end (Dash, 1989:xxix).

Daar is alreeds gewys hoe die roman gelees wil word binne die siening van die verlede as ’n “... eeuwig durende gebeurtenis” (Niemöller, 1997:1). Die chronologiese verloop van begin, middel en einde word gevolglik in die teksstruktuur afgebreek. Bhabha wys hieromtrent ook op die volgende:

Beginnings and endings may be the sustaining myths of the middle years; but in the *fin de siècle*, we vind ourselves in the moment of transit where space and time cross to produce complex figures of difference and identity, past and present, inside and outside, inclusion and exclusion (Bhabha, 1994:1).

So is die historiese tyd van *Lijken op Liefde* dan die einde van die jaar 1999, in oorgang na die

21ste eeu, wat die teks duidelik teken binne hierdie transito oomblik, waarin al die hoop vir die nuwe millenium opgesluit lê. In een van die belangrikste passasies in die teks sê die verteller egter: “Ook al geloofden de dorpelingen van plantage-Jericho dat het verleden nog te beïnvloeden is, zij bleef ervan overtuigd dat de tijd was uitgevonden om mensen een toekomst en een verleden te geven om in het heden over na te kunnen denken” (222). Cora is dus duidelik daarop uit om die verlede, die hede en die toekoms van mekaar te skei. As sy in Londen vir haar ’n tafel bespreek in die hotelrestaurant wil sy ’n “... diner met het ogenblik” hou: “Zij was van plan het verleden noch de toekomst aan haar tafel toe te laten. Er moest een ruimte zijn tussen wat geweest was en wat nog moest komen” (147). Dat hierdie ruimte egter vir haar vreesaanjaend of benouend is, word duidelik in die huis van die Crommelings in Miami, waar Cora weereens vasgevang sit in die tyd: “Ze dacht: ik voel niets meer; ik ben verdoofd van pijn; ik kan niet vooruit en niet achteruit denken; ik zit klem in een ‘nu’ dat niets heeft van een ‘present’” (193).

Bhabha wys daarop dat die hede nie meer eenvoudig beskou kan word as ’n breuk of ’n verbinding tussen die verlede en die toekoms nie; daar bestaan nie meer ’n sinchroniese hede nie:

... our proximate self-presence, our public image, comes to be revealed for its discontinuities, its inequalities, its minorities. Unlike the dead hand of history that tells the beads of sequential time like a rosary, seeking to establish serial, causal connections, we are now confronted with what Walter Benjamin describes as the blasting of a monadic moment from the homogenous course of history, “establishing a conception of the present as the ‘time of the now’” (Bhabha, 1994:4).

Volgens Bhabha is hierdie “time of the now” ’n tyd-ruimtelike tussenspase waarbinne ’n bestekopname gemaak moet word, wat die volgende tot gevolg behoort te hê: “... to reinscribe our human, historic commonality; *to touch the future on its hither side*” (Bhabha, 1994:7). Hy wys voorts op die volgende:

The borderline work of culture demands an encounter with “newness” that is not part of the continuum of past and present. It creates a sense of the new as an insurgent act of cultural translation. Such art does not merely recall the past as social cause or aesthetic precedent; it renews the past, refiguring it as a contingent “in-between” space, that innovates and interrupts the performance of the present. The “past-present” becomes part of the necessity, not the nostalgia, of living (Bhabha, 1994:7).

En daarom kan die verteller ook sê:

Zij was niet teruggereisd in de tijdruimte van haar gedachten tot het tijdstip van de moord op An Andijk om de doden op te wekken maar voor de onschuld van haar eigen handen. In het nu. Voor de toekomst. ... En hoe zou zij de temperatuur van haar handen begrijpen als het verleden haar niet van een bunker had voorzien waarin zij haar ervaringen mocht opslaan (222-223).

Hoewel Cora 'n reis na die buiteland aanpak, keer sy in haar gedagtes telkens terug na Suriname, soos dit deur die verteller verwoord word. Cora se verlede in Suriname is opgesluit in hierdie tradisioneel vroulike ruimtes van die huis en kombuis. Huise vorm gevolglik 'n belangrike sleutel tot die ruimtelike ontwikkeling van die verlede in die teks. Sy het groot geword in Nieuw-Nickerie, in 'n huis waar sy alleen liefde en waardering geken het. Nadat haar vader se ouers gesterf het, plant hy hulle motorboot waarin hulle omgekome het as monument in hulle tuin. "Met de jaren is motorboot DUMFRIES één geworden met de gele rozen die moeder er rondom had gestekt" (170) en:

Pas veel later was tot haar doorgedrongen dat vader Dumfries het houten huis van zijn ouders langzaam had afgebroken en had toegevoegd aan zijn eigen woning aan de Voorstraat. Hun woning was uitzonderlijk groot en vertrouwd. En als kind had zij het gevoel dat die hoedanigheden met haar meegroeien (170).

Jare later het haar broers die "... monumentale erfgoed waar drie generaties van Dumfries aan hadden gewerkt" (50), laat ombou tot 'n moderne gastehuis. Die gedagte hieraan ontstel Cora selfs jare later nog steeds.

Haar huis op plantage-Jericho het bygedra tot die geborgenheid wat sy nog altyd ervaar het: "En hoewel de plantage haar nooit helemaal opgenomen had, was Herman altijd binnen handbereik. En hun huis was met de jaren als een 'brandkast' geworden, waar de warmte die zij aan elkaar gaven duurzaam werd bewaard" (28). Ook Herman vind dit belangrik dat hulle in 'n goed onderhoude huis woon. "En hun woning is zes keer door Herman verbouwd. En misschien in die veertig jaren meer dan twintig keer geschilderd" (35). Cora het daarnaas in die huise gewerk van ongeveer sewe gesinne, maar "... niet aan ieder gezin bewaarde ze aangename herinneringe" (28). Veral in die huis van die Crommelings het sy dikwels die kruisvuur tussen Cor Crommeling en sy vrou Dora aangehoor, en op p.164 sê die verteller: "Als huishoudster had zij het beter gevonden als de Crommelings het servies in stukken hadden gegooid; dan had zij de scherven kunnen aanvegen. Maar wat viel er te lijmen aan al die rotzooi die het echtpaar uit de mond vloog?" Desondanks wys sy daarop: "... zij was als kindervrouw en huishoudster in staat om zich in relatie tot de volwassenen bijna comateus te gedragen" (20), want "... een dogla-kind, een districtsmeisje, een huishoudster hoort discreet te zijn" (85).

As skoonmaakster, is Cora in die ideale posisie om die persoonlike en vroulike ruimtes van huise en kombuisse te herbesoek en juis die stiltes rondom hierdie tradisioneel vroulike ruimtes te verbreek. Vanuit haar temporele huise (hotelkamers) kan sy terugkyk oor die gebeurtenisse in die huise waar sy as "... nog minder dan een meubelstuk" (20) beskou is en

uiteindelik die verbande lê wat sy haar lewe lank vermy het.

Ook op reis voel Cora gemaklik in die kombuis van andere en heelwat verteltyd word bestee aan die beskrywing van wonings. Tydens haar besoek aan Hogarth House in Londen gaan sit sy in die kombuis: “Had op die stoel ooit een dienstmeid gezeten, een houthoudster, een gouvernante?” en: “Als zij in dit huis voor de familie Hogarth zou hebben gewerkt had zij vast die plek uitgekozen om dagelijks tot rust te komen” (133). In die huis van Michael Mus se vader kom sy in die “bijkeuken” tereg, waar sy Feike (’n niggie van An Andijk) kan uitvra oor Andijk se graf, wat ironies genoeg gemaak is uit die marmervloer in An se kombuis waar sy vermoor is. Maar dit is veral die huis van die Crommelings in Miami wat ’n belangrike rol speel. As Cora vir Cor Crommeling kontak, sê sy duidelik: “‘Ik wou naar uw huis komen’” (176). Cora was voorheen hulle huishoudster gewees, maar nou is dit Dora Crommeling, die “... vrouw des huizes” (185) wat haar meeneem om die res van hulle woning te sien, waaroor die verteller die volgende opmerk: “Het was vreemd om zo achter ‘vrouw Crommeling’ aan te lopen en steeds alleen de eigen stem te horen zeggen: ‘Mooi. Schitterend. Dit zilveren bord herken ik meteen: God heeft de zondaars lief.’ En: ‘Ooo, kijk noh: jullie groene huis in Paramaribo zo precies op doek!’” (185). Maar uiteindelik is dit die kombuis waarin daar ’n mate van versoening kom tussen Dora Crommeling en Cora Sewa:

‘Gaan we samen in de keuken staan?’ Mevrouw Crommeling was op haar afgelopen en had haar handen tegen de wangen van haar gaste gelegd. Voor het eerst stonden zij zo dicht bij elkaar. Oog in oog. En volkomen ontspannen. Herman had gelijk: zelfs vergif heeft bij zorgvuldig gebruik een heilzame werking (197).

Dit is egter nie om dowe neute dat Cora se reis haar spesifiek na Nederland, Londen, die VSA en Curaçao neem nie. Die teks is so gekonstrueer dat die geografiese plekke waar sy aandoen ook op ’n subtiele manier iets van die koloniale verlede en ook neokoloniale realiteit wil vaslê. Nederland was voorheen die koloniseerder van Suriname. London, as politieke setel van die Verenigde Koninkryk, was self voorheen ’n koloniseerder van ’n groot deel van die Karibiese gebied, veral Brits-Guyana waar Cora en haar familie dikwels gaan kuier het in haar grootwordjare, en die VSA is tewens ’n neokoloniale mag wat saam met Nederland in ’n groot mate die ekonomie van die werklike Suriname beheer. Curaçao is nog steeds deel van die federasie van die Nederlandse Antille en Cora se besoek aan die eiland, hoewel slegs ’n tussenstop tussen Miami en Paramaribo, is simbolies van ’n Nederlandse kolonie wat nog steeds nie onafhanklikheid verkry het nie.

Cora se, geografies beskou, antikloksgewyse reis is ook ’n omkering van die posisie wat

sy jare lank bekleed het. In plaas daarvan om andere te bedien, word sy getrakteer (selfs in die huis van een van haar eertydse werkgewers). Daarmee saam is die reis haar eerste kennismaking met winterse koue. Haar klere pas nie in hierdie ruimte nie en voel koud, "... alsof het niet gefabriceerd was voor niet-tropische temperaturen" (60). Cora voel ook dikwels ongemaklik en "anders" tussen Europeërs:

Mischien hadden de meisjes van het reisbureau in Paramaribo toch gelijk: wat heeft een plantagevrouw van over de zestig helemaal alleen in wereldsteden te zoeken? En nu raakte zij al helemaal van slag omdat een oudere man en zijn vrouw haar onbescheiden bekeken. Had zij toch het haar moeten laat ontkroezen? Had zij een laagje lippenrood moeten opsmeren? Konden ze zien dat zij van top tot teen in het nieuw was gestoken? Vonden ze het gek dat ze haar hoed had afgezet? Verspreidde haat 'camel' de geur van het lastdier? (63).

Hierdie vervreemding wat Cora ervaar, is sprekend van dit wat Bhabha "the unhomeliness" (1994:9) noem, wat ervaar word as die verhouding tussen huis en wêreld verskuif: "In that displacement, the borders between home and world become confused; and, uncannily, the private and the public become part of each other, forcing upon us a vision that is as divided as it is disorienting" (Bhabha,1994:9). Bhabha wys verder op die volgende: "... the 'unhomely' does provide a 'non-continuist' problematic that dramatizes – in the figure of a woman – the ambivalent structure of the civil State as it draws its rather paradoxical boundary between the private and the public spheres" (1994:10). Hy gaan voort deur op die volgende te wys:

By making visible the forgetting of the "unhomely" moment in civil society, feminism specifies the patriarchal, gendered nature of civil society and disturbs the symmetry of private and public which is now shadowed, or uncannily troubled, by the difference of genders which does not neatly map on to the private and the public, but becomes disturbingly supplementary to them. This results in redrawing the domestic space as the space of the normalizing, pastoralizing, and individuating techniques of modern power and police: the personal-is-the political; the world-in-the-home (Bhabha, 1994:10,11).

Vir Cora is dit dan ook hierdie wêreld-*in*-die-huis wat vir haar oopgaan, as sy nadink oor die wreedheid en maatskaplike verskeurdheid wat sigself ook binne die wonings van mense afspeel. Oor die rol van die tribunaal in *Lijken op Liefde* spreek Roemer haarself soos volg uit:

Er wordt ondertussen in de werkelijkheid doorlopend recht gesproken in Suriname, in relatie tot het bloedbad [in 1982]. Maar informeel. Ik heb in mijn boek onderzocht of bij zo'n tribunaal niet misschien andere thema's zouden kunnen opspelen die in Suriname onder water zijn geraakt. Het is natuurlijk een uiterst mannelijk gelegenheid. Mannen hebben mannen omgebracht. Hoe zit het met andere vormen van geweld in die samenleving, die nooit een stem hebben gehad, omdat het geweld is dat vrouwen doormaken? Dat geweld laat ik in het boek langzaam naar boven komen (Niemöller, 1997:2).

Hierdie geweld vergestalt sigself veral in die tientalle aborsies wat aan die lig kom deur die loop

van die teks, wat terselfdertyd die vinger wys na die misbruik wat mans van vrouens maak binne die samelewing. Op p.30 wys die verteller op die volgende: “In het restaurant heeft zij de mannen die er komen vaak horen beweren dat Paramaribo vooral ’s nachts zijn ‘ware gezicht’ laat zien. Maar het is niet Paramaribo dat iets te verbergen heeft. Het zijn mensen die ‘misdaad maken’ en de stad vooral ’s avonds voor vrouwen onveilig houden ...”.

In teenstelling hiermee het Cora en Herman tot en met die aanvang van haar reis ’n sogenaamde ideale huwelik gehad, maar Cora se vervreemding van selfs hierdie mees bekende ruimte is sprekend as die verteller in die laaste deel sê:

Merkwaardig dat zij wachtend op de oproep om naar het vliegtuig te gaan het gevoel had dat zij een vreemdeling voor zichzelf was geworden. ... Het had te maken met al die dingen die zij had betast, gezien, gehoord, gegeten, geroken; al die vreemde bedden waarin zij had geslapen; die vreemde kamers die zij tot voor kort tot haar woonplaats had gemaakt. ... Wat had dat met haar huwelik te maken? (226).

Net hierna wys die verteller op die volgende: “De reis had haar veranderd. Alsof een deel van haar zich door al dat vliegen was gaan ontpoppen” (226). Hierdie “ontpoppen” wat Cora deurgemaak het, is sprekend van wat Bhabha noem: “... the need to understand cultural difference as the production of minority identities that ‘split’ – are estranged unto themselves – in the act of being articulated into a collective body” (Bhabha, 1994:3). Hy gaan voort deur te sê “... they are the signs of the emergence of community envisaged as a project – at once a vision and a construction – that takes you ‘beyond’ yourself in order to return, in a spirit of revision and reconstruction, to the political *conditions* of the present” (Bhabha, 1994:3). Daar is wel ’n suggestie hiervan in die teks, veral in die feit dat die historiografiese projek beantwoord word deurdat ’n kleingeskiedenis van ’n hoogs gemarginaliseerde figuur, wat self uiteindelik ’n aktiewe rol in die landsgeskiedenis speel, vertel word. Die grootse verwagtinge wat Bhabha hier veronderstel word nooit in die teks gerealiseer nie. As Cora terugkeer na haar Suriname merk die verteller die volgende op: “Ze was grimmig, argwanend, terughoudender dan ooit” (226).

Die teks is deurspek met aanduidings dat Cora eintlik wil terugkeer na die vervloë tyd van haar jeug. Op p.35 vra sy: “Waarom werd zij steeds bij moeder weggehaald? Eerst om onderwijs in de stad te volgen; dan vanwege een betrekking en ten slotte om een huwelijk ... Steeds had zij zich voorgenomen voorgoed terug te keren”. Hierdie beeld word verder getrek deur die intertekstuele verwysings (168, 246) na die verhaal van Little Thumb (in Afrikaans Klein Duimpie) van die broers Grimm wat gaan oor ’n piepklein seuntjie (so groot soos ’n man se duim) wat deur boosdoeners gesteel word en vele ontberinge ondergaan, maar uiteindelik as

gevolg van sy vernuftigheid tog weer by sy ouers uitkom (Taylor, 1977:57-68). In twee van Cora se drome (172, 207) rig sy haarself op haar moeder om haar te help in oomblikke van nood. Maar Cora kan nie soos Klein Duimpie weer terugkeer na haar kindergeluk nie en haar moeder is alreeds oorlede.

Hierdeur sluit die teks eerder aan by Glissant as hy wys na wat die ondersoek van die verlede in die Karibiese gebied inhou:

[It is] related neither to a schematic chronology nor to a nostalgic lament. It leads to the identification of a painful notion of time and its full projection forward into the future, without the help of those plateaus in time from which the West had benefitted, without the help of that collective density that is the primary value of an ancestral cultural heartland. That is what I call *a prophetic vision of the past* (Dash, 1989:xxxv).

Hierin word die belangrike verwantskap met landskap gemaak as Glissant opmerk dat landskap, ten spyte van die onmoontlike onskuldige Edendroom wat daarin opgesluit lê, tog 'n terugkerende diskursiewe element vorm binne die literatuur van die gebied. Dash wys op die volgende in Glissant se beskouing van landskap:

... Glissant seems close to the Proustian belief in the link between the material world and immaterial time, between sensation and memory. Glissant too observes that it is not the rational mind that restores the past, but that the past resides in material objects that only release their hidden meanings when encountered imaginatively or sensuously (Dash, 1989:xxxv).

Vir die eerste keer in haar lewe is Cora 'n vermoënde reisiger, maar haar aankope tydens haar reis word oordeelkundig gemaak en het ook te make met die hede, die verlede en die toekoms. Sy koop 'n winteruitrusting (62), prakties vir lang ure op die vliegtuig – iets wat sy nou, tydens haar reis, nodig het. Die kristal wat sy in Londen koop, is iets wat hulle kan vashou as hulle oor Onno Sewa, met ander woorde die verlede, praat (105). Maar die twee wandelstokke wat sy in Londen by 'n bejaarde egpaar koop (130), is om haar en Herman in die toekoms te onderskraag, veral ook op hulle eie oudag.

Volgens Dash is dit juis die veranderlikheid, die "... mobile structures of one's landscape" wat dit moontlik maak dat tyd in die ruimte herstel kan word:

It is through the constantly shifting quality in nature that Glissant focuses on the issue of duration. As opposed to the falsifying notion of the fixed instant, Glissant sees time in landscape as duration, where past and future are linked, as are the notions forward and backward ... It is the continuous flow that is emphasized and not the short lived event; the collective memory and not clinging to individual dates (Dash, 1989:xxxvii).

Glissant (1989) sluit aan by Derek Walcott se siening: "History is sea', ... with its constantly

changing surface and capacity for infinite renewal” (Dash, 1989:xxix). Een van die belangrikste ruimtelike aspekte in die roman is dié van water. Cora bad en stort gereeld op haar reis en dit kan natuurlik ook verbind word aan die reiniging van die verlede waarna sy op soek is. Die eerste keer wat sy Herman ontmoet het, was toe hy besig was om ’n sirkusolifant met ’n tuinslang skoon te spuit (31). Die belangrikste motief hier is dié van riviere en die oseaan. Cora self word met die oseaan verbind as haar eerste werknemer teenoor haar sê: “Cora is als een koraalrif in de Caribische Zee: oerschoon en in die hoedanigheid noodzakelijk voor een gezond milieu” (20,21). Interessant genoeg wil Cora tydens haar uitstappie op Curaçao saam met Spoon Jackson graag sien waar korale groei (219) en uiteindelik gee Spoon vir haar ’n geskenk van “... een stuk eigenhandig afgehouwen koraalrif!” (225). As die aanhaling van Walcott dat die geskiedenis die see is hierby betrek word, kan Cora dus gesien word as onderdeel van hierdie geskiedenis. Maar ’n koraalrif groei en verander gedurig, veranderinge en verskuiwings waaraan die geskiedenis self ook voortdurend onderhewig is.

Telkens wend Cora haar tot riviere en die oseaan as sy na vertroosting op soek is. As sy terugreis na haar geboortegrond om haar voor te berei op haar huwelik met Herman, asem sy die “... regenlucht van de rivier in. Zij nam in gedachten de tijd om de overgang naar haar moeder te maken” (35), maar as sy ’n wandeling op die dijk van Andijk wil maak, sê die kelnerin in die restaurant dat die wind te sterk sal wees (65). Net so is die verlede ook ontoeganklik in haar epistemologiese ondersoek na “waarheid”. In Miami het sy vir die eerste keer weer ’n uitsig oor die oseaan, en hieroor sê sy in die kassetbrief: “Herman, nooit in mijn leven heb ik iets mooiers gezien dan dit water ... Herman, als je dit hebt gezien verdwijnt al je verdriet, je pijn, je verlangen. Er blijft alleen maar een stille vrede over” (105). Na haar aankoms wil sy so gou moontlik die gevoel kry dat sy in die oseaan staan: “Zij kon de wind voelen. De geur van het geurloze: ijs, water lucht. ... Ze had lang zo roerloos gestaan. Alsof zij een punt was zomaar ergens midden in een verhaal na een mooie zin als: en ze leefden nog lang en gelukkig” (174).

In Curaçao ondergaan die vredige oseaan ’n metamorfose in die vorm van ’n orkaan wat die eiland tref, “... waarvan een van de taxichauffeurs had gezegd dat het om een ‘ijskoude stormwind’ ging die in de tropen in een ‘warme cycloon’ was veranderd” (204). Die orkaan het ook iets van ’n skoonmaakaksie daarin as die verteller opmerk dat “... na zo’n storm had het eiland voor haar ook niets meer te verbergen” (218). Sy het by vader Dumfries geleer dat “... lucht en waterstromen precies als de wegen van het bloed ondoorgrondelijk en onvoorspelbaar zijn, omdat zij door hun ‘eigen inspiratie’ worden voortgedreven” (204), waardeur Cora se

ondersoek van die verlede beskou kan word as iets wat ondeurgrondelik en onvoorspelbaar en weereens veranderlik is.

Ook haar huwelik met Herman word verbind met water as die verteller op p. 240 op die volgende wys: “Was het huwelik van haar en Herman evenwichtig gelopen omdat hun verlangen naar elkaar nooit pijn had hoeven doen: zij waren als stromen die vanzelf in elkaaar waren overgelopen om door te gaan als één stroom naar de oseaan” (240). Hierin lê ook een van die teenstrydigheide in die roman opgesluit as die watermetafoor op sy kop gedraai word. Op p. 227 sê die verteller:

Tot aan haar reis had zij gedacht dat een mensenleven is als een rivier: je ontspringt bij je ouders, stoeit wat over de rotsen met je familie, je stuift een beetje op onder vriendinnen om dan geleidelijk aan vaster en vaster als een krachtige stroom een hoofdweg te vinden door het landschap van het huwelijksleven tot de oseaan is bereikt. Maar dat is niet zo. Een mens is geen rivier. Mensenbloed is geen water. Het leven is niet als een landschap. Een vrouw heeft elk moment van haar bestaan ontelbaar veel mogelijkheden om te kiezen of zij wil doorgaan, blijven, rechtsomkeer wil maken; of zij naar links, rechts, naar boven, naar beneden zal uitwijken. Niemand had haar dat verteld. Ook Sarah niet. Zij had onderweg die informatie verworven. En die informatie had haar anders gemaakt (227).

Net soos die natuur op sy eie inspirasie voortgedryf word, besef Cora hier dat die mens self ook binne die netwerk van moontlikhede verantwoordelikheid moet neem vir sy/haar eie keuses. As Spoon Jackson sy geheime plek aan Cora laat sien, vra sy: “Of het iets met zijn verleden te maken had? Niet zo, meer met de toekomst” (223). Die plek wat Spoon aan Cora wys, is ’n gat in ’n rotsagtige plek teenaan die oseaan: “Het was alsof een diepblauw oog woedend naar haar knipperde; alsof de oseaan aan het schuimbekken was; alsof de natuur geen mens nog ooit genade zou schenken” (224). Hier word die gang van die natuur duidelik verbind met die dood self as Cora dieselfde lied sing as wat Herman met die aanvang van die teks gesing het: “... zelfs zo diep in de nacht, dood, vind jij toch weer het gat; zo laat in het leven, dood, weet jij ons te kelen; nawro, het gat, dood, jij kent het gat!” (224). Reeds aan die begin van die teks word die oseaan besing as iets wat

... gulsig at van de hartige kleigrond aan haar geboortekust en die nu brullend tegen de stenen dijk aan beukt: want het water wil bij het land komen om het te nemen en de dijkbouwers hebben dat verhinderd want de aarde is voor de mensen. Sindsdien woedt er vijandschap tussen de Atlantische Oseaan en de Nickeriaan (20).

Maar Cora wys ook daarop dat sy eerder sou kies om “... door de Yahala te worden meegenomen naar ‘Het Niets’ dan door mensenhandelingen mar de verdoemenis te worden gebracht” (223), waardeur sy haarself verder met die see verbind, ook wat haar eie dood betref. En aan die einde

van die teks verlang Cora selfs hierna, as sy uitdruklik op soek is daarna om die verlede en die toekoms te ontsnap: “Kreunend heeft zij zich weerloos laten zuigen naar het gat van Spoon Jackson in haar herinnering, dat in de eilandrots blauwschuimend naar haar had geknipogd. Daar was geen verleden en geen toekomst. Er móést een opening naar ergens anders zijn. Ze wou schreeuwen” (247). In hierdie eksistensialistiese kreet word Cora se verlange na die dood verwoord. In die dood lê die enigste manier waarop daar van die verlede en die toekoms ontsnap kan word. Maar intussen word Cora soms onverwags gevang deur die passaat, met sy “... huiveringwekkende oceaantocht” (gedeelte voor aanvang van teks) aangesien sy hierdeur telkens herinner word aan haar eie lewenstyd wat uitloop vir haar en Herman “... om elkaar opnieuw te leren beminnen”.

Op nasionale vlak word die toekoms bestuur deur politici met jeugdige gesigte en die skaduwee dat dit weereens ’n nekolonialistiese regime is, word nêrens in die teks verjaag nie. Intendeel, soos reeds aangehaal, word daar op p.145 opgemerk: “En als de politiek bevrucht zou worden met moord en militair geweld dan zal de ene machtsgreep de andere verwekken en zal de nieuw machtsgreep de volgende al hebben gemaakt”. Hierdeur gee die teks ’n donker blik op die toekoms binne hierdie geweldgeteisterde gemeenskap.

Die “waarheid” van die verlede is ontoeganklik, oorwoeker met verskuilde agendas en dit word stelselmatig duidelik dat as daar aan die verlede gekrap word, dit in werklikheid slegs verwarring teweeg bring. Iedereen blyk skuldig te wees, iedereen is slagoffer. Hoewel die teks aandag skenk aan maniere waarop die verlede binne nie-Westerse modelle beskou kan word, blyk hierin ook geen kans te wees om te ontkom aan die spoke van die verlede wat sigself telkens weer aan die hede en die toekoms opdring nie. Reeds aan die begin van die teks word daar gewaarsku dat ook die kollektiewe verlede geheimenisse bewaar wat pynlik en selfs dodelik is. Die “zuurzakboom” wat by haar ouers tuis in die tuin gestaan het, word beskryf as “... vreselijk oud Meestal droeg de boom geen vruchten. Maar zo eens in de tien jaar hing hij helemaal vol met van die groene stekelige eivormige dingen die zo groot werden dat zij er bang van werd” (16). In die jare sonder vrugte woon daar byekolonies in die oksels van die boom en een van Cora se ooms (aan vaderskant) is op ’n jeugdige ouderdom dood van byegif nadat hy die bye met fakkels probeer verjaag het. As Cora wil weet waarom die byekolonies so omsigtig behandel word, ten spyte van haar oom se wrede dood, verduidelik haar pa: “Mijn kind, die bijekolonies herinneren ons er steeds aan dat er aan de wereld waarin wij leven geheimen kleven die ons in leven houden maar ook kunnen doden” (17). Die “zuurzakboom”, as draer van ’n eeu-oue bestaan – waarmee

die kollektiewe verlede in verband gebring kan word – is dus ook draer van heuning, maar met die waarskuwing dat die oprakel daarvan ook dodelik kan wees. Uiteindelik blyk die dood, volgens die teks, die enigste manier te wees waarop daar ontsnap kan word aan die verlede se oorweldigende destruktiewe dialektiek en die donker vooruitsigte van die toekoms.

II. Enkele slotgedagtes oor *Lijken op Liefde*:

Hier word daar kortliks gewys op enkele sake wat in hierdie hoofstuk aan bod gekom het. In die gevolgtrekking (op p.178 en verder) word in meer detail hierop ingegaan.

In die voorafgaande is daar gewys hoe daar in *Lijken op Liefde* die verhaal vertel word van die gemarginaliseerde figuur Cora Sewa wat haar persoonlike en kollektiewe verlede gaan opsoek. As skoonmaakster is Cora in die ideale posisie om vanuit die huise waarin sy gewerk het, en ook haar eie wonings, die maatskaplike geweld binne 'n groter ruimte van politieke geweld oop te skryf. Hierdeur wil die teks 'n korrektief gee op die tradisionele geskiedskrywing wat meestal slegs die verhale van die oorwinnaars skryf, of aandag wy aan die politieke verlede van 'n gebied. Die kleingeskiedenis word hier vertel, naas 'n (her)verbeelde nasionale verlede en toekoms, waarin werklike gebeurtenisse gedemokratiseer word aangesien politieke figure en gebeure minder of meer belangrikheid verkry as in die annale van die geskiedenis en gelyk gestel word aan fiksionele figure en gebeure.

Telkens blyk dit dat Cora haarself vasloop in die doodloopstrate van die verlede, veral as haar soektog in plaas van antwoorde alleen maar nog vrae opdiep. Hiernaas verskuif haar gedagtes telkens na haar eie verlede as skoonmaakster en die multikulturele gemeenskap waarin sy grootgeword en as volwassene gelewe het. Moor (1999:76) wys op die volgende: '*Lijken op Liefde* heeft veel weg van een misdaadroman en kan ook als zodanig worden gelezen, maar de spanning zit niet in een onverwachte ontknoping, maar juist in de verknooptheid'. Hierdie verknooptheid speel sigself veral af op maatskaplike vlak en in die onderlinge verhoudings tussen geliefdes en familieleden. Daar word aandag geskenk aan die Wintireligie, waardeur daar 'n alternatief op die Westerse beskouings en aannames van die verlede gesoek word om vanuit die arsenaal van voorheen gekoloniseerde gemeenskappe se eie rites en kollektiewe verlede, 'n manier te vind om die verlede te besweer. Maar ook hierin blyk daar geen oplossing te lê vir die dinge wat Cora obsedeer nie.

Aan die einde van haar ondersoek kan Cora ondanks al haar vasbeslotenheid nog steeds nie uitsluitel kry oor die verlede nie. Daarmee saam word sy ook gekonfronteer met die skuld

van haar eie hande. Maar meer nog, sy moet ook die skuld van haar grootste vertroueling, haar man Herman, in die gesig staar. Ook die nasionale tribunaal blyk geen uitsluitel te kan gee oor die “waarheid” rondom die Desembermoorde nie. Iedereen het bloed aan sy hande. Iedereen blyk skuldig te wees.

In die teks word in die verlede tyd vertel oor ’n verbeelde toekoms, waarin die ondersoek na die “waarheid” van die verlede verseker nog telkens aan bod sal kom. In die woorde van die verteller in *Duiwelskloof* (soos in hoofstuk 3 bespreek) eindig *Lijken op Liefde* met die volgende uitsluitel: “Dit beteken nie dat niks gebeur het nie” (Brink, 1998a:361). Tog onderstreep die teks die futiliteit rondom die agterhaalbaarheid van daardie verlede en word die ondersoek so gekompliseer dat die web van betekenis en moontlikhede in daardie verbeelde toekoms in die skadu staan van ’n immer-herhalende gewelddadige verlede. Hierdeur verklaar die teks dat niemand verskoon van die verlede die blykbaar onafwendbare post-koloniale toekoms kan ingaan nie. Net soos die “verlore” sewende kassetbrief nog opgeneem moet word, laat die tekstmotto van Blanchot die moontlikheid oop dat ware rewolusie wel bestaan en dat die kwaad wat in die koloniale tydperk gesaai is, uiteindelik, ná vele generasies tog uitgewoed sal word. En net soos Cora haar man opnuut moet leer bemin, moet die gemeenskap ook weer leer om mekaar opreg lief te hê, sodat daar gebreek kan word met die destruktiewe verlede.

In die bespreking van *Duiwelskloof* (Brink, 1998), hierna, word daar ook teruggekeer na ’n verlede wat ontoeganklik is en die verteller loop homself ook telkens vas in die valstrikke van die historiograaf. Tog word in dié roman wegbeweeg van die realisme van *Lijken op Liefde* en word daar veral met behulp van die magiese, gepoog om ’n tekstuele herverbeelding van die verlede oop te skryf. In *Duiwelskloof* word die verlede tekstueel herskep en die verlede kan ondersoek word, sonder die verwagtings van ’n eenduidige “waarheid”, waarvan die onagterhaalbaarheid in *Lijken op Liefde* gedemonstreer word. Daardeur kan moontlik ’n bydrae gelewer word tot ’n meer gekompliseerde en kollektiewe beskouing van dit wat (moontlik) in die verlede gebeur het.

HOOFSTUK 3: *Duiwelskloof*

Die wonderlike ding van skryf is dat dit jou hele verlede vir jouself toeganklik maak. Dit bring jou in kontak met dinge wat jy dink jy vergeet het – A.P. Brink
(Nieuwoudt, 25 September 1998)

3.1. Inleiding:

In *Duiwelskloof* lok gerugte van 'n gemeenskap van “agterlikes en ingeteeldes” (20) die middeljarige joernalis Flip Lochner na die Kaapse binneland en die geskiedenis van die afgeleë Duiwelskloof, op soek na die ewig ontwykende verlede, om sodoende die hede te verstaan. Hier raak die verteller gaandeweg verstregtel in die web van fantastiese en bouse onderstromings van hierdie onbegaanbare ruimte, en volgens Olivier word hy “... dieper die verlede en die kollektiewe psige in” (Olivier, 1998:10) getrek. Die teks word 'n karikatuur van apartheid wat tot die uiterste gevoer word. Van Vuuren stel dit soos volg: “Brink het afgedelf in die geskiedenis van Afrikaans as taal, in die oorlewerings en mites, boererate en aard van ambagte, gelowe en bygelowe, kortom, in die ou Afrikanerkultuur” (1999a:14). Die roman is daarom nie net 'n verhaal oor die geskiedenis van 'n gemeenskap in die fiksionele Duiwelskloof nie, maar vervul ook die rol van 'n sprokie wat onderdrukte probleme in 'n gemeenskap verwerk, deurdat dit 'n parodiese her-verbeelding van die Suid-Afrikaanse en (meer spesifiek) Afrikaanse geskiedenis word. Dit word die verbeelding van 'n verlede waarmee daar gebreek moet word, maar een wat ook tekstueel besoek moet word, om dit sodoende te ondersoek, te boekstaaf en openbaar te maak, om dan met 'n proses van genesing van die mense én die land self te begin (na aanleiding van Van Coller, 1997:13).

3.2 Verwagtingshorisonne:

3.2.1 Die Titel:

Die titel *Duiwelskloof* dui op die mees primêre vlak op die eienaam van die fisiese plek of toponiem waaroor die vertelling handel. Hier is 'n belangrike oormekaarskuif van gegewens: die werklike geografiese gebied, naamlik Gamkaskloof se “Die Hel” en die fiktiewe Duiwelskloof. In 'n onderhoud met Cas van Rensburg sê Brink: “Eers het hy die presieuse titel van ‘Intieme veerlig’ [sic] gehad maar hy het al meer teruggedwing na 'n titel so na as moontlik aan ‘Die Hel’.

Selfs al is my uiteindelijke *Duiwelskloof* 'n ander - verbeelde - plek, nie meer Gamkaskloof nie” (Van Rensburg, 1998:38). Volgens Raper (1987:119) is Die Hel die algemene omgangsnaam van Gamkaskloof, 'n streek van 22 kilometer in die Swartberge, naby Oudtshoorn; noord van Calitzdorp en oos van die Seweweekspoort. Die pas na die vallei val 579m in net oor 3km. “The name may be derived from the Afrikaans verb *hel*, to incline or dip steeply, or the noun *helling*; or it may be from the English ‘hell’, referring to the inaccessibility and inhospitability of the region” (Raper, 1987:119).

Gamkaskloof self kry sy naam van die Gamkarivier wat daardeur vloei en uiteindelik by die Gouwritsrivier aansluit. Die morfeem ‘gam’ kan geles word met verwysing na die ‘Gamsgeslag’ wat volgens die *H.A.T.* (Odendal *et al.*, 1979:240) verwys na mense wat nie wit is nie, “... [na *Gam* (Ham) tweede seun van Noag]”. In die lig hiervan is dit ironies dat die Duiwelskloof geen nie-blanke inwoners het nie. Die teksnota is eksplisiet oor die ooreenkomste tussen die twee ruimtes:

Dis waar dat die Duiwelskloof in hierdie roman nie sou bestaan het as Gamkaskloof se Hel nie daar was nie. Maar die verhouding tussen die twee is ingewikkeld. Dis moontlik dat Die Hel soos die Duiwelskloof sou kon gewees het as die buitewêreld nooit daartoe toegang gekry het nie¹⁹. Maar eintlik is die verskil nog groter, want op stuk van sake lê Die Hel in die Swartberge, terwyl die Duiwelskloof, sy inwoners en sy geskiedenis uitsluitlik in hierdie boek bestaan (Brink, 1998a:NOTA).

Dit word dus hier vanuit die titel, saam met die teksnota geles, reeds duidelik dat die verhouding werklikheid en fiksie problematies is. Die werklike geografiese gebied is slegs as inspirasie gebruik vir 'n nuwe fiksionele ruimte, maar dit sny ook na die anderkant toe: daar word die moontlikheid geskep dat die bestaande of werklike ruimte, Die Hel, ook op hierdie fiksionele ruimte sou lyk, as die buitewêreld nooit daartoe toegang gekry het nie. Die werklikheid word dus her-verbeel asof daar nooit 'n pad na die Hel gebou is nie, asof die Die Hel/Duiwelskloof nog braak lê vir ondersoek. Die implikasie hiervan vir die teks sluit ook aan by postkolonialisme aangesien die Duiwelskloof vasgevang is in 'n vergange tyd-ruimte, waarin die koloniale proses van aparte ontwikkeling nog nie onderbreek is nie. Maar nou, met die aankoms van Lochner, word die isolasie opgehef as hy toegelaat word om in die geskiedenis van die Duiwelskloof, en soos reeds geïmpliseer, dié van die ou Afrikaner, te kom rondkrap en dit kom opteken.

Brink (1987:124) wys daarop dat die titel die drumpel tot die verteltek is: “... dit is juis

¹⁹ In 1963 is daar 'n pad gebou na Gamkaskloof (Raper, 1987:170).

die eerste kennisgewing van 'n andersoortige - fiksionele, narratiewe - ruimte wat ons hier betree". Aanvanklik fungeer dit as 'n leë teken en "... die hele verteltekste wat daarop volg, is 'n 'invul' van die titel, 'n vervulling van die beloftes daarvan (of 'n ironiseer daarvan; of 'n verkeerd-bewys daarvan)" (Brink, 1987:124). Die leksikon-item "kloof" in die titel, dui op 'n sterk band met die geografie of fisiese ruimte²⁰. Volgens die *H.A.T.* (Odendal *et al.*, 1979:575) is 'n kloof 'n "... 1. Groot spleet, bars, skeur ...; 2. Min of meer steil, soms smal, maar gewoonlik redelik wye lang opening tussen berge, rante of bulte ...; 3. (Figuurlik) Verwydering; breuk; afstand ...". Die figuurlike gebruik van die woord "kloof", naamlik verwydering, breuk of afstand; kan gelees word as 'n verletterliking van die wond wat apartheid agtergelaat het in die land se geskiedenis. Lochner verduidelik dit vir Tant Poppie Vollemaan soos volg:

“Die land het 'n lang, slegte tyd agter die rug, maar 'n jaar of wat gelede het ons verkiesings gehad. Nou's daar 'n nuwe regering en alles.” Ek skat ek soek nou moeilikheid, maar ek kan dit nie verhelp nie. “Ons het 'n swart president ook. Die hele wêreld sien op na hom.”
 “Dan sien jy mos self wat die Here ons hier wou bespaar” (100²¹).

Daarmee saam bestaan daar ook 'n figuurlike kloof tussen die Duiwelskloof en die res van die wêreld en die veranderinge wat daar plaasgevind het in die afgelope jare. Maar daar is ook verdere idiomatiese woordvelde wat betrek kan word by 'kloof': “Haarklowery” is “... 1. Die maak van uiters klein onderskeidings; vitterige kritiseerdery; kleingeestige stryery. 2. Nietige onderskeiding; gestry, getwis oor 'n nietige verskilletjie” (*H.A.T.*, Odendal *et al.*, 1979:339), iets waaraan vele inwoners van die kloof hulleself van Lukas Siener Lermiet se tyd af skuldig maak. Die onenigheid tussen die inwoners word veral geïllustreer deur die onderlinge moddergooiery ingebed in die gebede tydens die biddag vir reën (185-193), waardeur die sogenaamde samehörighedsgevoel wat daar onder die Ou Afrikaners geheers het, ondermyn word.

Ook Flip Lochner kan by hierdie haarklowery betrek word, as hy reeds as student ondersoek wil instel na die gebied en sy mense: “Te min om die lyf, kies liewers iets anders” (Brink, 1998a:20) is die reaksie van sy aangewese promotor as hy dit as onderwerp voorstel. As die beeld tot op sy uiterste gerek word, word die 'harigheid' waarmee die verteller homself deurentyd beskryf (“En van Jakob en Esau se tyd af is die dice gelaai teen ons met die hare” (18); “Ek lyk fokkenwil altyd of ek behoort te skeer, al kom ek nou net onder die lem uit” (51); “Maar

²⁰ In die afdeling getiteld *'n Mitiese Ruimte*, word daar in detail ingegaan op die implikasies van die landskap vir die teks.

²¹ In hierdie hoofstuk en hierna verwys die bladsynommers wat in hakies agter aanhalings verskyn na die 1998

ek het gesweer ek gaan nie die chip op my harige skouer wys nie” (82)) sprekend van die “harige-klowery” waarmee Flip Lochner homself besig hou in sy ondersoek na die geskiedenis van die Duiwelsklowers.

Die “duiwels”, wat as bepaler optree in die titel, hou verband met ’n velerlei intertekstuele suggesties wat deur die teks opgeroep word. Binne die Suid-Afrikaanse paradigma, word die duiwelse geles as alles wat goddeloos is en met die bose te make het. Die samestelling “duiwelskloof” is ook meerduidig. Die “s” kan slegs as verbindingsklank geles word, wat dus die leksikonitems “duiwel” en “kloof” aan mekaar verbind, maar is veel eerder ’n aanduiding van ’n menigvuldigheid van duiwelse of bose dinge wat binne die romanruimte saamgesnoer word om sodoende die dinge wat in die verlede agterweë gelaat is, as ’t ware oop te skryf.

Soos hierbo reeds genoem, sê Brink dat die titel van die teks aanvanklik “Intieme veerlig” sou wees (Van Rensburg, 1998:38; “Intie me veerlig” moet heel moontlik “Intieme weerlig” lees). In *Duiwelskloof* kom die volgende frase voor:

Ons maak vir ons gisters waarmee ons kan saamleef, wat die toekoms moontlik maak, alles bitterlik bedreigbaar en veranderlik, ’n hele fokken netwerk van flikkeringe, ’n soort van intieme weerlig om die binneste donkerte te verlig (297).

Hierdie “intieme weerlig” herinner aan Barthes (1975:19) se “flickers of meaning”, waarvolgens die teks kommunikeer en “... waarsonder die rekonstruksie van ’n storie nie sou kon geskied nie en waarsonder ’n leser nie sou kon lees nie” (Brink, 1987:32). Hierdie intertekstuele flikkeringe word in *Duiwelskloof* in verband gebring met die verlede wat gesien word iets wat slegs toeganklik gemaak word deur hierdie flikkeringe van betekenis wat deur stories moontlik gemaak word. Stories is ’n manier waarop die self geskep en verstaan word:

En ek dink: met die leuens van stories - al die leuens, al die stories - maak ons onself soos wat die eerste mens uit die klei van die aarde gemaak is. Want dít is ons eerste en laaste klei. Wie weet, as ons verstaan het wat met ons gebeur, sou ons nie stories nodig gehad het nie (297).

Hierdie oeroue en menslike behoefte om stories te maak word eksplisiet gemaak as daar op die voorblad reeds aangedui word dat die teks ’n *roman* is. Volgens Scholtz (1992:437) word daar algemeen aanvaar dat die roman die historiese voortsetting van die epos is, maar dat die oorgang van die een na die ander so geleidelik was dat geen duidelike afbakening moontlik is nie. Die

hardeband uitgawe van A.P. Brink se *Duiwelskloof* (Brink, 1998a).

term roman is “... in die 12e eeu in Frankryk gebruik om geskifte in ‘Romaans’, d.w.s. die volkstaal, te onderskei van dié in Latyn”. Daarteenoor is die Engelse term “novel”, “... afgelei van die Italiaanse woord novella, wat anekdoties, waar en aktueel beteken” (Scholtz, 1992:437). Drennan dui egter in dieselfde teks aan dat die woord “novelle” uit die Latynse woord “novus” ontstaan wat “nuut” beteken. In Italiaans is die novelle ’n “... nuwe verordening, wat min of meer ‘iets nuuts’,” of “nuwigheid” beteken (Drennan, 1992:351). Brink postuleer dat die dubbele benaming wat daar in verskillende Westese tale bestaan vir die genre wat ons in Afrikaans as die roman ken, die tweeledige aard van vertelkuns weerspieël: “Oorspronklik, ... was daar in die mens se vertelkuns geen verskil tussen verdigsel en verslaggewing nie: *historia* beteken sowel *historie* as *storie*. Immers, sou Eco byvoeg: die vermoë tot taal impliseer nie net die vermoë om te benoem nie, maar ook om te lieg, om te verdraai” (Brink, 1987:36). Hans Toordenaar laat iets hiervan blyk in sy gesprek met Lochner op p.238:

“Oom Hans, ek het hiernatoe gekom...”
 “... om onse storie te kom opskryf. Ek weet.”
 “Nie storie nie. Geskiedenis.”
 “Een woord is so goed soos ’n ander.”

Scholtz verduidelik dat dit moeilik is om werklik vas te pen wat die roman nou eintlik is: “Alhoewel die term behoue bly, verander die betekenis telkens met die verloop van die geskiedenis, sodat Shipley die roman ‘... the most protean of literary forms’ (1972:238), in die *Dictionary of Literary Terms* noem” (Scholtz, 1992:438). Die romanvorm skep hierdeur ’n oneindige aantal moontlikhede vir die literêre teks. *Duiwelskloof* word baie spesifiek met die aanduiding op die stofomslag geposisioneer as deel van ’n oeroue tradisie van storievertel, maar daarmee saam is dit ook deel van ’n genrevorm wat telkens opnuut tot stand kom in elke nuwe roman. Malcolm Bradbury (1990:162) sê die volgende in hierdie verband:

Though touching on reportage and history at one extreme, taking structure from non-fictional prose forms (journalism, history, sociology), the novel touches on high literary formalism at its other extreme, taking structure from myth, and symbolic or linguistic coherence. Many classic debates about fiction (novel versus romance in the nineteenth century; life-novel versus art-novel at the turn of the century; “journalistic” versus “crystalline” novels today) cover this spectrum. So does every individual novel.

Brink vra selfs in sy seminale teks *The Novel* (1998c:6) of daar al ooit iets soos die “tradisionele” of “klassieke” roman was:

I tend to share Bakhtin’s belief that for a genre in an unceasing process of *becoming*, there is no singular Great Tradition, no Ideal Form, no Definitive Shape. Or, if tradition there be, it may just as well be approached, as Kundera does with such panache in *The Art of the*

Novel and Testaments Betrayed, as a series of texts rich in invention, humour and imaginative eruption, a legacy of “testaments”... (Brink, 1998c:6).

En verder:

...what has so persistently been regarded as the prerogative of the Modernist and Postmodernist novel (and of a few rare predecessors), namely an exploitation of the storytelling properties of language, *has in fact been a characteristic of the novel since its inception* (Brink, 1998c:6,7. Oorspronklike kursivering).

Die roman definieer sigself. Juis omdat elke roman ’n nuutskepping is, ondermyn en bevraagteken dit die aannames wat daarvóór oor die roman as genrevorm gemaak is, net soos wat *Duiwelskloof* die aannames wat oor die geskiedenis gemaak is, wil ondermyn en bevraagteken.

3.2.2 Opdragte en tekstmotto’s:

Die uitgewersblad word gevolg deur die opdrag wat aan Brink se uitgewer in Engeland opgedra is: “In Memoriam JOHN BLACKWELL”. Alhoewel hierdie opdrag sekerlik van ’n meer persoonlike aard was, aangesien Blackwell onverwags aan ’n hartaanval dood is net nadat hy aan die manuskrip begin werk het (Van Rensburg, 1998:38), is dit tog van belang dat ’n teks soos *Duiwelskloof* aan ’n uitgewer opgedra is - iemand wat deel is van die proses tussen die rou teks en dit wat uiteindelik op die winkelrak verskyn. Blackwell’s is ook die naam van die bekende boekwinkel en uitgewer in Oxford, Engeland, wat by die afwesigheid van biografiese inligting oor John Blackwell, die verband met die uitgewersbedryf aanteken en moontlik die proses van vertekstualisering verder wil blootlê.

Dit sluit aan by die sogenaamde Afrika-spreekwoord wat daaronder aangehaal word: “As ’n man sterf dan brand ’n biblioteek af”. ’n Biblioteek, wat letterlik beteken “[v]ersameling boeke; boekery” of “[g]ebou, vertrek waar boeke bewaar word [G. *biblion* boek + *tithemi* bêre]” (H.A.T., Odendal *et al.*, 1979:92), is ’n Westerse fenomeen wat ontstaan het in die kloosters van Alexandrië en uiteindelik ná die ontwikkeling van die drukpers, ook wyer as die Latynse monnikskleed beskikbaar gestel is aan die res van die volk. Dit staan teenoor die orale kultuur wat tradisioneel as die literêre vorm van Afrika gesien word. Wat uit hierdie “nuwe” Afrika-spreekwoord aan die lig kom, is dat ’n *man* se lewe vergelyk kan word met ’n biblioteek. Hierin word die manlike verbind met die logosentriese meesternarratief, maar dit wil ook aandag vestig op die tekstuele aard van die menslike bestaan: elke mens bestaan uit ’n enorme aantal tekste waaruit die individu sin maak van sy/haar bestaan. Brink verduidelik hierdie “tekste” in terme van herinneringe:

The individual constitutes and invents her/himself through the constant editing and re-editing of memory; the confluence of innumerable records and recordings of memories determines the publicly sanctioned account, which debouches into history; facts, as a Kantian *Ding an sich*, remain forever inaccessible except through our versions of them - and these versions are dependent on memory ... (Brink, 1998b:31).

Hierdie tekste of herinneringe is slegs toeganklik deur die persoon self en wil die aandag vestig op die private aard van fiksie, maar ook op die enorme bron van tekste waaruit elke mens bestaan. Deur dit 'n Afrika-spreekwoord te noem, word die Westerse beskouing van 'n biblioteek en by implikasie ook die hele uitgewersbedryf waarin fisiese boeke versamel en geproduseer word, uitgebrei tot orale tekste wat nie net betrekking het op die (manlike) individu nie, maar ook die sosiale bewussyn van 'n gemeenskap insluit.

Die eerste tekstmotto "The universe is made of stories, not of atoms" (voor in *Duiwelskloof*), kan ook hierby betrek word en is 'n aanhaling van die protesdigter Muriel Rukeyser. Hierdie aanhaling vestig die aandag op die verhalende aard van die mens se bestaan. Brink verduidelik:

The acknowledgement that we perceive ourselves, our lives, as narrative, as *story*, a perception that derives, among other things, from our discovery of a language-shaped world, that is, a world shaped 'like' language, a world shaped 'by' or 'through' language - and most pertinantly by and through language ordered as narrative (Brink, 1998c:14, oorspronklike kursivering).

Barbara Hardy (1975:4) stel dit soos volg:

It is hard to take more than one step without narrating. Before we sleep each night we tell to ourselves what we may also have told others, the story of the past day. ... We begin the day by narrating to ourselves and probably to others our expectations, plans, desires, fantasies and intentions. ... The stories of our days and the stories in our days are joined in that autobiography we are all engaged in making or remaking.

Rukeyser sien poësie as 'n "... mode of social protest" en is 'n voorstander daarvan dat die digter 'n verantwoordelikheid het "... to comment on human issues" (*Poets.org*, 2000). Meintjes (1998a:188) toon ook die volgende aan: "... the postmodern prose oeuvre of André Brink registers human suffering as a central concern". In die teks *In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture* (1992) bespreek Appiah die idee van humanisme in verband met postkolonialisme:

Maybe, then, we can recover within postmodernism the postcolonial writer's humanism - the concern for human suffering, for the victims of the postcolonial state (a concern we find everywhere: in Mudimbe, ... in Soyinka's *A Play of Giants*, in Achebe, Farrah, Gordimer, Labou Tansi ... (Appiah, 1992:152).

Volgens Meintjes (1998a:188) behoort Brink ingesluit te word by bogenoemde lys van postkoloniale humaniste. Met die aanhaling van Rukeyser wat daarop aandring dat die heelal nie uit die fisiese wêreld van atome bestaan nie, wil die teks gelees word in terme van die humanistiese wêreld van storievertel, wat die stramien vorm van die menslike bestaan.

Die tweede motto, 'n aanhaling van Gay Talese, lui: "Most journalists are restless voyeurs who see the warts on the world, the imperfections in people and places ... Gloom is their game, the spectacle their passion, normality their nemesis" (tekstmotto voor in *Duiwelskloof*). Lochner is 'n misdaadverslaggewer wat die geskiedenis van *Duiwelskloof* wil opteken, maar sy beperkte visie word reeds deur hierdie aanhaling aan die groot klok gehang. Die teks waarsku vooraf dat negatiewe aspekte van mense en plekke oopgevelek gaan word; dat daar gespeel gaan word met duistere dinge of "gloom", soos reeds ook deur die "duiwels" van die titel aangedui word. Dan word daar ook melding gemaak van die "spectacle", of skouspelagtige, met ander woorde die nuuswaardige of groteske wat as die passie van die joernalis beskryf word.

Maar dit is hierdie waarneming of voyeuristiese eienskap wat 'n belangrike sleutel tot die roman is. Volgens die *Encyclopaedia Britannica* (2000:1) is voyeurisme: "... human sexual behaviour involving achievement of sexual arousal through viewing the sexual activities of others or through watching others disrobe". Bo en behalwe die letterlike afloerdery waaraan Lochner homself skuldig maak, byvoorbeeld sy afloer van Emma waar sy by kerslig ontklee (137-139) en sy herinnering aan sy matriekjaar se naglope in dieselfde gedeelte, is hy as navorser of joernalis ook besig om die mense van *Duiwelskloof* af te loer om daaruit 'n geskiedenis te kan opteken. En meer nog, die hele tekstuele proses kan ook as 'n voyeuristiese afloer van die verlede gelees word.

Maar die voyeur se visie word ook beperk en beïnvloed deur die sleutelgat oftewel raamwerk waardeur hy/sy loer. Die voyeuristiese instrument, in die geval van literatuur - taal, bepaal hoe en watter betekenis gegenerer word. Die waarnemer of joernalis is veronderstel om onbetrokke te wees by dit wat "afgeloer" word, maar ook onbewus van hom/haarself, soos wat Lochner as buitestaander en joernalis, onbetrokke behoort te bly by sy ondersoek om sodoende "objektiwiteit" te behou. "Maar waar lê die grens tussen waarneming en betrokkenheid?" vra die verteller op p.164.

Gay Talese is bekend as die persoon wat Tom Wolfe aan "New Journalism" voorgestel het. New journalism is "... 'n kontemporêre stroming waarin joernalistieke materiaal in die wydste sin weergegee word in die vorm van fiksie" (Van Coller, 1992:342). Volgens Hellman

(1981:3), soos aangehaal deur Van Coller (1992:343), is daar sekere gemeenskaplike elemente in die onafhanklike ontwikkeling van New Journalists soos Wolfe en Truman Capote:

... hulle kom in opstand teen die keurslyf van tradisionele joernalistiek met sy voorgestelde struktuur, sy sg. “objektiwiteit” en die sterk aanleuning by amptelike bronne. Daar word nou sterk gesoek na ’n eie persoonlike perspektief. Wat belangrik is, is dat dit nie bloot vermenging van feit en fiksie is nie: dit is ’n poging om die sofistikasie en vryheid van fiksie te versoen met die feite van joernalistiek.

Volgens Hellman (1981:x) is New Journalism ’n kombinasie van “... the unique credibility of journalism with the self-reflexive pattern-making of fabulist fiction ... it deals with fact through fable, discovering, constructing, and self-consciously exploring meaning beyond our media-constructed ‘reality’ or ‘news’”. Lochner se projek sluit hierby aan as hy in sy pleidooi op p.17 sê: “Ek wou nie die wêreld hervorm of iets teen tyd of ewigheid tot stand bring nie. Net ’n stukkie geskiedenis kom skryf ... Iets anders as die daaglikse nuus. Van ons misdaadverslaggewer.”

Hierdie aanhaling maak twee sake aanhangig. In die eerste plek verduidelik dit Lochner se poging tot selfverwesenliking. Deur sy poging om “... ’n stukkie geskiedenis” te skryf, wil hy ten spyte van sy beskeidenheid homself juis bewys en vir homself “’n plekkie in die son” skep binne die diskoers van geskiedskrywing. Tweedens word hier ’n duidelike verband gelê tussen geskiedskrywing en New Journalism wat die problematiek van die vertekstualiseerde verlede op die voorgrond plaas. De Meijer (1986/7:21) verduidelik dit soos volg:

Zelfs tot de meeste echte en dramatische handelingen en gebeurtenissen van de geschiedenis, veldslagen, opstanden, revolutes, heeft de historicus toegang via teksten, terwyl trouwens ook heel wat handelingen, oorlogsverklaringen, wetgeving, vredesverdragen teksten zijn, althans de vorm hebben van taalhandelingen in teksten.

Die nota kan ook hierby betrek word as die wye verskeidenheid tekste waarvan gebruik gemaak is, aangeteken word. Hierdeur word die proses van skryf self doelbewus blootgelê, deurdat die reële outeur sekere brontekste erken. Beide die skrywer/joernalis en die historikus is vertellers van dit wat afwesig is, en waarvan slegs spore nog sigbaar is (Van Coller, 1992:342). Flip is op soek na “feite”, “... iets wat vas en seker op sy pote staan” (17). Tog word dit gou duidelik dat hierdie soeke na feite ’n onbegonne taak sou wees, want al wat hy uit die Duiwelsklowers kry, is stories, “... net ’n donnerse hand vol versinsels” (16) en al wat daar vir hom oorbly, is om self ’n storie daarvan te maak.

Bo en behalwe dat die nota verwys na ’n akademiese teks, naamlik Carli Coetzee se *Writing the South African Landscape* (1993) as bron tot verhaalmaker, is hier ook ’n herverbeelding en hervertekstualisering van orale Boere- en Khoisanvertellings. In ’n onderhoud

sê Brink (De Waal, 1996:3) die volgende oor sy vorige roman *Imaginations of Sand* (1996): “... there are two traditions coming together in this novel, the African oral tradition, and the Afrikaans tradition of storytelling”. Maar in *Duiwelskloof* bly dit nie slegs by hierdie tradisionele vorms nie. Joernalistieke beriggewing word gereeld in die teks ingebed en daar word ook melding gemaak van die bekende filmmaker Katinka Heyns, wat daardeur die moderner visuele mediums van die media en die filmbedryf as bronne van verhaalmakers hierby betrek.

Hierdie vermenging van genres en tradisies dui volgens Meintjes (1998a:186) op die postkoloniale hibriditeit van Brink se romans. Volgens Tiffin (1995:95) is postkoloniale kulture noodwendig hibridies van aard, “... involving a dialectical relationship between European ontology and epistemology and the impulse to create or recreate independent local identity”. Sy verduidelik verder:

Decolonisation is a process, not arrival; it invokes an ongoing dialectic between hegemonic centrist systems and peripheral subversion of them; between European or British discourses and their post-colonial dis/mantling. Since it is not possible to create or recreate national or regional formations wholly independent of their historical implication in the European colonial enterprise, it has been the project of post-colonial writing to interrogate European discourses and discursive strategies from a privileged position within (and between) two worlds... (Tiffin, 1995:95).

Vir Bhabha (1995:34) is hibriditeit die strategiese omkering van die proses van dominasie deur “disavowel” - die produksie van diskriminerende identiteite wat die “egtheid” en oorspronklike identiteit van outoriteit ondermyn. Hy wys verder daarop:

If the effect of colonial power is seen to be the *production* of hybridization rather than the noisy command of colonialist authority or the silent repression of native traditions, then an important change of perspective occurs. It reveals the ambivalence at the source of traditional discourses on authority and enables a form of subversion, founded on that uncertainty, that turns the discursive conditions of dominance into the grounds of intervention (Bhabha, 1995:35).

3.3 Vertelsituasie:

3.3.1 Struktuur:

Volgens Hambidge (1998:11) is *Duiwelskloof* “... ’n soort ouktooriale roman met hoofstuk-aanwysings en opsommings van onderafdelings. Daardie soort negentiende-eeuse tegniek wil immers die implikasie van “waarheid” skep, wat ook terselfdertyd ondermyn word deur die storie wat sy eie stertjies kry”. *Duiwelskloof* is verdeel in vyf hoofstukke, wat vergelykbaar is met die

bedrywe van die klassieke tragedie (*Zuid-Afrika*, 1999:10). Meintjes (2000:14) toon aan: “*Duiwelskloof* is onder anderen de verbeelding van het tragische hubris en de gevolglike aftakeling van de Apartheidsideologie”. Deel vier is, soos tradisioneel in die Griekse tragedie, merkbaar korter (37 bladsye) as die ander dele wat elk tussen 63 en 86 bladsye beslaan. Die gebruik van ’n ongelyke aantal hoofstukke is eie aan Brink en destabiliseer die struktuur aangesien dit ’n “onvoltooidheid” registreer. Hierdie onvoltooidheid eggo die einde, waar daar geen uitsluitel gegee word oor enige waarheid binne die stories wat vertel word, of wat met Lochner, oftewel die storie van Flip Lochner, gebeur nie.

Meer insiggewend nog is die onderafdelings, wat onder hoofopskrifte in vet hoofletters en kleiner opskrifte verdeel word. Die gedeeltes onder die hoofopskrifte dui meestal op ’n verandering van ruimte, tyd of toestand óf dui ’n verskuiwing in die gespreksonderwerp aan. Die volgende is enkele voorbeelde uit Deel 1: die gedeeltes wat volg op **WEET EK MOS** (11-15), gaan oor Lochner se aankoms by die plek van ondersoek en sy tog in die kloof af en word in die verlede tyd aangebied. Die volgende afdeling, **FAMEUSE VRUG** (16-17) word in die teenwoordige tyd aangebied, vanuit die tyd en plek vanwaar die storie vertel word. Hierna is daar ’n terugflits na dertig jaar gelede toe Lochner as student die eerste keer van die Duiwelskloof gehoor het, en later weer in die meer onlangse verlede toe hy van die gemeenskap gehoor het by Klein-Lukas in Stellenbosch, onder die hoof genaamd **INGEKRUIP** (18-27). In **GLAD EN BOT** (28-32) word daar weer teruggekeer na die nabye verledetydsvertelling van die tog berg-af dieper in Duiwelskloof in tot by die plek waar sy kamera stukkend val en Pieleman verdwyn (32). Hierdie tipe indeling word reg deur die roman volgehou.

Du Plooy (1999:8) wys op die volgende: “... die indeling van die teks in kleiner onderafdelings met opskrifte wat kerngedagtes uitlig (soms verrassend so) wat woordeliks in die volgende gedeelte voorkom, maak die roman besonder leservriendelik”. Maar hierdie byna primitiewe vertelstyl vestig ook die aandag op taal self. Woorde word hier buite konteks geplaas, as lokmiddels of boustene, vóór die gedeelte waarin dit omgebou word tot verhaal, tot narratief. Hierdie woorde of sinsnedes word as ’t ware met potensiële energie gelaai, wat telkens, soos die romantitel, ’n narratiewe spanning of verwagting skep wat vervul, geïroniseer of ondermyn word. By enkele geleenthede kom die onderopskrifte self *nie* woordeliks in die daaropvolgende teksgedeeltes voor nie. (Dit gebeur vier maal in Deel 1; drie maal in Deel 2; een maal in Deel 3; een maal in Deel 4 en twee maal in Deel 5). So word die narratiewe spanning telkens oorgedra na die volgende gedeelte.

Todorov se gevolgtrekkings in terme van die verband tussen taal en narratief is hier van waarde: “Ultimately, language can be understood only if we learn to think of its essential manifestation - literature. The converse is also true: to combine a noun and a verb is to take the first step toward narrative” (Todorov, 1977:119). Hierdie gebruik van woorde wat onderafdelings aanteken, lê in hierdie proses waar woorde of sinsnedes gekombineer word met sinne en paragrawe, die manifestasie van die talige wêreld in die narratief bloot. Maar meer nog, dit wys hoe *storie* gemaak word.

Duiwelskloof bestaan uit ’n raamvertelling en stories wat daarin ingebed is. Net soos die raam ’n skildery ondersteun of soms ook ondergrawe, maar doelbewus deel van die algehele voorstelling is, omraam hierdie vertelling ook die teks of tekste wat daarbinne bestaan. Dit begrens die vertellings en word deel van die postkoloniale en postmodernistiese projekte, waarin grense eers opgestel word, om dit juis later te verskuif of te oorskry (Hutcheon, 1988a:113).

In *Duiwelskloof* is daar ’n menigte vertellings binne die raamvertelling. Bo en behalwe Lochner se verlede wat vertel word, vanuit ’n ander/buite-wêreld, is die res van die stories almal opgesluit in een oorkoepelende ruimte, naamlik dié van die Duiwelskloof. Die eerstepersoonsverteller se missie om die geskiedenis van die Duiwelskloof te gaan opteken, dien by uitstek as strukturerende middel om dit moontlik te maak dat die verhale wat binne die gemeenskap en die landskap opgesluit is, vertel kan word. Hierdie raamwerk word ingevul deur ’n hele gemeenskap van figure en ’n magdom stories, mites en legendes wat vertel word en weer oorvertel word deur iemand anders, met bepeinsinge deur die verteller wat dit nog verder relativeer.

3.3.2 Die (onbetroubare) eerstepersoonsverteller:

Duiwelskloof word vanuit die staanspoor af aangebied op ’n gemaklike verteltrant wat ondersteun word deur die kodewisselings tussen Afrikaans en Engels en die kru taal wat Flip Lochner, die verteller, se vertelstyl kenmerk. Hierdie vertelstyl het heelwat kritiek uitgelok. Venter (1998:18) maak byvoorbeeld die volgende opmerking: “Met sy ruwe manlikheid is Flip Lochner ’n Esau onder Afrikaanse vertellers, en dus ’n interessante figuur. Die vloektaal wat hy voortdurend gebruik, maak die verteltoon egter skel en blikkerig. Dis jammer dat ’n roman wat ryk kon gewees het, homself deur sy verteller verarm” en volgens Van Vuuren is “[d]ie vreemdeling van buite se eentonige vloektaal, ... ’n hindernis wat elke leser self moet deur” (1999b:14).

Tog behoort hierdie vertellersregister wat aangeteken word nie as verarmend gelees te

word nie. Dit wil met opset die afgeplatte, kuier-om-die-braaivleisvuurregister van die verloopte rokkejagter-joernalis Flip Lochner vergestalt. Flip is 'n middeljarige blanke man, wat homself telkens teken as 'n mislukking op byna elke moontlike lewensterrein. Selfs by sy geboorte het die dokter blykbaar voorspel: “‘Mevrou Lochner, van dié een moet jy maar nie te veel verwag nie.’ Elke slag as ek haar teleurgestel het, en dit was die meeste van die tyd, het sy my die storie vertel” (251). As Lochner sy lewe beskryf voor sy besoek aan Duiwelskloof, doen hy dit soos volg:

Want wat agter die rug was, was nie plesierig om aan te dink nie: nege-en-vyftig jaar oud, 'n vrou weggeloopt met iemand anders, twee kinders wat my onder die gat geskop het, die sielododende job by die koerant, al my juniors lankal by my verby op pad boontoe, 'n royal fokop van 'n lewe (17).

Selfs sy voorkoms staan in die teken van hierdie aftakeling:

Jisses, ek meen, op nege-en-vyftig. Smôrens in die gebarste spieël: die man met die bruingerookte vingers, pers spinnerak oor neus en wange, oë bloedbelope, stoppelbaard, lewervlekke, gogga maak vir baba bang. Dis dan nou die man wat vir my deurgaen. Ek, Flip Lochner. 'n Sorry sight, kom ons sê dit reguit. Maar ek was nie altyd so nie, die Here hoor my (17).

Lochner het teleurgestel in al die ideale wat vir 'n jong blanke man in die apartheids-era gekoester is. As nagraadse student word hy nie aangestel as dosent nie en word hy onderwyser. As joernalis, mag hy nie publiseer wat hy sien of weet nie. Ná die simposium op Stellenbosch word hy nie uitgenooi na die dinee by die rektor se huis nie en hy sou heel moontlik nooit eers die geleentheid bygewoon het as hy 'n goeie verskoning kon uitdink nie. Dit is dus geen verrassing dat hy ook in sy taalgebruik wil wegbreek van die beskaafde vorm soos wat dit gewoonlik in boeketaal voorkom nie, aangesien die sisteem hom ook vanuit sy oogpunt as tweederangse burger behandel het. Die verteller is selfs bewustelik besig om sy taal op hierdie manier aan te wend as hy Sylvia, sy vervreemde vrou, se laaste groet aanhaal: “‘Jy het sifilis van die siel, Flip Lochner’ (29) en ‘Wat jou so pateties maak, is dat jy nie eens ordentlik kan vloek nie,’ het sy gesê, ‘jy’t g’n verbeelding nie’” (29-30).

Sodoende word hy ook as anti-held geteken. As 'n middeljarige blanke man, is Lochner teoreties gesproke in die mees polities inkorrekte posisie moontlik en word sy stem in die nuwe bedeling vanuit die sentrum verskuif na dié van die periferie. Vanuit hierdie ontmagtigde posisie word hy die ideale verteller, gestroop van illusies, mag en outoriteit, en kan hy as teenstander van die establishment uiteindelik hierdeur bydra tot die afbreek van die meesternarratief. 'n Meesternarratief wat ironies genoeg deur blanke middeljarige mans geskep is.

Die teks skryf sigself teen die grein van die aanvaarde vorme van taal en geskiedenis in en wil die vroom en verromantiseerde beeld wat bestaan oor die edele Afrikanerkultuur en die Afrikaanse taal ontmasker, deur juis die stories agter die amptelike geskiedenis te gaan soek. Verder wil dit ook weereens klem plaas op taal in sy gesproke vorm. Hier is Todorov se aanmerkings oor die verband tussen taal en literatuur van belang: “In a sense, what the writer does, is to read language” (Todorov, 1977:119). Die verteller in *Duiwelskloof* vertel in Afrikaans soos dit in sekere registers *gepraat* word en vervul daardeur sy rol as *storieverteller* des te beter.

Hierteenoor is die taal van die inwoners Hollands gekleur, asof die isolasie ook hulle taalontwikkeling onderbreek het. Pfeiffer lewer hierop die volgende kritiek: “Die (taal)register waarin die plaaslike sprekers weergegee word, is nie altyd ewe ‘dialek’-gelaai nie. Die dialoogvorm is soms tipies buitewêrelds en lang gesprekke (met Emma) doen te ‘normaal’ aan” (Pfeiffer, 1998:3). Wat hier in gedagte gehou moet word, is dat Emma wel in die buitewêreld skoolgegaan het. Maar belangriker nog: Flip is besig om die verhale en mense van Duiwelskloof oor te vertel vanuit ’n agternaperspektief. Ook die gedeeltes wat in direkte rede gegee word is onderhewig aan sy geheue en optekeninge. Wat dus moontlik as ’n leemte of kritiek op die teks gelees kan word, is by nadere ondersoek ’n leidraad tot die onbetroubaarheid van die storieverteller.

Daar word reeds deur die stofomslag, die teksnota en die aanhalings by herhaling aandag gevestig op die fiktiewiteit van die roman en die storie-aard daarvan. Net so kan die verteller ook nie vertrou word nie. Daarmee saam is hy ook nog joernalis, ’n beroep wat reeds vanuit die staanspoor onder verdenking staan as gevolg van die tweede teksmotto, in die aanhaling van Gay Talese. So maak Flip telkens berigte van belangrike of nuuswaardige gebeurtenisse en die vertelling word selfs in joernalistieke vorm aangebied, bv. *BIDUUR IN DIE DUIWELSKLOOF Van ons misdadverslaggewer* (185 en verder). Die Duiwelskloof se wantroue teenoor die joernalistiek kom ook aan bod. Wyle Lukas (Siener) Lermiet se aangehaalde woorde is sprekend hiervan: “Wat ek te sê het sal ek man tot man met die Here bespreek. Van die *Commercial Advertiser* se tyd af kan mens julle koerantmanne nie vertrou nie. Dis alles deel van die Engelse se plan om ons oor te neem” (186).

Die sinsnedes op pp.205-206 waarin vier verskillende berigte oor die episode waarin Emma byna verdrink in die Duiwel-se-gat gegee word, is ’n voorbeeld van die resepmatige manier waarop gebeure in beriggewing weergegee word en aangepas word om ’n storie sensasioneel te laat klink. Hierdie skryfstyl wat in die teks ingebed is, wil juis joernalistieke

beriggewing, wat veronderstel is om die waghond van die gemeenskap te wees en objektief teenoor die werklikheid te staan, aan die kaak stel, aangesien die weergawes ook verskil van die “werklike” gebeure. ’n Gedeelte van die berig oor Piet Snot se dood lui soos volg: “Volgens ’n woordvoerder van die gemeenskap, mnr Lukas (Dood) Lermiet, word geen gemene spel vermoed nie en is gerugte van onenigheid in die gesin van alle waarheid ontbloom” (320-321). Op bladsye 322-323 word ’n ander verhaal vertel, waarin Jurg Water, Piet se pa, duidelik skuldig is aan die moord op sy seun. Hierdie tipe beriggewing moet dan ook verbind word met sy nuusredakteur se reaksie op die stories wat hy geskryf het oor “Old Crossroads of KTC” (21) as sy berigte opgeskeur word: “Jy wil protesteer. Hy kyk jou in die oë en vra: ‘Wat probeer jy doen Lochner?’ Jy sê: ‘Ek was dáár, meneer.’ Hy sê: ‘Vir jou informasie, dit het nie gebeur nie.’ En na die scene hom drie keer herhaal het, dan probeer jy nie weer nie” (22).

Lochner het dus vroeg reeds geleer om homself te skik na dit wat sy nuusredakteur (en by implikasie die regering) voorskryf, of in die geval van die gebeure rondom die dood van Piet Snot, die weergawes wat die gemeenskap as aanvaarbaar beskou. Lochner verloor sy joernalistieke “objektiwiteit” as hy betrokke raak en bewus word van die self as deel van die verhaal wat hy maak. Deurdat Lochner homself reeds vroeg al as woordkunstenaar voorhou, bv. “En ek het nog styl gehad. In my lewe, en in wat ek op papier gesit het. Daar was mense wat gereken het ek gaan nog ’n skrywer word” (18) en sy vertelling so selfbewus aanbied, bv. “... die nippels soos twee bye (nie ’n oorspronklike vergelyking nie, maar dis presies wat by my opgekom het: ek het my oomblikke)” (35), word daar ook die moontlikheid geskep dat die verteller bewus is daarvan dat hy sy gehoor se aandag moet behou. Lochner maak sy vertellings so vermaaklik moontlik en skroom nie om by te lieg as dit die storie beter sal maak nie. As hy vir Emma vertel van sy lewe as joernalis in die Kaap, erken hy ook dat haar goedgunstige reaksie hom verder uitlok sodat hy selfs dit wat hy onthou, begin manipuleer vir die gewenste effek:

Maar dit lyk asof Emma regtig wil hoor, en met dié begin ek met meer oorgawe praat. Episodetjies, anekdotes wat ek nie eens besef het ek onthou nie, begin na my toe terugkom. En dit lyk of dit haar boei, ’n paar keer lag sy selfs. ’n Lag so donker en mooi dat ek uit my pad uit begin gaan om dinge te dramatiseer of sommer uit my duim te suig, net om dit weer te hoor (155).

Hierdeur word die verteller van die verhaal, net soos al die karakters in die teks, alreeds as manipuleerder ontmasker, wat daardeur die geloofwaardigheid van die teks as geheel ook destabiliseer. Hierdie “willing suspension of disbelief” (Coleridge, 1983:6) wat telkens deur die teks bewerkstellig word as die fiktiewe wêreld betree word, word telkens deur die selfbewustheid

van die teks onderstreep.

3.3.3 Metafiksionaliteit: Agterna oor dit wat was

Patricia Waugh gee 'n raak beskrywing van die problematiek waardeur Lochner geobsedeer word, deur die stories van die gemeenskap, sy eie persoonlike storie asook die storie wat hy oor die Duiwelskloof vertel as sy sê: "... [it is] the problem of how human beings reflect, construct and mediate their experience of the world" (Waugh, 1984:2). Dit hang saam met wat Waugh noem

... a greater awareness within contemporary culture of the function of language in constructing and maintaining our sense of everyday "reality". The simple notion that language passively reflects a coherent, meaningful and "objective" world is no longer tenable. Language is an independent, self-contained system which generates its own "meanings". Its relationship to the phenomenal world is highly complex, problematic and regulated by convention (Waugh, 1984:3).

Die wyse waarop *Duiwelskloof* te werk gaan om die leser van die vertelproses en die onseker verhouding tussen teks en werklikheid, storie en waarheid bewus te hou, is in die metatekstuele aard van die teks opgesluit. Die eerste gebruik van die term "metafiksie" kan teruggeneem word na die werk van William Gass in die laat sestigerjare, wat fiksie wou beskryf wat op een of ander manier oor fiksie self handel (Currie, 1995:1). Waugh definieer metafiksie soos volg:

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality (Waugh, 1984:2).

As kenmerke van die metafiksionele teks noem Waugh:

... an extreme self-consciousness about language, literary form and the act of writing fictions; a pervasive insecurity about the relationship of fiction to reality; a parodic, playful ... style of writing (Waugh, 1984:2).

Oor hierdie bewustelike metafiksie, sê Currie:

... there is a vertiginous illogicality about "self-consciousness": that something which is defined by its self-consciousness must surely be conscious of its own definitive characteristic. It is not enough that metafiction knows that it is fiction; it must also know that it is metafiction if its self-knowledge is adequate, and so on in an infinite logical regress. Can it then be meaningful to say that metafiction is conscious of itself? (Currie, 1995:1).

Met onder andere bogenoemde voorbehoud in gedagte, gaan Currie voort deur te wys dat die vitaliteit wat hierdie self-bewuste manier waarop fiksie met fiksie omgaan, eintlik die redding van die roman as genre beteken het:

The critical self-consciousness of metafiction once seemed to announce the death of the novel, appeared to be a decadent response to its exhausted possibilities, but now seems like an unlimited vitality: what was once thought introspective and self-referential is in fact outward-looking (Currie, 1995:2).

Brink situeer metafiksie binne die poststrukturalisme:

Deur die *signifiant*, of stelsel van *signifiante*, aan die “werklikheid” (wat ook die verteller se verbeelding kan insluit) te onttrek, word die teks sêlf immers nie aan die wêreld onttrek nie. Eintlik vind ’n paradoksale proses plaas: hoe meer die vertelling tot die vertelaksie of die vertelproses self beperk word, hoe meer betekenis word daar binne die werk self gestig (“stig” soos mens brand stig; ook soos jy ’n bond stig) wat *teruggegee kan word aan die wêreld* (Brink, aangehaal deur Hambidge, 1992a:294).

Terwyl die meeste van hierdie kritici, insluitend Brink, hulleself hier besig hou met die skryfaksie van fiksie en die metafiksionele teks se opdrag, naamlik: “... [to] explore a *theory* of fiction through the *practice* of writing fiction” (Waugh, 1984:2), word hierdie proses nog verder geneem in *Duiwelskloof*, waar die verbale vertelling van fiksie bygevoeg word tot die skryf daarvan. Die verteller in *Duiwelskloof* skryf nie by ’n lessenaar sy verhaal nie. Alhoewel daar vir hom ’n lessenaar en ’n vetkers met ’n tonteldoos reggesit is in Tant Poppie Vollemaan se huis “... vir jou skryfwerk,” (47) en hy by geleentheid sy notas op datum bring (147), *vertel* hy vanuit die klipgat en die laaste gedeelte word selfs belewend vertel.

Die grootste gedeelte van die teks word aangebied in die verlede tyd en vanuit ’n agternaperspektief. Smuts (1998:3) merk die volgende hieromtrent op: “Die voordeel hiervan is dat daar ’n meer besinnende element in sy vertelling kom. Die nadeel is dat dit soms die spanning ophef: die enkele kere wanneer dit lyk of Lochner in lewensgevaar verkeer, weet die leser by voorbaat dat hy die dreigende katastrofe gaan oorleef”. Tog is hierdie agternaperspektief juis tematies noodsaaklik. *Duiwelskloof* is immers ’n reis in die verlede in en die verledetydsvorm verbeeld dit dan ook so. Die aanklag dat dit die spanning verbreek is ook ongegrond, aangesien die postmodernistiese teks juis nie gelees wil word in terme van die tradisionele storieverwagtinge soos “spanning” of “plot” of “dit wat gebeur” nie.

Die fokalisering van die raamvertelling geskied vanuit die oë van die eerstepersoonsverteller, Flip Lochner, wat met ’n vooropgestelde doel na die *Duiwelskloof* gekom het om die geskiedenis van die plek en sy mense op te skryf. Daar is dus ’n duidelike agenda wat die seleksie en kombinasieproses van die vertelling kleur. In die raamvertelling val die twee instansies van “wie vertel?” en “wie neem waar?” (Genette, 1980:189 en verder) saam. Volgens Venter (1992:133) impliseer vertelling “... ’n sekere kyk op sake (perspektief, *point of*

view), 'n manier van waarneming (*fokalisasie*) en 'n manier van vertel”.

So is daar bo en behalwe die agternaperspektief 'n menigte linguistiese merkers wat aandui dat hier 'n hervertelling plaasvind. Op p.24 vertel Lochner van sy eerste ontmoeting met Klein-Lukas en frases soos “... as ek reg onthou wat hy die aand vir my vertel het” en “... sover ek kon agterkom” wys daarop dat Lochner sy eie aannames moet maak oor dit wat Klein-Lukas vertel het en dus alreeds as interpreteerder moet optree. “Klein-Lukas het my vertel wat daar in die Duiwelskloof nog op te tel was oor die voorvader, die Siener” (24). Hoe relatief hierdie stories raak, word verwoord op p.25 as die verteller sê: “En uiteindelik, sê hulle, sê Klein-Lukas” (25).

Met die eerste gesprek waarin Lochner vir Tant Poppie Vollemaan kan uitvra oor die verlede word dit duidelik dat die Duiwelsklowers afhanklik is van die oorvertel van stories, byvoorbeeld: “...het die mense glo, dis hoe die storie loop...” (98). Ouma Liesbet Pruijm se verhale is deurtrek met frases soos: “Hulle het altyd vertel” (109) en “Dis hoe die oumense ons geleer het” (110). Dit is dus duidelik dat die roman eksplisiet en selfbewustelik daarop uit is om die projek van verhaalmaak bloot te lê. Soos wat daar oor die teksnota en die Rukeyser-aanhaling alreeds aangeteken is, bestaan die heeal, en by implikasie hierdie teks, alleenlik uit stories. Hierdie teks wil selfbewustelik die proses van storievertel en die hervertel van stories op die voorgrond plaas.

3.3.4 Palimpses, 'n storie bo-oor 'n storie:

Soos wat die teksnota reeds aandui, blyk heelwat van die verhale wat vertel word in *Duiwelskloof* ou Khoi-San fabels en mites te wees. Veral die verhale van Ouma Liesbet Pruijm stem ooreen met Hottentotverhale, soos die storie oor die “oorsprong van die dood” (110):

Ouma Liesbet vertel dat die Here die trapsuutjies aan Adam en Eva in die paradys gestuur het om vir hulle te sê: “Kyk, net soos wat die maan kwyn en doodgaan en dan weer vol raak, net so sal julle mense ook altyd weer uit die dode uit opstaan”. Maar omdat die trapsuutjies so stadig was het hy die boodskap aan 'n haas gegee wat dit gouer aan Adam en Eva sou kon oordra. Die haas het egter so vinnig gehardloop dat hy die oorspronklike boodskap vergeet het en dra toe die volgende boodskap oor: “Net soos wat die maan krimp en doodgaan, net so sal die mense ook afsterwe”. Toe die trapsuutjies uiteindelik daar aankom, was die verkeerde boodskap dus reeds afgegee en daarom “... het die oumense altyd gesê, dat die twee mense toe maar begin vye eet het” (110).

Volgens Bleek (1875:10) is hierdie Hottentotfabel van die “Origin of Death” aan hom oorvertel in twee weergawes, maar in Bleek (1864:69-73) vertel hy vier weergawes van die fabel. In meeste van hierdie verhale was dit die *maan* wat die *haas* gestuur het om die boodskap van “the renewal of life” oor te dra, maar omdat die haas die boodskap verander na ’n “message of death”, het die maan uit sy woede met ’n brandende klip vir die haas sy haaslip gegee. In een van die weergawes in Bleek (1875:10) kondig die haas die dood van die maan se ma aan, en omdat die maan so kwaad word hieroor, word die haas se mond met ’n stok gespleet. Miller (1979:22) voer egter aan dat in die Hottentotverhale dit die verkleurmanneltjie was wat die boodskap moes oordra en dat hy daarom gespot word oor sy stadige pas.

Miller (1979:22) wys verder daarop dat die fabel ook deur heelwat ander Suider-Afrikaanse stamme vertel word. Die Boesmans vertel blykbaar dat die maan ’n insek na die mens gestuur het met die volgende boodskap: “As I die, and dying live, so ye shall also die, and dying live”. Die insek is baie gou deur die nuuskierige haas ingehaal wat uiteindelik die verkeerde boodskap oorgedra het, naamlik: “As I die and dying perish, in the same manner ye shall also die and come wholly to an end”. Volgens hierdie verhaal het die haas weereens met ’n gesplete lip daarvan afgekom (Miller, 1979:22).

Miller (1979:153) wys ook later op die weergawe daarvan binne die Zoeloe-kultuur waar *Umuveli Ngqange* [sic]²² (“the one who first made his appearance”) die boodskap stuur. Hierin is dit die verkleurmanneltjie wat deur die *entulo* (“blue stone lizard”) verbygesteek is met ’n ander boodskap. Volgens Bleek (1864:74) se Zoelofabel is dit die God *Unknlunkuln* [sic]²³ wat die verkleurmanneltjie gestuur het en later die “Salamander” gestuur het wat eerste by die mense uitgekom het. As die mite in Shona vertel word (Miller, 1979:258) is dit die hoofman wat die *Lumpfana* (verkleurmanneltjie) stuur, maar dit is weereens “the big lizard with the blue head” (*Galagala*) wat hom verbysteek. Die verhaal wat Ouma Liesbet Pruij vertel, is dus nog ’n aanpassing van die oorspronklike mite en dié keer binne die Christelike paradigma, aangesien dit God is wat die boodskap stuur aan Adam en Eva.

Die storie van die Weerligvoël (109) vertel deur Ouma Liesbet Pruij, word vertel na aanleiding van die volstruiseiers wat Isak Smous se oupa in die kloof ingebring het en deur Ouma Liesbet self uitgebroei is, “Ek was nog jonk, ek het toe nog lyf gehad” (109). Hierin is daar ’n

²² Hier verkeerdelik gebruik deur Miller (1979:153). Korrekte naam: Mveliqanga.

²³ Hier verkeerdelik gebruik deur Bleek (1864:74). Korrekte naam: Nkulunkulu.

moontlike ooreenkoms met 'n storie wat die Boesmans vertel oor die volstruis wat vuur onder sy vlerke gebêre het (Miller, 1979:28). Die Swazi's vertel 'n storie van die *izulu* of *impundulu*, die befaamde "lightningbird" (Miller, 1979:244) wat homself vermom as 'n aantreklike jong man wat jong meisies verlei. Die Sotho-Tswanas se verhaal blyk die naaste te wees aan Ouma Liesbet se verhaal. Hulle vertel van *mamasianoke*, die Weerligvoël, wat groot ongeluk bring as hy sy nes bou in die dak van 'n hut totdat laasgenoemde stadigaan begin smeul en uiteindelik aan die brand slaan (Miller, 1979:185).

Telkens word die onbetroubaarheid van stories, wat elke keer plooibaar vertoon binne die kultuur van die verteller, hierdeur onderstreep. Maar daar is ook ander elemente in die teks wat 'n Khoi oorsprong het, soos wanneer Hans Toordenaar die leiding neem om reën te bring. Hans begrawe die verkleurmannetjie wat Flip by Piet Snot gekry het en tot nou toe op sy skouer rondgedra het:

"Nou moet ek 'n graaf hê," sê Hans Toordenaar.

Sodra iemand vir hom een aangedra het, begin hy vooruit loop na die oopte voor die kerk. Almal tou nuuskierig agterna. Daar buk hy en spit 'n entjie. Die grond klink soos soliede klip, maar hy hoef gelukkig nie diep te gaan nie, net so 'n handbreedte of twee. Dan lê hy die verkleurmannetjie op sy rug in die gat neer en gooi dit vinnig weer toe.

...

"Die ding trek reën soos wat 'n bosluis bloed suie," sê Hans Toordenaar. "Dis te sê as die wolke reg is vir uier maak. Ons sal wel sien." (Brink, 1998a:305).

Miller (1979:46) verduidelik dat die Hottentotte goeie reën nodig gehad het vir weiding en heelwat feeste en dansrituele gehad het om hierdie reën te bring:

They also sent parties into the veld to search for the elusive chameleon, which was supposed to bring rain. When found it was buried stomach upwards in the earth, and special care was taken not to injure it. The people firmly believed that it would rain the same day. When this happened ... , and after sufficient rain had fallen, or the rolls of thunder had grown quite frightening, the chameleon was dug up and set free.

Soos die verteller tereg opmerk, het ook die tweede ritueel wat aangewend word om die reën te bring, 'n Khoi-verlede. Volgens Miller (1979:46) was "[o]ther practices to bring on rain ... the burying of round stones in the veld, and sending those who had been born during a rainstorm to walk alone in the bush". In *Duiwelskloof* is dit weer Hans Toordenaar wat met dié raad vorendag kom:

Sy raad was heel eenvoudig. Hulle moes iemand kry wat in 'n swaar storm gebore is. Dié moes dan kaal uitgetrek word, en heuning gesmeer word, en die hande opgelê word, en die berge ingestuur word waar hy moes bly tot die reën kom. Gewoonlik, het Hans Toordenaar ons verseker, gebeur dit nog voor sonder dieselfde dag (308).

So word Piet Snot die berge ingestuur nadat sy pa onthou dat hy in 'n storm gebore is. Natuurlik was daar weereens geen reën in die storm wat daarop gevolg het nie en 'n derde, meer moderne poging word aangewend met die katapult.

Die naglopers wat Flip van die eerste Sondagaand af begin besoek, het ook 'n Khoi-oorsprong. Volgens Miller het die Hottentotte 'n redelike vae idee van 'n bose gees gehad en weet hulle van spoke:

They used a word which means 'to bewitch', and spoke of sorcerers who were unlike the diviners and doctors in that they used their powers of the occult to do harm and not good. These sorcerers were *naglopers*, or night walkers, who carried out their nefarious deeds in the middle of the night. They were of both sexes, and their constant companions - their familiars - were the owl and the baboon (Miller, 1979:44).

By elke besoek van Flip se naglopers is hierdie trawante ook by. As Flip na die eerste besoek 'n kers aansteek, is hulle bloot nog 'n suggestie: "Skaduwees met vreemde fatsoene, soos harige bobbejane of uile met verwilderde vere, het teen die mure uitgeflapper en in die hoeke bly hurk" (92).

Hierdie skaduwees word by die tweede besoek geluide. "Twee geluide: iets soos 'n nooiensuil wat steun, iets soos 'n bobbejaan wat boggem. Maar daar was nie nog tyd vir wonder nie, want teen daardie tyd was ek al oorrompel deur die vroulike vlees in die donkerte van my bed" (139). Die derde besoek het ook begin met 'n geluid buite, maar daar is 'n verdere progressie omdat Flip nou ook een van die rare vriende van die naglopers kon sien:

...soos 'n naguiltjie wat skree, maar meer onaards. Daar was 'n skaduwee by die venster. Ek het gaan kyk. Buite was alles verlate. Maar ek staan nog so en kyk, toe sien ek 'n donker viervoetige dier oor die werf wegsloop. Die skuins stappie en sekelstert was onmiskenbaar bobbejaan. Maar van wanneer af loop bobbejane in die nag rond? (162).

Flip word dus al dieper ingetrek in hierdie fabelruimte, as die aanvanklike skaduwees uiteindelik in werklike bobbejane en uile vergestalt word in sy verhaal. As Flip vir Tant Poppie Vollemaan uitvra oor die vrouens wat hom snags kom oorrompel, beskryf sy meisies wat reeds "... lank trug dood" is en as Flip geskok hierop antwoord, sê sy deur 'n wolk daggarook:

"Dis mos nou nie te sê dit was regte vroumense wat by jou was nie." Sy weet hoe om 'n pouse te rek. "Dit kan naglopers gewees het."

"Watse naglopers?"

"Dis hoe ons oumense hulle genoem het. Daar is mannetjies en wyfies onder hulle en hulle loop as die tye onrustig is. As so 'n mannetjie 'n vroumens kry waar sy alleen loop, dan is dit sulke tyd. En die wyfies soek weer man. Hulle suig vir jou uit dat daar net 'n droë peul oorbly" (Brink, 1998a:184).

Miller (1979:44) wys ook op die volgende: "The women night walkers had their way with the

men of the hut, and their male counterparts paid their vile court to the ladies”. Maar daar is tog ook ’n afwyking in Flip se ervarings en Miller se beskrywing van die Khoi-naglopers: “The sleepers only became aware of this the next morning when they awoke feeling weak and powerless in body and limb” (Miller, 1979:44). Die bestaan van Flip se besoekers word in ’n mate bewys met die uitputting waarmee hy telkens wakker word, maar ook die lint wat na die tweede besoek agtergelaat word en met die derde besoek het daar ’n donkerblou sisrok agtergebly toe Flip te gou die kers aangesteek het vir die nagloper om haar klere op te raap (163). Maar as Flip later na hierdie bewysstukke soek, is hulle weer weg.

Tant Poppie se raat teen die besoekers wyk ook af van die mees algemene teenvoeter wat deur die Hottentotte van ander swart stamme oorgeneem is, waar “[t]he cure usually entailed cuts on the skin into which a medicine was rubbed. This caused such an itching and burning whenever a night walker approached that the sleeper was bound to awake before he was molested” (Miller, 1979:44). Tant Poppie se raat was: “As die nagloper kom, dan vat jy tjoepstil ’n groot mondvul [van Lang-Fransina se witblits] en jy steek die kers aan en blaas dadelik met jou bedremmelde asem daaroor. Daardie vlam is ’n nagloper se dood” (184-5). Daar is dus weereens ’n aanpassing van die mite soos dit oorgelewer is deur die Duiwelsklowers.

Tog word daar telkens nadruk geplaas op die feit dat dit “... ons eie oumense se storie is” (179), soos wanneer Ouma Liesbet Pruijm vertel van die sondeval, toe Adam vir Eva op ’n dwarstak gewaar het die dag van die appel (179). Weer antwoord Flip: “Ek dink daardie ou storie het ook by die Hottentotte begin, Ouma”, maar Ouma Liesbet hou vol dat die storie outentiek is, aangesien die paradys daar in die kloof was. “Die boom met die dwarstak het net daar teen die onderpunt van die loop gegroei. Toe die Here hulle hier uitgeja het, het hy ’n engel met ’n vurige swaard gestuur om die boom middeldeur te kap” (179-180). Al hierdie stories word as outentieke stories van die wit voorgeslagte van die Duiwelskloof aangebied, maar die verhale verrai daardeur eintlik die “onsuiwere” verlede wat in die voorgeslagte lê.

Hierdeur word die palimpses-strategie van die vertelling aangeteken. Volgens die *H.A.T.* (Odendal *et al.*, 1979:816) is palimpses ’n “... perkamentrol wat, nadat die oorspronklike skrif afgekrap of onsigbaar gemaak is, weer opnuut vol geskryf is”. In Alexander Strachan se roman *Die jakkalsjagter* (1990) word die moontlikhede van palimpses verder omskryf:

Die term kan ook in ’n metaforiese sin gebruik word om ’n teks aan te dui wat tekens vertoon van vroeëre, “onderliggende” tekste, ook al het die outeur bewus of onbewus probeer om hierdie spore, sy skatpligtigheid aan vorige tekste, “uit te wis” (Strachan, 1990:69).

Ten spyte van die feit dat die moontlike verblyf van anderskleuriges in die kloof by verskeie geleenthede ten sterkste ontken word deur die inwoners, is dit juis hulle stories wat die aanwesigheid van hulle sogenaamde “onsuiwere” bloed aanteken, aangesien die ouer fabels en mites deurskemer in hulle eie vertellings. Die verhale van Duiwelskloof word as ’t ware uitgekerf bo-oor die onderliggende volksverhale van verskeie nie-blanke stamme, soos neergeskryf deur ondersoekers wat deel uitgemaak het van die koloniale projek. Dit wat vreemdegoed was, word hier gekoloniseer en geredigeer om uiteindelik daarvan eiegoed te maak. Daardeur word Flip Lochner se projek om die geskiedenis van die Duiwelskloof op te skryf, ook ’n selfrefleksiewe herverbeelding van die manier waarop destydse koloniale geskiedskrywers of optekenaars te werk moes gaan om “teks” te maak van die skrapse inligting en die afwesigheid van ’n enkele waarheid wat tot stand kom.

Dit is hier belangrik om in gedagte te hou dat die bronne wat beskikbaar is oor die volksverhale, fabels en mites die eerste keer in tekstuele vorm aangebied is deur buitestaanders (gewoonlik sendelinge), reisigers en optekenaars wat telkens, net soos Lochner, ook onderhewig was aan die eise van orale oorvertelling. Hierdie skrywers moes dikwels van tolke gebruik maak en dan is die stories ook neergeskryf vir ’n Europese publiek. Mary-Louise Pratt (1992:5) ondersoek hoe reis- en ontdekkingsnarratiewe “... produced the rest of the world for European readerships, a collusion that travel writers and naturalists deny in their work” (Coetzee, 1993:11). In “Not the Magic Talisman: Rethinking Oral Literature in South Africa” wys Hofmeyr (1996:90) op die verskillende stereotipes wat (verkeerdelik) geheg word aan orale vertelling, onder meer wys daarop dat stories ook “verkinderlik” is deur hierdie optekenaars:

The idea that oral storytellers narrate only to children has much to do with the intervention of missionaries, who played a crucial role in writing down oral stories. One result of their activities was an increasing infantilization of oral storytelling. Part of this came from the colonial belief in the childlike nature of African societies and their cultural products, but part of it also came from existing ideas in Europe regarding a literature especially for children (Hofmeyr, 1996:90).

Die oorspronklikheid en egtheid van hierdie brontekste moet daarom in ’n mate ook in twyfel getrek word, aangesien hierdie verhale aan dieselfde foute, veranderinge en agendas onderhewig was as enige ander verbale of vertekstualiseerde weergawe van die werklikheid of verhale.

Hierby kan ook Gert Kwas se skilderye wat laag op laag geskilder word, betrek word. Hambidge (1992b:48) verduidelik: “Parodie kan ten beste beskryf of gedefinieer word as ’n skilder wat peuter met die verf van ’n ou skildery - net om uit te vind dat dit verskillende lae

bevat”. Gert Kwas is, ironies genoeg, soggens die dorp se *skoonmaker*, “[m]aar smiddae het hy in die lang deurmekeer voorkamer van sy dun huisie sy eintlike werk gedoen: skilder” (60), en verder:

Op die vloer, al teen die mure langs, was daar ’n stuk of tien, twaalf groot doeke oor spanrame neergesit, gesigkante na agter. Oor die jare, volgens Lukas Dood, is die portrette van al die Duiwelskloof se manlike inwoners daarop geskilder. Wanneer die ry vol was, het Gert weer by die oudste portrette begin en bo-oor geskilder (60).

Tydens Flip se tweede gesprek met Gert val die eienaardige kleurgebruik by die verf van gesigte hom op: “... alles in wit en pienk, soos donnerse marshmallows, wat dit bietjie sieklik en onwêrelds laat lyk het” (144). Gert se uitleg is dat mens net nie velkleur in verf kry nie. As Flip voorstel dat hy bruin moet probeer, antwoord hy geskok: “Ek skilder tog *witmense*, man” en “Hulle sal my afslag” (144). Hierdie afwysing van die bruin pigment is nog ’n letterlike *verbeelding* van die negering van die nie-blanke verlede van die gemeenskap en hier is die suggestie dat dit ook die bestaan van die mense van Duiwelskloof in so ’n mate verarm, deurdat hulle selfs sieklik en onwerklik lyk. Peet Pote, heel moontlik ’n produk van die jare van inteelt in die Duiwelskloof, word op p.28 as “pienkerig-wit” beskryf, asof hy self onder Gert se kwas deurgeloop het.

Maar net soos bruin nie in die gesigte van die inwoners gebruik kan word nie, is daar nog vergete stemme van die verlede wat nooit geskilder is nie. Gert is dan die eerste een wat sy hand aan ’n skildery met ’n vrou as subjek waag. Op p.147 waarsku Gert dat Lochner nie moet uitpraat oor die skildery waarop hy toevallig afgekom het nie: “Ek weet nooit vooruit hoe die ander dit sal opneem nie. Jy sien, ek het nog nooit ’n vrou van die Duiwelskloof geskilder nie”. Flip beskryf die skildery soos volg: “Asof hy [Gert Kwas] nog nie kon besluit of dit ’n naakstudie moet wees of ’n vrou in ’n lang rok nie. Miskien albei tegelyk. Ook hier is daar iets van baie vorige gedaantes in die verflae onder haar” (147). In die derde gesprek tussen Flip en Gert Kwas (Deel 5) probeer Gert nog skaars die skildery van ’n vrou wegsteek (344) en hier skuif die gesigte van die vroue in sy geheue ook oormekaar. Hy wil eintlik ’n skildery van Mooi-Janna maak, maar vir Flip lyk sy soos Emma. Gert hou vol dat hy Mooi-Janna probeer skilder het, maar: “[a]l wat van Mooi-Janna seker is, sê hy, ‘is dat sy vier tieties gehad het’.” En “... ‘ek kan dit nie skilder nie, die mense sal dit nie wil sien nie’” (345).

Hierdie dokument oor die geskiedenis van die Duiwelskloof neem dus byna geen kennis van die vroulike inwoners wat deur die jare ook deel was van die verlede van die gebied nie. Daarmee saam skilder Gert Kwas altyd uit sy kop uit (147), sodat al die gelykenisse uit die

verbeelding van die kunstenaar spruit en hierdie “onverwagte argief” (60) waarop Flip afgekom het, ook tot onbetroubaarheid gedoem is. Hier kan die verband tussen die skilderkuns en historiografiese metafiksie duidelik getrek word. Soos wat die skilderkuns hier ’n gestolde afbeelding van ’n persoon maak, geïnhibeer deur vooropgestelde idees oor kleurgebruik en “wat die mense wil sien” en moet staatmaak op die skilder se geheue, so dwing die verlede en vorige skilderye steeds sigself op aan die hede. In die fiksionele verhaal *Duiwelskloof* ontbloot die vertelling hoe die verbeelde inwoners elkeen hulle weergawe van die verlede vertel, elkeen met sy/haar eie agenda daarin opgesluit, wat nog verder gekelder word deur die algemene reël dat hulle nie mag “uitpraat” nie. As hierdie reël verbreek word, rig hulle hulle stories op dit wat hulle dink die optekenaar sou wou hoor en vertel hulle selfs leuens om hulleself te beskerm. Sodoende kan die verlede maar net nie in toom gehou word nie, aangesien die vertellers daarvan telkens met nuwe weergawes daarvan vorendag kom. Lukas Siener sê dan ook op p.297:

“Kyk, aan môre kan mens niks doen nie. Hy kom soos hy kom. Al waarmee jy nog iets kan uitrig, is gister. Maar die ding met gister is: hy bly nooit lê nie, jy moet hom altyd van voor af platslaan.”

Die stofomslag van die teks *Duiwelskloof* (Brink, 1998a) moet ook hierby betrek word. In *Duiwelskloof* word die gebruik van ’n skildery van groot belang aangesien die roman juis metatekstueel te werk gaan. Die self-referensiële aard van fiksie, wat so duidelik deur die skilderkuns verbeeld word, word dwarsdeur die teks geëksploiteer.

Die prominentste figuur, naamlik die naakte meisie met die vier borste, waarvan slegs die gesig herhaal word op die flapteks, het slegs twee borste in die voorstudie van dieselfde werk wat op die skutblaai verskyn (volgens die uitgewersblad), wat daardeur ’n dubbelkyk na die figuur ontlok. Hiermee word daar reeds van die staanspoor af ’n aanduiding gegee van een van die belangrike kodes in die teks, naamlik dat die gegewe nie noodwendig die enigste weergawe is nie. Die stofomslag en daarmee saam die skutblaai word ’n visuele verbeelding van Derrida (1967:31) se praktyk waarin tekens *sous rature* of “onder uitwissing”/deurstreping staan. Brian McHale (1987:100) verduidelik dit soos volg: “Physically cancelled, yet still legible beneath the cancellation, these signs *sous rature* continue to function in the discourse even while they are excluded from it”.

Die figuur met die vier borste wat op die voorblad verskyn, stem ooreen met die beskrywing van die enigmatiese Emma (en later Mooi Janna), wat by Flip Lochner se aankoms in *Duiwelskloof* by die watergat in die droë rivierloop aan hom verskyn: “Moenie vir my kom sê dit

was 'n mirage of 'n ding nie, 'n soort hallusinasie geïnspireer deur te veel jagsheid en te min kans. *Sy was daar gewees*" (34, oorspronklike kursivering). In die daaropvolgende teksgedeelte word die kode van "erasure" soos wat dit reeds deur die bandontwerp en die skutblaaie gesuggereer word, ge-eggo:

En dan 'n handbreedte laer af, *soos twee klein vlekies op 'n vel papier, eers geteken en toe weer uitgevee, maar nie heeltemal nie*, nog twee. Die tweede stel was nie full size nie, trouens daar was skaars 'n swelling, maar die nippels was onmiskenbaar. Sê my reguit: is dit die soort ding wat 'n man opmaak? (34-5, my kursivering).

Die figuur lyk aanvanklik vir Lochner of dit ooreenstem met dié van die ontwykende Emma-figuur: As Flip vir Emma uiteindelik ontmoet, vertel sy dan dat sy hom ook die vorige Woensdag by die watergat gesien het. "Ek het gedroom ek het hier kom swem, hier was nog water, en toe kry Oom my hier" (149), verduidelik Emma. Tog, aan die einde van die teks word hierdie droom ook deurstreep aangesien die merk van die Duiwel wat Emma dra, 'n moesie op haar linkerbors is (361). Die vier borste wat Lochner gesien het, stem wel ooreen met dit wat bekend is van die reeds oorlede Mooi-Janna (345), wat (soos reeds aangetoon) nog verder verwar deur die skilderye van Gert Kwas (344-345).

Die manier waarop die tegniek van "erasure" gebruik word in *Duiwelskloof* vind aansluiting by die postkoloniale projek waarin die geskiedenis oorgeskryf word uit die mond van die koloniale subjek. Die gekanoniseerde geskiedenis bestaan steeds, hoewel dit onder uitwissing staan binne die postkoloniale hervertelling of herverbeelding daarvan. Die klem wat die verteller lê op die fiktiwiteit al dan nie, van die spesifieke gebeurtenis ("*Sy was daar gewees*" (34); "Is dit die soort ding wat 'n man opmaak?") (35) is nog 'n spoor waarin die implisiete outeur die leser bewus maak van die onsekerheid en onbetroubaarheid van die verteller, maar ook die tekstuele en die verlede self.

As oukatoriële roman skep *Duiwelskloof* dus telkens die illusie van "waarheid", net om dit telkens weer te ondermyn deur die fiksionaliteit daarvan te onderstreep. Hierdeur word die metafiksionele aspekte van die teks deurgaans voorop gestel. Die struktuur van die teks wil reeds die aandag vestig op die talige wêreld waaruit fiksie bestaan en die manier waarop *storie* gemaak word in taal. Ook die fokaliserende eerstepersoonsverteller, Flip Lochner, kan om verskeie redes nie vertrou word dat hy die "waarheid" van hierdie geskiedenis gaan vertel nie, waardeur die meesternarratief wat deur blanke, middeljarige mans geskep is, aan die kaak gestel word. Dit is ook duidelik dat die stories in die binnevertellings deur die inwoners van die Duiwelskloof soos 'n palimpses oormekaar uitgekerf is en by tye selfs onder uitwissing staan. Daarmee saam het die

Duiwelsklowers heelwat van hulle stories sonder erkenning oorgeneem van Khoi-San fabels en mites waardeur die teks weereens die gelaagdheid van die manier waarop verhale vertel en weer oorvertel word, onder die aandag plaas. Tog blyk dit telkens asof die verlede self besig is om voort te woeker in die verhale van die inwoners, aangesien dit uit die mond van elke verteller opnuut geskep word. Die verlede word met elke vertelling gelaai met nog betekenis. Vervolgens word daar spesifiek aandag geskenk aan die manier waarop die verlede self weerstand bied teen die ondersoek daarvan in *Duiwelskloof*.

3.4 Die ontoeganklikheid van die verlede:

3.4.1 Epistemologiese onsekerheid:

Die historiografiese projek word in *Duiwelskloof* van die staanspoor af ontluister deurdat die opteken van die geskiedenis in die selfrefleksiewe metafiksionele roman self bevraagteken word. Flip Lochner is 'n misdaadverslaggewer, maar het geskiedenis studeer. Die simposium wat hy in Stellenbosch by die geskiedenisdepartement bywoon, en waar hy vir Klein-Lukas Lermiet leer ken, gaan oor “Geskiedenis en verslaggewing” (21). Maar ook Lochner se ondersoek blyk of dit sy soeke na identiteit moet bevredig. Reeds op p.12 kan hy voel dat Lukas Siener Lermiet dwarsdeur hom sien: “... al die kak wat ek opgetel het en wat my seker op 'n manier voorberei het op dié trip, al my hardegattigheid en twyfel, al die agendas daaragter, selfs dié wat ek nog nie vir myself uitgeklaar het nie”.

Lochner wil die geskiedenis van die gebied opteken, maar uiteindelik word dit nie net die stories van Duiwelskloof wat vertel word nie. Daar word ook 'n ruimte geskep vir die joernalis/geskiedskrywer se eie storie. “Sylvia wou nooit luister nie, dit het haar verveel; die kinders is daardeur geïrriteer” (155), maar in Emma vind hy iemand wat ook na sý verhaal wil luister. Sy beskuldig hom selfs daarvan dat hy weghardloop van sy verlede as sy sê: “Dis al rede waarom mense hier na die Duiwelskloof toe kom.” (286).

Sodoende word die Duiwelskloof 'n ruimte waar die verteller oënskynlik van sy verlede probeer ontsnap, maar waar dit teen wil en dank opgesoek word. As Van Vuuren opmerk: “Brink het met ‘dié stukkie argeologie ... om te sien wat hieronder lê’ (bl.164) afgedelf in die geskiedenis van Afrikaans as taal, in die oorleweringe en mites, boererate en aard van ambagte, gelowe en bygelowe, kortom, in die ou Afrikanerkultuur” (Van Vuuren, 1999a:14), lê sy ook die vinger op Lochner se projek. Hy soek as 't ware die wortels van sy eie geskiedenis, soos wat dit

nog steeds vasgevang is in die buitentydse bestaan van die Duiwelsklowers.

Net soos Cora in *Lijken op Liefde*, is Flip Lochner ook op soek na antwoorde, maar reeds aan die begin van Deel 2 (95) onderskei Lochner tussen “waarheid” en “feite”:

Feite. Dit was al wat ek nou wou hê. In my vroeër dae, toe ek nog geskiedenisonderwyser was, het ek geglo in die moontlikheid van waarheid. Historiese waarheid, so help my God. Stap vir stap is ek geskok uit dié sekerheid, soos uit alle ander. Wat oorgebly het, was my geloof - aangevreet deur sinisme, maar darem - aan feite. Die skoffel tussen rommel deur op soek na die klompie onweerlegbare feite waarby jy nie kan verbykom nie. En op sy minste was dit wat ek hier in die Duiwelskloof kom soek het.

Hoewel daar later gewys word dat Lochner in ’n netwerk van ontologiese raaisels vasgevang word, lyk sy ondersoek aanvanklik na ’n epistemologiese obsessie wat vreemd mag aandoen binne ’n postmodernistiese roman soos *Duiwelskloof*. McHale (1987:6 en verder) wys juis daarop dat die epistemologiese die dominante ktrek van die modernistiese teks sou wees. Vrae soos: Wat is daar om te weet? Wie weet dit? Hoe weet hulle dit? Hoe ken ek hierdie wêreld waarvan ek deel is?, is aanvanklik kenmerkend van Lochner se poging om sin te maak van die stories van Duiwelskloof. McHale gaan dan voort en sê dat die speurverhaal die epistemologiese genre *par excellence* is (McHale, 1987:9). Soos ’n speurder deur getuienis sal sif, só is die verteller in *Duiwelskloof* besig om “aas uit te gooi” (13), gereeld in die vorm van sigarette, in ruil vir inligting. Hy het ook voor sy aankoms probeer om inligting in te samel, “[h]ier gelees, daar gelees, Argief toe een lang vakansie” (19) en noem dit selfs by die naam: “Intussen het my voorlopige bietjie speurwerk my wel snuf in die neus gegee ...” (19) en na Ouma Liesbet Pruijm se dood: “Ons misdadaverslaggewer hou sy lyf speurder” (253).

Volgens Wesseling (1991:90) is die konvensies van die speurroman uiters effektief as die ontoeganklikheid van die verlede ondersoek word:

As Hugh Holman has pointed out with reference to *Absalom, Absalom!*, both the detective and the self-reflexive historical novel have a double story. The detective relates the crime which has been committed before the narrative within the novel begins, but the major plot deals with the unravelling of the crime. Likewise, the self-reflexive historical novel relates a series of events that have taken place in the past, but focuses on the ways in which these events are grasped and explained in retrospect. Both are concerned with “understanding the past through interpretation” (Holman 1971:545), although in self-reflexive historical fiction this interpretive process is not concluded by a solution as univocal as that in the regular whodunit (Wesseling, 1991:90)

Net so is ook Lochner se soeke na epistemologiese sekerheid vanuit die staanspoor af reeds gedoem as die verteller op p.16 terugkyk op sy ervarings in die Duiwelskloof: “Die probleem is dat ek geen sekerheid het oor wat ek weet nie. Getuienisse, verklarings, of uiteindelik net ’n

donnerse hand vol versinsels?” en later: “En nog, en nog, pluime in die wind, weerlig in die weste. Sonder substansie, alles koggelstories. Hoe gaan ek daaruit sin gemaak kry?” (17). Die epistemologiese ondersoek maak dus plek vir ontologiese raaisels, wat die postmoderne aard van die teks aanteken. Uiteindelik is al wat vir die verteller oorbly “... hierdie nood om te vertel terwyl die tyd min word” (16).

3.4.2 Bronne van vergissings:

Bo en behalwe die verteller/ondersoeker se eie agenda, loop Lochner homself ook telkens vas teen die onvolledigheid en onbetroubaarheid van sy bronne. In die Kaapse argief is daar net ’n paar “... skraps verwysings uit later jare, met groot tussenposes” (19). Van die aand saam met Klein-Lukas kan Flip ook net “[f]larden en pluïens van stories” oorgehou (26) omdat hulle soveel gedrink het en as Lochner uiteindelik ’n tweede afspraak met Klein-Lukas gereël kry, sterf hy onverwags in ’n tref-en-trap ongeluk, reg voor Lochner se oë. Later blyk dit dat die inwoners van die kloof bewus was daarvan dat Klein-Lukas begin uitpraat het, en hom letterlik vir altyd die swye opgelê het.

Die hulpmiddele wat Flip saamneem om sy navorsing te gaan doen, bly ook een na die ander in die slag en dit word gou duidelik dat hy uiteindelik alleenlik op sy geheue sal moet staatmaak as dit by die opteken van die verhale kom. Die eerste fatale oomblik is wanneer sy rugsak tydens sy tog af in die kloof val en sy kamera in die slag bly (30). Flip se bandopnemer laat hom ook later in die steek. Ouma Liesbet Pruijn belowe om hom “... ’n slag alles [te] vertel. Net dat jy dit eens en vir altyd agtermekaar kan kry” (181). Flip belowe om sy bandopnemer saam te bring. Maar vanuit die agternaperspektief voeg hy daaraan toe: “As ek geweet het wat ek nou weet het ek wragtig net daar bly sit en eerder probeer om alles te memoriseer”. Met ander woorde, as dit nie vir die bandopnemer was waarop Flip meer vertrou het as sy eie geheue nie, sou hy moontlik meer wys kon geword het as wat hy uiteindelik gehoor het, aangesien Ouma Liesbet deur Ben Uil uit die weg geruim word voordat sy vir hom “alles” kon vertel. As Flip wel die gesprek met Hans Toordenaar opneem, kan hy nie Hans se woorde oor Maria weer vir Emma terugspeel nie.

Dit word ook vroeg reeds duidelik dat, bo en behalwe die (onbetroubare) skilderye van Gert Kwas en die verwarrende dagboekie van Annie-van-Alwyn, daar bitter min dokumente oor die Duiwelskloof en sy inwoners bestaan. Met ander woorde, hier is geen offisiële oorblyfsels van die verlede waarop Lochner as ondersoeker homself kan toeverlaat nie. As hy die eerste oggend

van sy verblyf vir Tant Poppie Vollemaan vra waar hy die doopseëls, aktes, transportbriewe en dies meer kan kry, antwoord sy op p.52:

“Nee jong.” Sy het haar kop geskud en effens gelag. “Dis mos om van al daardie soort dinge weg te kom wat onse Siener in die begin al uit die Kolonie uit weggetrek het. So iets sal jy nie hier kry nie.”

En as hy uitvra oor dagboeke, joernale en briewe:

Ons hou ons nie op met sulke dinge nie, Neef Flip.” Sy raak nou baie beslis. “Van die Siener se tyd af al was daar vir niemand hier enige nodigheid om uit te skrywe buitentoe nie. Dis ook net sonde soek. En wat hier onder ons gebeur, dit weet ons mos self, dit hoef nie opgeskrywe te word nie” (52).

Aanvanklik is die mense skugter en kruip hulle weg: “Waar ek ook al kom of gaan, was daar mense aan die beweeg. Maar nes ek naby kom, het hulle verstar en probeer maak asof hulle klippe of struik of so iets was” (53). Uit die grafte in die kerkhof is daar ook min wys te word: “Meer Hollandse Bybeltekste en vrome wense as name, en nêrens datums nie” (55). Maar nadat Siener Lukas Lermiet Flip se aanwesigheid in die gemeenskap gelegitimeer het as hy vir Flip en Tant Poppie vergesel na die nagmaal (72 en verder), begin die mense ontdooi. “Is dit net Grootvaar Lukas wat die verskil gemaak het?” vra Flip vir Tant Poppie die Maandagoggend na sy inlywing van die naweek (98) as sy antwoord: “Ons het ons nog altyd na sy besluite geskik.” So wil dit dus voorkom asof die reeds oorlede Lukas Siener Lermiet dit moontlik maak dat die stories van Duiwelskloof aan Lochner vertel kan word en hierna word die een verhaal na die ander vertel en weer, anders, oorvertel.

3.4.3 Wenners en verloorders:

In *Duiwelskloof* bestaan daar geen boekstaving van die verlede nie, maar die verhale wat vertel word, is nogtans dié van die helde van die verlede en by name die heroïese verhale van die manlike inwoners, waardeur dié van die vroue in die teks telkens verswelg is. Selfs ’n oënskynlike onskuldige aksie soos die opnoem van die stamboom van die Lermieters word gelaai met betekenis wanneer slegs die manlike inwoners belangrik genoeg geag word om in die annale van die (verbale) geskiedenis deur Ouma Liesbet Pruim opgenoem te word (111). Dit word ook duidelik in die skilderye van Gert Kwas: “Oor die jare, volgens Lukas Dood, is die portrette van al die Duiwelskloof se *manlike inwoners* daarop geskilder” (60, my kursivering). Binne hierdie patriargale opset is dit nie verbasend dat vroue buite die “trawling net” (Barnes, 1984:38) van die geskiedenis geval het nie.

'n Verdere spoor hiervan kan gevind word in die kontrasterende manier waarop vrouens en mans benoem word. Die mans van Duiwelskloof word onderskei van mekaar in terme van hulle nering, byvoorbeeld Lukas Dood (die begrafnisondernemer), Isak Smous, Jurg Water (die waterwyser), Soon Heilig (prediker), Gert Kwas (straatveër en skilder) en selfs Hans Toordenaar. Hulle word geteken as aktief betrokke binne die rol wat hulle in die gemeenskap vervul. Die vrouens, daarenteen, word benoem in terme van hulle verhoudings met mans of hulle seksuele bates, byvoorbeeld Bettie Tiet, Henta Voorperske, Katarina Hemelvreis – wat blykbaar eintlik Katarina-die-Engel heet (274), Hanna-van-Jurg en Dalena-van-Lukas.

Vier vroue in die teks word nie volgens hierdie patroon benoem nie. Eerstens is daar Tant Poppie Vollemaan, wat heel moontlik as gevolg van haar byna magiese medisynes en kinderloosheid as een van die gemeenskap se gerekendes gesien word. Tydens die biduur is sy dan ook die enigste vrou wat 'n spreekbeurt kry (191-2). Tweedens is Lang-Fransina ook 'n ambivalente figuur. Sy is die enigste vrou wat haar nering by haar pa geërf het en haar vroulikheid blyk nie 'n definiërende eienskap te wees nie. Lochner beskryf haar soos volg:

Lank en sterk, wydsbeen, in haar manshemp en onderbaadjie en velbroek, met die breërandhoed op die kop en 'n klein kalbaspyie tussen die tande vasgeklem ... Eers hier vlak by haar besef ek hoe lank sy is, maklik 'n handbreedte hoër as ek ... In haar jongdae moes sy 'n donnerse mooi *mens* gewees het (105-6, my kursivering).

Lang-Fransina is ongetroud en kinderloos, en kan daarom nie seksueel of in terme van haar man of pa beskryf word nie. Daarmee saam stook sy ook die nedersetting se mampoer, of apostels, wat as markering dien vir haar aansien, bo en behalwe haar formidabele mannetjiesagtige uiterlike. Die ander twee vroue is die belangrike figure van Emma en haar ma Maria. Albei hierdie figure is ambivalent, aangesien daar vrae rondom beide se voorgeslagte is en nie een van hulle werklik deur 'n man toegeëien kon word nie.

As Dalena vir Flip kom besoek om Klein-Lukas se as te kom haal, spreek sy die lot van die vroue in die gemeenskap uit: “As ek nie vanaand hier na jou toe gekom het nie, dan het die manne my weer voorgespring. Hulle gryp mos alles. Hulle het ons hele geskiedenis afgevat” (215). Die verhaal wat Dalena vertel, verskaf 'n korrektief op die verhale waarin net die mans 'n aktiewe rol gespeel het en as helde uit die stryd getree het in die verlede. Annie-van-Alwyn, wat aanvanklik slegs bekendstaan as Alwyn Knieë se “hartseer weduwee” (269), verduidelik op p.271: “Ek tel mos nie. Ek is net Annie-van-Alwyn. En voor hy my getrou het, was ek Annie-van-Joop, ek is mos Joop Droë se dogter”. Maar ook sy vertel verhale van die vroue van Duiwelskloof wat kennelik anders is as die legendes wat ontstaan het rondom die manlike

Lermieters. Sy vertel veral verhale oor die vrouens wat probeer het om uit die Duiwelskloof te ontsnap, maar telkens weer deur die mans teruggedwing is in die kloof, dikwels op 'n gewelddadige manier (272-278).

'n Verdere knelpunt is natuurlik dat daar geen nie-blanke inwoners in die Duiwelskloof is nie. Tog, soos reeds gewys, skemer dit in die vertellings van die inwoners deur dat daar tog 'n donker verlede agter heelwat van hulle mites en legendes lê. En hierin lê een van die grootste aanklagte wat deur die teks gemaak word: daar is geen stem wat die verhale kan vertel van diegene wat geheel en al uit hierdie ekstreme vorm van “suiwerheid” geban is nie.

3.5 Die projek van die teks: *Duiwelskloof* as parodie op die mite van die “Uitverkore Volk”:

Carli Coetzee wys in haar tesis *Writing the South African Landscape* op André du Toit se invloedryke publikasie “No Chosen People: The Myth of the Calvinist Origins of Afrikaner Nationalism and Racial Ideology”, die eerste in 'n reeks van vier hersieningsartikels oor die onderwerp:

Du Toit set out to disprove the “myth” that the founding fathers of the Afrikaner group were Calvinists, and that they lived according to the laws of the Old Testament, conceiving of themselves as a Chosen People (Coetzee, 1993:135).

In F.A. van Jaarsveld se “Die Afrikaner se idees oor uitverkorenheid, geroepenheid en bestemming” (1961), wat vertaal is as “The Ideas of the Afrikaner on His Calling and Mission” (1964) vind Du Toit die “... single most comprehensive and influential utilisation of the relevant primary evidence [for the propagation of the myth] in the modern literature” (Du Toit, 1984:53). Du Toit som van Jaarsveld se argument, in verband met die sentraliteit van die Ou Testament vir die vroeë Afrikaners se selfbeskouing as die “Uitverkore Volk”, op soos volg:

[Van Jaarsveld] emphasized the importance of the Old Testament in the formation of Afrikaner selfconceptions in no less than four different contexts, including respectively Afrikaner ideas on Blacks as destined to be a perpetual servile class; their rejection of miscegenation and of “gelykstelling” (levelling) between Whites and Blacks; their opposition to the “philanthropic” elements of British colonial policy towards Blacks; and their struggle for political independence against the imperial power. Against this background Van Jaarsveld postulated his main proposition, which is also the crucial thesis of the Calvinist myth itself, viz. that early Afrikaners, on the basis of their literal reading of the Old Testament, saw themselves, like Israel, as the Chosen People of the Lord (Du Toit, 1984:55).

Du Toit se sienings word skerp gekritiseer deur ondersoekers soos Akenson in sy onlangse *God's*

People's: Covenant and Land in South Africa, Israel, and Ulster waarin hy die volgende aanvoer: “If there is one single thing about Afrikaner history in the first two-thirds of the nineteenth century about which one can be sure, it is this: the ideological-theoretical tool kit that everyone shared was the Bible, and most especially the ‘Old Testament’” (Akenson, 1992:61).

Hierdie tesis gaan daarvan uit dat *Duiwelskloof* op sy beurt ’n parodie is op hierdie mite van die Afrikaners as “Uitverkore Volk” en dit wil ontluis deur die geskiedenis van die ou Afrikanerkultuur op te soek en te herverbeel om sodoende opnuut te kan ondersoek. Dit vorm deel van Hutcheon (soos aangehaal in die inleiding) se siening rondom die ooreenkomste tussen die postmoderne en postkoloniale as sy daarop wys dat beide die postmodernisme en die postkolonialisme ’n dialoog met die geskiedenis onderneem:

After modernism’s ahistorical rejection of the burden of the past, postmodern art has sought self-consciously (and often even parodically) to reconstruct its relationship to what came before; similarly, after that imposition of an imperial culture and that truncated indigenous history which colonialism has meant to many nations, post-colonial literatures are also negotiating (often parodically) the once tyrannical weight of colonial history in conjunction with the revalued local past (1995:131).

In die lig van hierdie stelling is die Suid-Afrikaanse situasie veel meer problematies en gelade aangesien hier van ’n dubbele kolonisasieproses sprake is. So wys Viljoen (1996a;b) daarop dat wanneer daar oor die postkolonialiteit van die Afrikaanse literatuur gepraat word, daar duidelik ’n genuanseerde omskrywing van die postkolonialisme nodig is wat sowel ambivalensie as heterogeniteit kan akkomodeer. “Die Afrikaanse taal en die Afrikaanse letterkunde staan beide in die teken van ambivalensie: wit Afrikaans-sprekendes was in die loop van die geskiedenis beide koloniseerders én gekoloniseerders” (Viljoen, 1998:73), en verder:

Afrikaans is as taal tegelyk die produk van Nederlandse kolonisering en ’n hibried wat in Afrika ontwikkel het uit Nederlands en ander invloede; Afrikaans is die taal wat deur Afrikanernasionaliste beskou is as dit wat aan hulle ’n spesifieke identiteit en bestaansreg gee, terwyl net meer as die helfte van die moedertaalsprekers van Afrikaans bruinmense is wat deur die rasbasis van die Afrikanernasionalisme uitgesluit is (Viljoen, 1998:73).

In *Duiwelskloof* word die wortels van hierdie blanke Afrikanerverlede ondersoek, en daarmee saam word die mite van die Afrikaners as “Uitverkore Volk” van God krities beskou, aangesien dit ’n vorm van neokolonialisme, naamlik apartheid, tot gevolg gehad het.

3.5.1 Parodie:

Van Coller (1995:199) voer aan dat die obsessionele belangstelling en bemoeienis met die geskiedenis voltrek word tussen die pole *nostalgie* en *parodie*: “Hoewel ‘nostalgie’ en ‘parodie’

in isolasie nie 'n tiplogie staan kan maak nie, glo ek dat veral parodiëring breedweg in verband gebring kan word met die postmodernistiese tendens in die Afrikaanse letterkunde van die afgelope dekade(s)" (Van Coller, 1995:200). Volgens Pretorius (1992a:370) behoort parodie tot die genus satire, en as satiriese wapen het dit die dubbeltaak van bespotting en hervorming:

Ons onderskei teenswoordig tussen komiese *parodie* - wat grens aan die burleske - en die sg. literêre of kritiese *parodie*, waar in 'n spesifieke literêre teks of die werk van 'n bepaalde kunstenaar/kunstenaars of 'n literêre vorm, 'n literêre konvensie, 'n literêre tradisie op so 'n oordrewe wyse nageboots word dat dit 'n lagwekkende effek het (Pretorius, 1992a:370).

Volgens Michael Bakhtin (Petro, 1982:12) is die uitstaande kenmerk van parodie die woord se dubbelgerigtheid: "... it is directed both toward the object of speech, like an ordinary word, and toward *another word*, toward another person's speech." Pretorius wys verder daarop dat die *parodie* as 'n vorm van literêre kritiek - gewoonlik 'n subtile en indringende evaluering van die teikenteks - daarin bestaan dat die opvallendste kenmerke, die wesenstrekke, van die teikenteks nageboots word op so 'n wyse dat foute oordryf word, gekunsteldheid of uitspattige styl of ander gebreke onderstreep word, of dat elemente uit die teikenteks heraktiveer/herskep word tot 'n nuwe rol en status.

In Van Coller (1995) se bespreking is dit nie altyd duidelik of hy die verlede self ook gelykstel aan bronteks nie en vanuit die voorafgaande blyk dit dat die bronteks wel bepaalbaar moet wees. Omdat die "bronteks" wat hier van belang is egter die verlede self is en daarmee saam 'n ideologiese konstruksie/mite, naamlik dat die ou Afrikaners hulleself as 'n "Uitverkore Volk" beskou het en dat die wortels van die apartheidsideologie hierin lê, sou hierdie ondersoek van *Duiwelskloof* eerder inpas by die wyer konsep van satire. As daar dus hierná verwys word na parodie, word dit uitdruklik beskou as instrument van satire. Pretorius merk dan ook op dat parodie een van die tipiese wapens is wat deur satire ingespan word om 'n appèl tot die intellek te rig (1992b:464):

Die satirikus is 'n idealis: hy is skerp bewus van die diskrepansie tussen ideaal en werklikheid; die verskille wat daar bestaan tussen skyn en wese, tussen dit wat mense amptelik verteenwoordig en hoe hulle hulle gedra; die wanverhouding tussen woorde en dade. Hierdie teenstrydighede amuseer hom of maak hom woedend; daarom rig hy sy aggressie lynreg teen 'n onbevredigende toedrag en stel hy die ongerymdhede belaglik voor... As moralis is dit sy taak om al hierdie dwaashede en wanpraktyke, waarvoor die mens moreel verantwoordelik gehou kan word, aan die kaak te stel ten einde hervorming te bewerkstellig (Pretorius, 1992b:464).

Parodie, gesien as satiriese wapen, is egter steeds bruikbaar in die gesprek, aangesien dit insae

gee in die groot mate van intertekstualiteit waarvan daar in die teks gebruik gemaak word. Soos Van Coller tereg opmerk: “Die parodie in die literatuur kan derhalwe beskou word as ’n vorm van intertekstualiteit omdat dit beoordeel moet word teen die agtergrond van die model wat dit bewustelik verwring” (Van Coller, 1995:199).

3.5.2 Die “Uitverkore Volk” herontdek:

Hutcheon wys op die volgende:

... those un-innocent paradoxical historiographic metafictional situations situate themselves within historical discourse, while refusing to surrender their autonomy as fiction. And it is a kind of seriously ironic parody that often enables this contradictory doubleness: the intertexts of history and fiction take on parallel status in the parodic reworking of the textual past of both the “world” and literature (Hutcheon, 1988a:124).

Vervolgens word daar gewys hoe *Duiwelskloof* te werk gaan om die mite van die Afrikaner as “Uitverkore Volk” self (af) te takel. In die eerste plek wys Du Toit (1984:55) daarop dat Van Jaarsveld heelwat aandag skenk aan die belangrikheid van die Ou Testament in die skep van ’n identiteit. In *Duiwelskloof* kom talle van die verhale wat vertel word op hulle beurt uit die Ou Testamentiese Bybel:

Isak Smous vertel ’n verhaal oor sy pa wat deur Lukas Duiwel en sy deugniet vriende besteel is toe hy ’n keer oor die berge gaan smous het. “Hulle was ’n spul godloënaars, hoor. Hulle het die ponde opgesmelt en ’n goue bokram daarvan gemaak en die ding in die kerk loop sit en verwag die mense moet dit aanbid, nes die Israeliete destyds in die woestyn” (117), soos wat Aäron in Eksodus 32 aan die klagtes van die volk toegee het en hulle ’n bulkalf gemaak het uit al die goud van hulle ooringe. As Flip hom daarvan beskuldig dat hy die pap te dik aanmaak, sê hy:

“Dis die reine waarheid wat ek jou vertel, Neef Flip. En dit uit pure afguns, net omdat die mense dit nog nooit kon sluk dat iemand anders dit verder bring as hulle nie.” Hy trek ’n vroom gesig. “Meng jou met varke,” sê hy, “dan vreet die semels jou” (117).

Ook Gert Kwas vertel die storie oor die bokram, maar volgens hom het Isak Smous se pa vir Lukas Duiwel uit ’n bokram uit geswendel. As straf het hulle ’n klomp goue ponde onder sy bed uit gehaal en ’n goue bokram daarvan gemaak en op die preekstoel staangemaak “... tot ’n aanklag en ’n skande vir die Smouse in die aangesig van die Here” (145).

Die storie wat Isak Smous oor Katarina Hemelvlies vertel, herinner aan die verhaal in Genesis 29, van Jakob wat vir sewe jaar by Laban moes werk om sy jongste dogter Ragel se

hand. Uiteindelik word Jakob bedrieg deur Laban omdat hy Rachel se ouer suster, Lea, na hom toe bring die aand van die bruilof. Dan volg daar natuurlik ook die bedrogspul met die kleinvee waarvan daar vertel word in Genesis 30, wat verband hou met die lobola wat Jakob Horison skynbaar moes betaal vir Katarina Hemelvlies (224).

Die skatte wat Jakob Horison vanuit die wye wêreld saambring het "... om die ongelowige Thomasse te oortuig" (127), wat nou agter die preekstoel gebêre word, kry ook hulle waarde vanweë hulle Bybelse verbintnisse: die verkyker as blyke van die buitewêreld se verbysterende wetenskaplike vernuf; 'n porseleinpoppie met 'n afarm, wat hy aangebied het as 'n kind wat na Herodes se slagting versteen het; 'n soutkristal wat glo afkomstig is van Lot se vrou in die Jordaanvallei; 'n skulp waarin mens die see van Galilea kan hoor; 'n goedkoop Oosterse sjaal, "... niks minder nie as Josef se technicolour dreamcoat" (127) en laastens, die "... Duisternis van Egipteland" (128), opgesluit in 'n kissie met handsniewerk, wat later deur Soon Heilig op Hans Toordenaar oopgemaak word as hy hom vervloek (306). Die "Duisternis van Egipteland" hou duidelik verband met die negende plaag toe die Here vir Moses gesê het: "Steek jou hand na die hemel uit, en daar sal duisternis oor Egipteland kom, sodat 'n mens die duisternis kan gryp" (1935:Eks.10:21), wat heel moontlik onder die inwoners groot ontsag uitgelok het.

As Flip vir Lukas Dood konfronteer oor Alwyn Knieë se gyseling verskoon Lukas homself deur te sê: "Die Waterraad het gesit. En toe het die Raad van Justisie gesit. Ek moet sien dat die besluite uitgevoer word. Ek is tog die Rigter, soos wat Otniël, Ehud, Samgar en Debora die rigters van die volk Israel was" (134). Hierdie rigters se geskiedenis word ook in hierdie volgorde genoem in Rigters 3 en 4. Die geveg wat Lukas Siener blykbaar met die duivel gehad het, soos Lukas Dood dit vertel (171), lyk op die verhaal van Jakob wat by die Jabbokdrif tot dagbreek toe met 'n man gestoei het. Lukas Dood vertel dat nadat die Lermieters in die kloof afgetrek het, hulle doodmoeg was en die duivel toe sy kans gesien het om hierdie "kloeke man" uit te roei, omdat God dit dan nooit weer sou waag om hom te pla nie:

Toe die mense mooi aan die slaap was, het die Duiwel hulle in die stikdonkerte bekrui - dit was dooiemaan - en 'n lang brandende stomp uit die vuur kom haal en afgehaak om die Siener met een hou vrek te slaan. Maar Lukas se vrou Mina het wakker geword en in die dowwe gloed van die vuur gesien wat gebeur, en geskree. Nog half deur die slaap het Lukas Siener op sy sy omgerol en opgesprong. Met dié het die hou hom net skrams teen die heup getref. Genoeg om hom lewenslank te verlam, maar verder het hy niks makeer nie. En toe pak hy die Duiwel met sy kale hande. Man teen man (Brink, 1998a:171).

Genesis 33:24 vertel van 'n man wat daar tot dagbreek met Jakob gestoei het tydens sy terugreis van Laban af na sy eie land toe. Die Ou Vertaling (*Die Bybel*, 1935) benoem die man teen wie

Jakob geveg het met 'n hoofletter “Hy”, wat impliseer dat dit moontlik God self (in die gedaante van 'n man) kon wees: “En toe Hy sien dat Hy hom nie kon oorwin nie, slaan Hy hom op sy heupbeen, sodat die heupbeen van Jakob uit lid geraak het in die worsteling met hom.” Die Nuwe Vertaling plaas egter nadruk op die feit dat dit “'n man” was: “Toe die man agterkom dat hy nie vir Jakob kan wen nie, het die man, terwyl hy met hom stoei, vir Jakob teen die heup geslaan sodat dit uit die potjie gespring het” (*Die Bybel*, 1983:Genesis 33:25), wat die teksmoontlikheid oopstel vir die duiwel om ook hier in die gedaante van 'n man te verskyn in *Duiwelskloof*.

Die verhaal wat Dalena in Deel 3 vertel van die vrou Sanna, wat moes kies watter een van haar twee seuns uit 'n vorige huwelik gespaar moet bly deur haar man Lukas Nimrod, word in die teks self verbind met die verhaal van Jael wat 'n tentpen deur Sisera se kop geslaan het, nadat hy by haar kom skuiling soek het (Rigters 4:17-24). As Lukas Nimrod uiteindelik beide Sanna se twee seuns skiet, word hulle dood op dieselfde manier gewreek:

Daardie nag, toe hy slaap, het Sanna hom bygekom met die lang ysterpen waaraan hy altyd sy wild opgehang het vir afslag. Sy het dit dwarsdeur sy kop in die grond ingekap, nes daardie vrou in die Bybel, Jael (219).

Die storie wat Ben Uil vertel oor Ouma Liesbet Pruij se hemelvaart is ook geskoei op die manier waarop Elía in die hemel opgeneem is. In 2 Konings 2:11 word daar vertel: “En terwyl hulle [Elía en Elísa] aldeur loop en spreek, kom daar meteens 'n wa van vuur met perde van vuur wat skeiding tussen hulle twee maak; en Elía het in die storm na die hemel opgevaar” (*Die Bybel*, 1935). Volgens Ben Uil se storie het die hemelvaart die nag van die eerste windstorm gebeur, en was daar ook sprake van 'n vuurbal wat uit 'n wolkkolom ontstaan het. “Terwyl hy nog kontverstom gestaan en kyk het, het die vuurbal begin daal, tot presies bokant die skoorsteen waar Ouma Liesbet gesit en wag het. En toe dit weer opstyg, was sy weg” (228). Ook die laaste woorde wat Ben aan Ouma Liesbet toeskryf, het 'n Bybelse oorsprong, alhoewel dit die keer uit Openbaring in die Nuwe Testament kom. In die tweede laaste vers van die Bybel (Openbaring, 22:20) verskyn daar die woorde: “Hy wat dit getuig, sê: Ja, Ek kom gou. Amen, ja kom, Here Jesus! Amen”, terwyl Ouma Liesbet se woorde 'n omkering hiervan is as sy roep: “Ek kom, Here Jesus!”.

Hierdie identifikasie met die Bybelverhale word openlik gedoen, aangesien die inwoners hulleself as godvresende mense beskou en daardeur volgens hulle 'n legitieme identifikasie het met hierdie verhale. Soos Tant Poppie sê op p. 101: “Jy sien, hier bly ons by die Woord” en “Soon Heilig hou elke Woensdag vir ons Bybelstudie om alles uit te lê. Want hier is natuurlik net

een Bybel ... Maar die meeste mense in die Duiwelskloof kan hom so te sê uit die kop opsê". Maar nogtans word die oorspronklike Bybelverhale geplooi om te pas by die storie wat vertel word, en meer nog, om te pas by die een wat die storie vertel. Hierdeur word 'n oormatige identifisering met die figure uit die Bybel aangeteken. Daarmee saam word die Bybel self op byna skokkende wyse gebruik tydens die geseling van Alwyn Knieë. Die "... ding wat op 'n afstand soos 'n kissie lyk" (132), is in wese "... die verdomde Statebybel wat gewoonlik op Soon Heilig se preekstoel lê" (134).

Dan is daar ook nog die obsessie wat die Duiwelsklowers met sonde het, wat ekstreme Calvinistiese afmetings aanneem. Oor die Nagmaaldiens waarby Lochner die Sondagoggend toegelaat word en die hele gemeenskap *en masse* optrek, sê hy: "Miskien, tref dit my, kom hulle met soveel geesdrif kerk toe om hier te hoor van nuwe sondes wat gedoen kan word, nuwe grense wat oorgesteek kan word" (74). Die nagmaaldiens self is 'n makkabere Ou Testamentiese gedoente met 'n regte bokooi wat lewendig geslag word en sterk allures het van 'n heksesabbat (75). Soos later aangetoon word, word hierdie sondes van die gemeenskap vergestalt in die versengende droogte wat die kloof teister. Maar die gemeenskap hou hulleself nie binne die tradisionele beskouing van sonde nie. So word aborsies sonder 'n oogknip toegelaat en die misbruik wat van vroue en kinders gemaak word, selfs binne die gesin, blyk laag op die agenda van die "hof van justisie" te wees. Selfs owerspel word (aan die hand van die Bybel) as die sonde van vroue uitgelê. Lukas Dood verduidelik op p.174: "Owerspel beteken wanneer 'n vrou uit die Duiwelskloof verkering het met 'n man van buite voordat hy deur die gemeente goedgekeur is".

Saam met hierdie obsessie met sonde is daar ook 'n oorweldigende aantal verwysings na die duivel of duiwels in die teks, veral uit die mond van Tante Poppie. Op p.48 sê sy na aanleiding van die "skop" van die Apostels (die witblits wat Lang-Fransina stook) wat sy een na die ander wegslaan: "'n Man wat hiervan drink, moet sy Heiland ken, anders steel die duivel loshande sy siel onder hom uit"; en tydens die broodbakkery van die eerste oggend

... het sy my uitdruklik geleer, keer mens nooit 'n brood vars uit die pan op sy kop onderstebo nie. "Dan kom dans die duiwels daarop".

"Waar kom Tante tog aan sulke bygeloof?" het ek verbaas geprotesteer.

"Dis oor ek 'n godvrugtige mens is dat ek lig loop," het sy kort en klaar verduidelik. "Waar die Here is, is die duivel nooit ver nie" (51, 52).

Die duivel-kode bly dus nie beperk tot die Bybelse nie, maar word ook deur die inwoners se bygelowe ontwikkel. Ook Lochner word beskou as iets wat wissel tussen die Here en die duivel. Terwyl hy deur Ouma Liesbet Pruim op p.55 teruggegroet word met die woorde: "Wyk, Satan.

Ek wag op my Heiland”, wil Piet Snot net ’n paar bladsye verder van hom weet: “Is Oom die Here?” (62). Verder is daar deurgaans duistere magte aan die werk in die nedersetting wat ook verbind word aan die duiwelse. So kan die Walpurgisnacht, “[w]hich being the night in May when witches are supposed to gather” (De Wet, 1978:92) waarin Lochner as toeskouer betrokke raak (65-68) asook sy nagtelike besoekers aan die duiwelse verbind word. Ook die meisie Emma word daarvan beskuldig dat sy ’n heks is (332), en dit nadat Tant Poppie reeds vroeër gesê het: “Emma het die merk van die Duiwel op haar lyf” (104).

Die obsessie met die Ou Testamentiese “gereedskapkissie” (na aanleiding van Akenson, 1992:61) word in *Duiwelskloof* dus ondergrawe deur die oormatige identifisering met Bybelse figure en die grootse afmetings wat sonde in die gemeenskap aanneem, maar ook in die bose wat ’n duistere ondertoon gee aan alles wat in die kloof gebeur.

Sentraal tot die beskouings van die Afrikaner se selfbeeld as “Uitverkore” is die emigrasie van grensboere wat bekend staan as die Groot Trek. In die navorsing wat Lochner vooraf oor die kloof doen, word hierdie verband tussen die kloof se voorgeslagte en die huidige inwoners ook reeds aangetoon: Die eerste teken van die stamnaam is die van Luc l’Hermite, “... wat in 1688 saam met die Hugenote op die *Voorschoten* uitgekome het” (19). Nadat Louis XIV op 18 Oktober, 1685, die Edik van Nantes herroep het en daardeur die Franse Protestante van alle godsdienstige en burgerregte ontnem het, het meer as 400,000 Hugenote geëmigreer – na Engeland, Pruise, Nederland en Amerika. “Many were destitute and employment was often difficult to find. It is not surprising, therefore, that some were attracted by the Dutch East Indian Company’s offer of a passage to the Cape and the chance to begin a new life there” (Cameron & Spies, 1991:65). Die breuk en gevolglike kloof tussen die Duiwelsklowers en die Europese of Westerse beskawing het dus moontlik reeds begin met die Franse protestante se eksodus na die suidpunt van Afrika.

Die volgende spoor is die verbintenis met Gerrit Maritz en Die Groot Trek: “Lukas Lermiet is toe saam met Maritz uit Graaff-Reinet weg, maar dit klink of hy baie gou stry gekry het met die ou suurpoe Erasmus Smit en saam met ’n paar medebeswaardes sy eie aparte koers gevat het” (19). Maritz het weggetrek om van die Engelse koloniseerders te ontsnap. Cameron & Spies (1991:127) wys op die volgende: “The Great Trek was a resistance movement against British colonialism and oppression, but, ironically enough, it was also an act of colonization”, aangesien die stigting van onafhanklike Boererepublieke in die binneland die onderdrukking van swart volkere tot gevolg gehad het. Lukas Lermiet, die aanvaarde stamvader van die Duiwelsklowers, het vroeg reeds afgesplits van die Maritz-trek om uiteindelik die finale

verwydering te voltrek deur in die onbegaanbare kloof in te trek en hulle daar te vestig.

Volgens Coetzee is die nosie van “uitverkorenheid” wat Van Jaarsveld uitwys, ook ’n noodsaaklike premis vir diegene wat die mite van die Afrikaners as “Uitverkore Volk” ondersteun, vir die redes tot emigrasie:

In these versions the early Afrikaners defined their God-given identity in opposition to those who were not “uitverkore” (“chosen”), i.e. blacks, on the basis of justification they found in the Old Testament. Their own “uitverkorenheid” was supposedly defined around a cluster of mutually-reinforcing characteristics; and it was the threat to this system of beliefs that led to the emigration (Coetzee, 1993:136).

So word die intog van Lukas Siener en sy gesin in die kloof in beskryf soos ’n Moses wat die gesig gesien het van die Beloofde Land. Uit dit wat Flip onthou van Klein-Lukas se vertelling verduidelik hy hoe Lukas Siener net soos Moses moes stry teen dié wat gerebelleer het teen sy visioen:

Mina het begin soebat en mooipraat: kon hy dan nie rede verstaan nie? Hier soek hulle hulle dood, dis ’n duiwelskloof dié, dis die hel self wat voor hulle gaap. Lukas Lermiet het net een antwoord op teëpraat gehad. Hy het die kleingelowige vrou met sy strop deurgeloopt en vir dood laat lê. Maar sy het tog weer op ’n manier reggekom. Daarna, gedwee van angs, is sy en die oorblywende paar kinders saam tot onder, waar die Siener die Beloofde Land gesien het (25).

Later verwys Tant Poppie ook daarna: “Dis die Here wat onse mense hier ingelei het” (100) en daardeur word die inwoners van die Duiwelskloof soos die Israeliete van ouds as die “Uitverkore Volk” verklaar:

Dis tog oors duidelik dat hy ons hier na sy eie hand wou grootmaak, weg van ander mense. Want die bloed moet suiwer bly. Ons is sterk op suiwerheid hier in die Duiwelskloof. Dis dié dat hy ons wou weghou van die verderf daarbuite (100).

In Duiwelskloof het hierdie godgegewe identifisering met die mite van Uitverkorenheid selfs sover gegaan dat daar op die oog af geen spoor van nie-blanke inwoners in die gemeenskap te bespeur is nie. Daar kan van ’n aparte ontwikkeling gepraat word. Sage (1999:2) som dit soos volg op: “Devil’s Valley, in fact, is psychohistory writ large, the physical representation of the land apart that was dreamed up by the culture of apartheid”. In *Die oorsprong van die Groot Trek* (1987) wys C.F.J. Muller op drie stelle verskille tussen blank en swart. Hy identifiseer die bedreiging wat hierdie verskille ingehou het as die belangrikste geestelike oorsaak van die emigrasie wat ontstaan het by die “... godsdienstbewuste Afrikaner wat getrou sy Bybel gelees het” (1987:197-198). As Flip uitvra oor die bediendes en vryslawe wat hulle moes vergesel, antwoord Tant Poppie:

“Die Here het dit so beskik dat net Boere hier ingekom het,” sê sy gewigtig. “Kaffers en Ingelse is vyande. Vir hulle moet ons die kop vermorsel en hulle sal ons in die hakskeen byt. Nee, daardie soorte wou hy hier uithou en ons bly by sy gebod. Dis soos die Israeliete in Kanaän in: die Here het gesê hulle moet al die Filistyne en goed uitroei, en toe hulle dit nie behoorlik gedoen het nie, het die plek ontaard in ’n nes van afgodediens en beelde-aanbidders” (100-101).

Dit blyk reeds vroeg in die roman dat die Duiwelsklowers geobsedeer is met hierdie “suiwerheid”. So is die “kinders wat terugslaan” dan ’n kraak in hierdie obsessie met suiwer bloed, soveel so dat hierdie kinders gestenig is. Op p.295 word dit duidelik dat die Siener se tweede vrou, Bilha, ’n hottentotvrou was en dat Lukas Nimrod se vrou ’n dogter van Bilha was. “Teen daardie tyd was dit alles in die familie” (296). “Dan was na Bilha se mense dat daar in die later geslagte teruggeslaan is?” vra Lochner as hy uiteindelik agter die kap van die byl kom. “Net die uitsonderings,” antwoord Grootvaer Lukas dan. “Ons Lermiete teel goed. Ons het die Duiwelskloof wit genaai” (296) en weereens word die Bybel gebruik as ’n verskoning vir die sondes van die vadere as Flip vra:

“Bilha was tog Oom se eie vrou. Hoe kan sy nou vir oom se nageslag tot skande wees?”
“Ek seg niks teen Bilha nie. Sy was ’n goeie meid. Maar wit is tog wit, godverdomme. En suiwer bloed is welgevallig vir die Here. ’n Bastergeslag is vir hom ’n gruwel” (296).

Die mite van die “Uitverkore Volk” word verder ontluis deurdat die opteken van die geskiedenis in die selfrefleksiewe metafiksionele roman self bevraagteken word, soos reeds aangeteken. Soos reeds genoem, speel historiografiese metafiksie met begrippe soos waarheid en leuen binne dit wat as geskiedenis opgeteken is, om sodoende die geheueverlies van geskiedskrywing asook onbewuste of doelbewuste foute in die opteken van die verlede, op die voorgrond te plaas. Hierbo word gestel dat *Duiwelskloof* die mite van die Afrikaners as “Uitverkore Volk” op so ’n manier parodieer dat dit die basiese beginsels waarop hierdie ideologie gebaseer is op ’n burlesque wyse vergroot en absurd maak. As Hutcheon wys dat “[t]o parody is not to destroy the past; in fact to parody is both to enshrine the past and to question it” (1988a:126), moet dit hier duidelik gestel word dat die teks nie die verlede probeer belaglik maak nie. Deurdat die leser nooit daarvan kan ontkom dat hier van ’n uiters betrokke teks sprake is nie, moet daar veral raakgesien word dat hierdie alternatiewe weergawe van die verlede nie om dowe neutse ’n tekstuele reaksie op die werksaamhede van die WVK is nie.

In die afdelings hierbo word daar aandag geskenk aan die narratiewe strategieë wat gebruik word om te wys hoe die herverbeelding van die verlede die roes van geskiedskrywing ondergrawe en ook op tekstuele vlak die parodie op die wortels van die apartheidsideologie

ondersteun. Brink wys self daarop:

What the reader is left with, in the reading of any narrative text, but most pertinently in the reading of any attempt in the “new” South African fiction to reclaim some of the historical land from the sea of oblivion or of accepted versions, is the irreducible fact of textuality (Brink 1998b:41).

Die teks teken op 'n uiters selfbewuste wyse aan hoe die partydigheid en selektiwiteit van historiese kennis gebruik en misbruik word ten behoeve van die projek van die teks, naamlik die paradiese ondergraving van die mite van die Afrikaners as “Uitverkore Volk” en die alternatiewe verloop wat die geskiedenis moontlik sou kon gehad het as daar nie 'n einde gekom het aan die apartheidsideologie nie. Maar *Duiwelskloof* sluit ook aan by Van Coller se uitspraak dat informele geskiedskrywing (oratuur, mites, sages) beslag kry in die Afrikaanse literatuur van die negentigerjare (Van Coller, 1995:198, 199). Dit word veral vermag deur die strategieë van die *magiese realisme*.

Hutcheon wys juis op die volgende ten opsigte van die magiese realisme: “... [it is] less a rejection of the realist conventions than a contamination of them with fantasy and with the conventions of an oral story-telling tradition” (Hutcheon, 1988b:208). In die volgende afdeling word daar gewys hoe die mites en sages van die kollektiewe verlede, wat opgesluit is in die Suid-Afrikaanse landskap, gebruik word om 'n alternatiewe beskouing van die verlede te ontwikkel. Dit word moontlik gemaak deur die magiese realisme wat daarop uit is om bykans alle algemeen aanvaarde weergawes van die hede en die toekoms, te bevraagteken.

3.6 Magiese Realisme as draer van die postkoloniale projek:

In 'n onlangse onderhoud met Maya Jaggi (2000:23) sê Isabel Allende die volgende oor die magiese realisme: “As a writer I accept everything is possible; layers of truth and belief and the subjective - dreams coincidences, fears, obsessions. All that gives texture to writing”. In hierdie tesis word die magiese realisme gesien as een van die mees prominente vertekstualiserende elemente binne die postkolonialistiese kader. Brink voel egter ongemaklik met die term *magiese realisme*. In 'n onderhoud met Ludo Teeuwen (1997:5) verduidelik hy dat hy die skeiding tussen realiteit en fantasie of tussen droom en werklikheid fassinerend vind: “De beweging over de grens tussen werkelijkheid en droom, en dat in beide richtingen, wordt trouwens almaar vrijer”, maar hy gaan voort deur op te merk:

De kritiek gebruikt in dat verband wel eens de term magisch-realisme, maar met dat label ben ik niet erg gelukkig. Magisch-realisme is een Europees concept, dat nadien voor de

Zuid-Amerikaanse literatuur werd gebruik. Maar het magische of het bovennatuurlijke maakt integraal deel uit van de Afrikaanse orale traditie. Denk maar aan Ben Okri die met *The Famished Road* perfect bij die traditie aansluit²⁴ (Teeuwen, 1997:5,6).

David Mullan sluit aan by hierdie kritiek van Brink as hy sê:

Essentially, to describe a work of fiction as “magic realist” is to impose a system of order in much the same way a colonial power imposes its idea of order on a subjugated social system. The problem here is that anything which seems uncanny or unfamiliar to Western eyes becomes “magic”, while to a native of that culture the events or ways of thinking so described are “real”. For the Anglo-American critic, the term becomes a tool which does little more than “other” the culture a text describes (Mullan, 1999:1).

Mullan resorteer onder diegene wat dus die term kritiseer, maar geen alternatiewe benaming gee vir die fenomeen wat veral in voorheen gekoloniseerde gemeenskappe ’n belangrike instrument van verzet teen neokolonialisme geword het nie. Dit is dus vir hierdie studie wel handig om die etiket *magiese realisme* te gebruik, veral binne die postkoloniale projek, as dit gesien word as ’n vorm van weerstand teen die Europese sentrum. Slemon wys byvoorbeeld daarop dat magiese realisme “... carries a residuum of resistance toward the imperial center and to its totalizing systems of generic classification” en verder:

The critical use of the concept of magic realism can therefore signify resistance to monumental theories of literary practice - a way of suggesting there is something going on in certain forms of literary writing, and in the modalities of cultural experience that underlie those forms, that confounds the capacities of the major genre systems to come to terms with them (Slemon, 1995:408).

Brink se oeuvre, waarin veral sy latere werk sigself selfbewus probeer losmaak van die meesternarratief en die logiese lineariteit van finaliteit, vind volgens Meintjes (1998a:174) aansluiting by Elleke Boehmer se benadering tot die postkolonialisme. Sy verduidelik haar siening soos volg: “... it does not take the mimetic view that literature simply reflected political and social developments. On the contrary, empire is approached as in the main a textual undertaking - as are the movement which emerged in opposition to empire” (1995:5). As die magiese realisme dan gelees kan word as ’n subgenre van beide die postmodernisme en die postkolonialisme, soos wat daar in hoofstuk 1 aangedui word, wat in opstand kom teen die sentrum, word die postkolonialistiese aspekte van Brink se oeuvre ook bewerkstellig deur die gebruik van magiese realisme.

Volgens Faris is magiese realisme die kombinasie van realisme en die fantastiese op so ’n

²⁴ Die Wintikultuur van Suriname sou duidelik ook hieronder resorteer.

manier dat magiese elemente organies groei uit die realiteit wat vergestalt word (1995:163). Sy wys voorts ook daarop dat die magiese realis terugskryf aan die realisme van Europa, "... because in dismantling the imported code of realism 'proper' it enabled a broader transculturation process to take place" (Faris, 1995:165). McHale (1987:6 en verder) se siening dat die modernisme epistemologiese of kennis- vraagstukke beskou terwyl die postmodernisme eerder die ontologiese, of wesensvrae, ondersoek, is bruikbaar in hierdie sin, aangesien die magiese realisme juis die ontologiese aanspreek (Faris, 1995:166). Faris maak 'n belangrike opmerking rondom die grens tussen die epistemologiese en die ontologiese wat oorgesteek moet word om te beweeg, na aanleiding van Barth (1980:65), "... from exhausted to replenished fiction" ... [when characters] leave off their attempts to remember and reconstruct, and begin self-consciously to invent. That moment of invention, the realization of an imaginary realm, can also be seen to distinguish magic realism from realism".

Hierin lê een van die grootste verskille tussen *Lijken op Liefde* en *Duiwelskloof*, aangesien eersgenoemde teks realisties met die verlede omgaan, en daarom vasgevang word in die web van ontoeganklikheid. Die hooffiguur kry uiteindelik geen uitsluitel oor die "waarheid" van die verlede nie en dit wat sy wel te wete gekom het, kan nie geassimileer word in haar hedendaagse bestaan nie. Faris wys daarop dat die vonds van die magiese realisme in die volgende lê:

... they no longer feel, as did their immediate modernist predecessors, so crushed by the narrative burden of the past; somehow - and we don't quite know how - they manage to invent beyond it; the difficulty of that task is perhaps another reason why they need magic to perform it. For this literature often plays tricks; it is eminently performative (Faris, 1995:166-7).

In teenstelling met *Lijken op Liefde* gebruik *Duiwelskloof* juis die verlede as inspirasie tot 'n tekstuele herverbeelding daarvan, aangesien daardie verlede nie meer die wette van 'n realistiese wêreld hoef na te volg nie. As die realistiese wêreld dus nie uitsluitel kan gee oor die onverklaarbare verlede nie, word die magiese ingespan om die stories wat daarvoor vertel word, moontlik te maak. Faris onderskei vyf primêre karaktertrekke van magies-realistiese fiksie om te wys hoe dit verweef is met ander kontemporêre bewegings in fiksie (1995:167-174). Vervolgens word daar gewys hoe *Duiwelskloof* hierdie karaktertrekke inspan om die verlede te ontgin deur die ontwikkeling van 'n alternatiewe kosmologie, waarin die tot nog toe ontoeganklike verlede op 'n geheel nuwe en kreatiewe manier benader word.

3.6.1 'n Alternatiewe kosmologie:

Die eerste karaktertrek wat Faris onderskei, is dat die magies-realistiese teks 'n onweerlegbare element van die magiese besit, iets wat nie verduidelik kan word deur die wette van die heelal nie:

In terms of the text, magical things “really” do happen. ... The irreducible element says to us, in almost existential fashion, “I EKsist” - “I stick out.” We might even see here the remnants of existential anguish at an un-co-optable world, but tempered by the more playful mood of surrealism (Faris, 1995:167-8).

In *Duiwelskloof* word hierdie “irreducible element of magic” reeds vanuit die staanspoor af aangeteken deur die meisie met die vier borste wat Lochner by die swemgat sien (“Maar dis die punt: sy is *nie* 'n fantasie nie” (33)), wat weer saam met die swemgat en haar nat voetspore verdwyn. Maar ook in die verhale wat oorvertel word oor die kloof se inwoners het magiese allures. Daar is byvoorbeeld die verhaal van Lukas Hemelvaart, wat sy lewe lank probeer het om uit die kloof te kom, en uiteindelik die laaste voël in die nedersetting gevang het om met sy hemelwaentjie te verdwyn, “... bo-oor die berge, skoon weg. Niemand het hom ooit weer gesien nie. So hy moet reguit op hemel toe gegaan het”, vertel Ouma Liesbet Pruijm (112). Later (op p.158) besef Lochner dan ook dat daar geen voëls in die Duiwelskloof is nie en Ouma Liesbet Pruijm wag self dag en nag op die nok van haar huis se dak om op te vaar hemel toe. Dan is daar ook die verhaal van Katarina Hemelvlies wat “... volmaannagte in 'n wit bokooi verander het en by die skoorsteen uitgevlie het” (125) en die hoorbare stemme in Ben Uil se kop (137). Die geskroeiende kol in die middel van Lukas Dood se voorkamervloer wat nog altyd half warm is, waar Lukas Lermiet sy huis gebou het op die plek waar hy die duiwel van kant gemaak het, is ook sprekend van 'n “irreducible element of magic”. Dan is daar ook nog 'n walvisgeraamte en Mooi-Janna se voetspore wat jy vandag nog in die klip by die watergat kan sien (221).

Hierby kan ook die verskyning van die dooies betrek word. Siener Lukas Lermiet of Grootvaar Lukas, soos hy ook bekend staan, is die eerste persoon wat Lochner teëkom in sy tog in die kloof af (11), maar Flip ontdek dat hierdie stamvader van die Lermiete reeds meer as 'n honderd jaar gelede dood is (77). Later word hierdie verskynsel soos volg verduidelik:

“Hy’s dood, maar hy bly nog onder ons, jy’t self gesien.”
“In die kerkhof het ek gesien sy graf staan le eg?”
“Tja.” Met iets tussen 'n sug en 'n laggie. “Jy sien, so klompie jare na sy dood het die mense glo, dis hoe die storie loop, het hulle geluide uit die graf uit begin hoor. Soos 'n klopper. En 'n geroep, het party gesê. Dit het 'n hele ruk aangehou, almal was naand op hol en so't hulle toe maar op 'n dag die graf loop oopgrawe. Toe hulle die kis oopmaak, was

die hele ding net vol baard en hare en naels, g'n teken van Grootvaar Lukas self nie. Maar 'n paar weke daarna het mense hom begin sien, dan hier, dan daar. Toe't hulle maar die graf so oop gelaat staan dat hy kan kom en gaan soos hy wil. En dit lyk of hy tevrede is daarmee. Met Nagmaal of as daar iets besonders aan is, dan kom hy terug, anders pas hy maar die bokke op, daarbo. Dit spaar darem 'n paar hande. En hy hou vreemdelinge uit wat te nuuskierig raak" (98).

Flip sien ook vir Ouma Liesbet Pruim vir 'n oomblik weer op die dak teen die skoorsteen, ná haar vermeende hemelvaart. Maar om die magiese element te versterk, gebeur dit nog 'n keer nadat hy en Emma haar lyk opgegrawe het (255).

Volgens Faris (1995:168) beteken hierdie "irreducible magic" dikwels die omverwerping van die logiese verband tussen oorsaak en gevolg. In *Duiwelskloof* word hierdie omverwerping van kousaliteit reeds aangeteken met die eerste woorde van die teks: "'Ek had hier gesit wag vir jou', het die ou man gesê, sonder om na my toe om te kyk" (Brink, 1998a:11) wat aansluiting vind by die hoofopskrif: WEET EK MOS. Onmiddellik word hier 'n ruimte geskep waarbinne dinge wat die ou man nie kon weet nie, wel "van geweet" word (Hy sit met sy rug na Lochner wat baie stilletjies na hom toe aangekom het (11)). Hierdie "wete" is sprekend van iets wat dieper gaan as slegs om kennis te dra van iets. Net daarna sê die ou man: "Jy kom ver so in die sneeu" (11) en dit terwyl die bergwêreld om hulle gelê en stowe het in die laatsomerwarmte. Ook Lukas Dood se woorde op p.35 "O dis waar jy is", versterk die aanvanklike skok vir Lochner dat die Duiwelsklowers van sy koms bewus was, sonder dat hy vir enige iemand gesê het dat hy kom. So weet hulle ook van Klein-Lukas se dood, sonder dat hulle daarvan ingelig kon wees. Flip se kamer in Tant Poppie Vollemaan se huis is ook reeds ingerig asof sy geweet het wat hy daar kom doen (hoewel dit later realisties gemaak word deur Izak Smous se verduideliking dat hy daarvan bewus was).

Faris wys op die volgende:

Even though we may remain skeptical in the face of these proposed sequences, the enormity of the historical events, the human suffering involved in them, and the dissatisfaction we feel at the traditional ways such phenomena have been integrated into cultural logic, cause us to question that logic as a result of these new fictional arrangements (Faris, 1995:168).

Daar is reeds breedvoerig ingegaan op die mite van die Afrikaner as "Uitverkore Volk" wat in *Duiwelskloof* so geparodieer word dat die beweegredes daartoe en die maniere waarop dit in die kloof in stand gehou is, afgryflik en grotesk voorkom. Hieroor merk Faris die volgende op:

In the light of reversals of logic and irreducible elements of magic, the real as we know it may be made to seem amazing or even ridiculous. This is often because the reactions of ordinary people to these magical events reveal behaviours that we recognize and that disturb

us. ... Thus magic also serves the cause of satire and political commentary (Faris, 1995:168).

Hierin lê een van die mees belangrike vondse van die magiese opgesluit. Die manier waarop die magiese as 't ware 'n spieël ophou voor die realistiese is een van die belangrikste postkoloniale eienskappe daarvan. Die magiese maak dit moontlik om 'n alternatiewe weergawe van die geskiedenis te verbeel, wat duidelik nie realisties is nie, maar tog genoeg raakpunte het met 'n herkenbare weergawe van die verlede. Die magiese is dus aan die een kant daarop uit om te vervreem, maar terselfdertyd wil dit juis kommentaar lewer op 'n politieke realiteit – in die geval, die konstruksie van die Afrikaner se uitverkorenheid en die apartheidsideologie – wat ook dikwels nie logies en verklaarbaar is as dit van naderby beskou word nie.

3.6.2 Bo-oor die grense van realisme:

Die tweede karaktertrek wat Faris opmerk, is dat die detail van beskrywings 'n sterk band vertoon met die fenomenale of waarneembare wêreld: "... this is the realism in magical realism, distinguishing it from much fantasy and allegory, and it appears in several ways" (Faris, 1995:169). Realistiese beskrywings skep 'n fiksionele wêreld wat ooreenstem met die werklikheid, en in heelwat gevalle deur die ekstensiewe gebruik van detail. Aan die een kant stel die gebruik van veral sensoriese detail in hierdie transformasie 'n voortsetting of hernuwing van die realistiese tradisie voor. Maar aan die ander kant, omdat dit *magiese*-realistiese fiksie is, saam met magiese gebeure (soos Klein-Lukas se verskynings en Lukas Dood se gesprekke met oorle Oom Bart Biltong (168)) of die waarneembare (soos die bloekomtakkie wat Flip die volgende oggend ontdek na sy "droom" van die "massa-flagellasie" (67) in die bloekompos, en die haarlint en sisrok wat oorbly na sy nagtelike besoeke), is magiese-realistiese fiksie daarop uit om die leser te verlei met meevoerende – magiese – detail. Die magiese aard van daardie detail is 'n duidelike wegbeweeg van realisme. Faris toon die volgende aan:

The detail is freed, in a sense, from a traditionally mimetic role to a greater extent than it has before. This is still true even when we consider canonical realist texts from a Barthesian perspective. That perspective questions their mimetic qualities, endowing details with an "effet de réel," which renders them principally markers that tell us not any particular information but simply that this story is real; but magical details can serve as markers that lead in the opposite direction, signaling that this might be imaginary (Faris, 1995:169).

Hierin sluit die magiese realisme duidelik aan by die postmodernistiese fiksie, wat deurentyd selfbewus bly oor die fiktiwiteit van die tekstuele. Volgens Faris is hierdie metafiksionele dimensies ook op hulle beurt kenmerkend van magiese realisme omdat die tekste dikwels

kommentaar op hulleself lewer, “... often complete with occasional mises-en-abyme – those miniture emblematic textual self-portraits” (Faris, 1995:175).

Hierdie selfportrette van die teks word verletterlik in *Duiwelskloof* deur Gert Kwas se portrette, soos reeds breedvoerig op ingegaan is. In Gert se skilderye slaan die verlede as ’t ware deur van agter die portrette wat hy skilder: “Sy verf het hy sterk met lynolie verdun, nie uit kunstigheid nie, maar om spaarsamig te werk; met die gevolg dat die ouer gesigte nog vaagweg en ontstemmend, soos deur ’n fokken spieël in ’n raaisel, deur die boonste lae sigbaar bly” (60) – net soos wat die spoke van die verlede in die *Duiwelskloof* maar net nie wil gaan lê nie. Maar meer nog, in hierdie gedeelte word die verf, wat verdun moet word om spaarsamig te werk, sprekend van die fiksionele proses wat die aandag wil vestig op die tekens, beeldspraak, metafore, die verteller en verteldes, die “verf” wat dit moontlik maak vir fiksie om te beteken. Lacan (1977:65) stel dit soos volg: “It is the world of words, which creates the world of things”. Dit wat die teks hier verbeeld word ook deur die gebruik van ’n skildery op die bandontwerp onderstreep. Die stofomslag van *Duiwelskloof* (Brink, 1998a), gebaseer op die skildery *Le jugement de Vénus* van Georges Mazilu²⁵, wil aandag vestig op die verband tussen die skilderkuns en fiksie.

Brink (1998c:4) wys daarop dat die opkoms van fotografie in die negentiende eeu heelwat onrus in kunsringe veroorsaak het: daar was dié wat hulle ambag opgegee het omdat dit gelyk het asof fotografie oorgeneem het by die kunstenaars wat geglo het dat die ware visuele representasie van die natuur (of van geskiedenis, drome, of wat ookal) die uitsluitlike voorreg is van die visuele kunste. Maar in teenstelling hiermee, “... there were others to whom the experience was truly liberating, as they discovered - or rediscovered - that the primary business of painting had never been visual representation as such but, instead, the exploitation of all the possibilities available in the process of bringing paint and canvas together” (Brink, 1998c:4). Veral in die werk van Piet Mondrian, Malevitch en Kandinsky was daar van die mees konkrete vorme van skilderkuns wat die wêreld tot op daardie punt gesien het, “... confronting the viewer with the unmediated reality of paint as paint, the whole of paint, and nothing but paint” (Brink,

²⁵ ’n Afdruk van die oorspronklike skildery verskyn op die skutblaai van die eerste hardebanduitgawe van *Duiwelskloof* (Brink, 1998a). Die voorblad is op A.P. Brink se versoek geskilder met twee ekstra borste (Dr. E. Bloemhof, redakteur van *Duiwelskloof*, Human & Rousseau. Mondelinge oordrag, 9 Junie 2000). Die oorspronklike skildery is deel van Brink se persoonlike versameling, terwyl die skildery wat op die voorblad afgedruk is, deel uitmaak van ’n privaat versameling in Parys (Brink, mondelinge mededeling, 19 Januarie 2001).

1998c:5).

Volgens Brink kan die skilderkuns as analogie gebruik word vir die verband tussen taal en die roman: “It is in narrative language, I believe, that one should look for the key to the full experience of engaging with the genre” (Brink, 1998c:5). Na aanleiding van Magritte se bekende skildery van ’n pyp, met die titel *Ceci n’est pas une pipe - This is not a pipe* wat wys op die selfreferensiële en nie-mimetiese aard van die skilderkuns, sê Brink:

This can be confirmed, in the domain of literature, by any reader who takes up a book to make the simple and basic, but immensely significant discovery that there are no people or houses or trees or dogs between the pages, but only words, words, words (Brink, 1998c:5).

Dit is dan juis die magiese eienskappe in ’n magies-realistiese teks, wat die tekstuele op die voorgrond plaas. Dit is woorde wat dit moontlik maak vir die ongelooflike om te bestaan.

Faris wys voorts daarop dat die realisme in magies-realistiese tekste nie te make het met beskrywing nie, maar met verwysing:

In many cases, in magic realist fictions, we witness an idiosyncratic recreation of historical events, but events grounded firmly in historical realities - often alternate versions of officially sanctioned accounts. The magic, together with the real accounts ... implies that eternal mythic truths and historical events are both essential components of our collective memory. Thus these histories can include magic and folk wisdom (Faris, 1995:169-170).

Die volkswyshede en aspekte van puur magie word in *Duiwelskloof* veral vergestalt in die figure van Tant Poppie en Hans Toordenaar. Tant Poppie is die gemeenskap se kruiedokter en aborteur en haar huis is vol doepa en boererate waaroor sy uitwei op p.95-97. Net soos al die ander figure hulle ambagte van onderskeidelik hulle pa’s of ma’s oorgeneem het, het sy hare van haar ma oorgeneem “... en sy van hare, al die pad terug, dwarsdeur die Groot Griep en tot by die heel eerste mense hier” (95). Tant Poppie het dan ook raad vir alles, behalwe die dood.

Hans Toordenaar, daarenteen, het meer bonatuurlike kragte en kon van kleins af die dood aanvoel en voorspel (232-3). Dis deur sy toedoen dat Ben Uil se voet in ’n skroef vasgedraai is. Hy het vir Drieka (vrou van oorle Giel Oë) ook vasgevat nadat sy nie vir hom wou water gee nadat hy vir die Siener gaan geselskap hou het bo in die berge nie. Dis toe dat sy begin het met die lappeskeurdery wat daarop uitgeloop het dat daar nie ’n enkele gordyn oor is in die ganse Duiwelskloof nie (235). In Deel 5 word Soon Heilig deur Hans Toordenaar se gevoelentheid aangevat as hy onophoudelik begin jeuk, nadat hy Hans in die gesig gevat het (306). Dit is ook Hans wat voorstel dat hulle moet terugkeer na die oumense se gewoontes om die reën te bring.

Daarmee saam is daar ’n menigte legendes wat oor die geslagte oorgedra is, wat meestal

te make het met die binne/buite stryd van die inwoners: “Nee, met inkommers wou ons nooit gepla wees nie, Neef Flip”, verduidelik Tant Poppie. “Mens weet mos nie wat so ’n vreemdeling alles hier kan inbring nie. Siektes, heidense gewoontes, afgodery, onrustigheid” (99). So is daar byvoorbeeld die legende van Lukas Breker, wat blykbaar met net vyf man ’n hele gewapende kommando uitgeroei het, “... toe dié hier in die Duiwelskloof ingekom het om die gesag van die Kaapse regering oor die plek te kom afkondig” (86 en 219) en die rebelle wat kom skuiling soek het in die kloof tydens ’n oorlog: “Vir hulle het ons laat bly, ons het hulle selfs aan vrouens gehelp, want die gowwerment daarbuite het hulle bloed gesoek” (99). Die span “Fariseërs en Skrifgeleerders” wat vermoedelik van die Universiteit van Stellenbosch af daar aangekom het is sonder verrigte sake (en sonder klere) huis toe gestuur.

Soos Faris aantoon, word die materiële wêreld met net soveel detail en konkrete verskeidenheid voorgestel as in realisme, maar dan met verskeie aanpassings. Een daarvan is dat objekte ’n lewe van hulle eie kry en woorde daardeur betower word. Faris postuleer die volgende in dié verband: “This materiality extends to word-objects as metaphors, and they too take on a special sort of textual life, reappearing over and over again until the weight of their verbal reality more than equals that of their referential function” (Faris, 1995:171).

Hiervan is die as van Klein-Lukas ’n sprekende voorbeeld. In die eerste plek gebruik Lochner die asse as verskoning om in die Duiwelskloof te kom navorsing doen. Tydens sy tog die berg af, val sy rugsak en sy bottel White Horse breek. Die boksie met as word deurdrenk met whiskey. Flip oorhandig later die asse aan Klein-Lukas se ma en as hy toekyk hoe sy wegliep, sien hy die volgende: “Toe sy so ’n ent weg was, vreemd, het ek my verbeel ek sien Klein-Lukas langs haar loop. *Effens onvas op sy voete*. Sy het by hom ingehaak. ’n Rukkie het ek nog hulle voetstaple gehoor, toe nie meer nie” (226, my kursivering).

Hierna verskyn Klein-Lukas weer, maar die keer aan Emma, die nag wanneer beide sy en Lochner slaapplek kom soek het by Lukas Dood. Klein-Lukas se teenwoordigheid is die rede hoekom Emma nie in sy (Klein-Lukas se) ou kamer kan slaap nie, aangesien hy in die dood nou blykbaar al sy skaam verloor het (340) - heel moontlik as gevolg van sy benewelde toestand en Flip besef dat hy selfs jaloers is op die “spook as mededinger” (341). As Flip en Emma se liefde gekonsumeer word, is die teenwoordigheid van Klein-Lukas ook onmiskenbaar as die reuk van verskaalde whisky die “persoon” se teenwoordigheid verrai. “Ek sal fokken White Horse enige plek herken” (342).

Maar daar is ook ander voorbeelde, waar veral gesegdes of uitdrukkings verletterlik word

in *Duiwelskloof*, byvoorbeeld Lukas Dood wat reageer op Flip se vertelling van die meisie wat saam met die water verdwyn het by die klipgat: “Sy sal water uit ’n klip tap” (40) en Soon Heilig wat letterlik vir die koolkoppe predik (56).

Faris sien hierdie tipe defamiliarisasie in magiese realisme as Surrealisme wat tot die ekstreem geneem word:

The part of surrealism that could be written down, its textual poetics, exploited to the fullest the magic of metaphor, foregrounding the enchanting quality of all poetry as it defies reason and logic. In taking this poetics of defamiliarization to its extreme, magical realism, as is often recognized, is a major legacy of Surrealism (Faris, 1995:171).

Surrealistiese magiese beelde wat gekonstrueer word uit gewone objekte is egter daarop uit om ongemotiveer voor te kom en wil dus juis nie geïnterpreteer word nie. Hoewel magies-realistiese metafore of beelde aanvanklik dieselfde verrassende gekhede as die Surrealisme vertoon, is dit belangrik dat die motivering agter die beelde onthul moet word. Volgens Faris (1995:171) kan hierdie motiverings ’n wye verskeidenheid moontlikhede inhou en daardeur psigologiese, sosiale, emosionele of politieke betekenis verkry.

In *Duiwelskloof* word Klein-Lukas se as, alreeds gelaai met magiese kwaliteite, uiteindelik die simboliese draer van die kollektiewe skuld van die gemeenskap as sy ma, te midde van die gedruis van die laaste storm, Klein-Lukas se as oor die kloof uitstrooi. Hierdeur word die skuld van die gemeenskap (onder meer aan Klein-Lukas se dood) letterlik deur Dalena oor die kloof uitgestrooi: “‘Julle wou hom mos nie terughê nie’” en “‘Daar trek Klein-Lukas,’ het sy saggies gesê. ‘Nou lê hy die hele kloof vol’” (349). Interessant genoeg eindig die simboliek van Klein-Lukas se as met die suggestie van die verbintenis tussen hom en Lang Fransina – wat dalk meer van ’n ma vir hom was as Dalena – as Flip en Emma deur die dorp stap om die puin te besigtig en op Lang Fransina se lyk afkom: “Wat my die meeste ruk, al sien ek nie kans om dit met Emma te bespreek nie, is dat haar gesig vol as is. Nie die roet van die nag se brande nie. Maar gryserige as wat ek sweerlik herken” (352).

3.6.3 As “waarheid” sneuwel:

Die derde aspek wat Faris aanteken is dat die leser (op een of ander stadium) huiwer tussen twee teenstrydige verklarings van gebeurlikhede, en daarom begin twyfel aan die “waarheid” van dit wat vertel word (1995:171). Magiese realisme pas hiermee in ’n mate in by Todorov se bekende formulering van die fantastiese in ’n verhaal, wat tot stand kom as ’n leser huiwer tussen die geheimsinnige, waar ’n gebeurtenis verduidelik kan word deur die wette van die natuur, en die

daarteenoor wonderbaarlike, wat vir 'n aanpassing van daardie wette vra (Todorov, 1974:41). Faris toon aan dat hierdie sienswyse problematies is, aangesien daar verskeie variasies hierop bestaan. Hierdie huiwering ontspoor die onweerlegbaarheid van die magiese element, maar dit word nie altyd so ontvang nie:

The reader's primary doubt in most cases is between understanding an event as a character's hallucination or as a miracle. At times like these we hesitate. At other times we do not, where events are clearly magic. Another possibility is to interpret a particular bit of magic in an otherwise realistic fiction as a clear use of allegory (Faris, 1995:171).

In *Duiwelskloof* word hierdie huiwering veral vergestalt daarin dat wonderbaarlike stories van die kloof vertel en weer op 'n ander manier oorvertel word. So word die storie van Katarina Hemelweis byvoorbeeld drie keer vertel, telkens vanuit 'n ander invalshoek. Elke storie bestaan uit min of meer dieselfde elemente: 'n vrou wat van buite af ingebring is, die sewe broers wat beheer oor haar oorgeneem het, kinders wat op een af ander manier verwek is waarvan die laaste een Lukas Duiwel met die bokpote sou wees, asook die bokooie en die maan wat telkens 'n deurslaggewende rol speel. Maar elke storie ondersteun die agenda van die verteller en die "waarheid" bly telkens uit. Tog glo elke verteller sy/haar storie is die "waarheid". Op p.196 verduidelik Emma: "Jy kom hier van buite af, jy wil alles oopgrawe. Hulle kan dit nie in die oë kyk nie. Hulle het gedink hulle kan hier klaarkom sonder om te onthou. Jy maak dit vir hulle moeilik. ... Al wat hulle het, is hulle stories". Dit is duidelik dat die inwoners nie skroom om te lieg nie, wat die wonderbaarlikheid van sekere gebeure nog verder onder die twyfel laat struikel.

Dit is ook hier waar een van die probleme van die magiese realisme in *Duiwelskloof* aan bod kom. Omdat die gebeure en daardeur ook die magiese alreeds deur 'n buitestaander waargeneem word en oorvertel word, word dié huiwering alreeds deur die medium van die verteller aangeteken. Die leser se reaksie daarop word dus ook voorgeskryf. Maar hierdie "probleem" kan dalk ook moontlik as 'n vonds van die teks gelees word, as daar in gedagte gehou word dat die teks self alreeds hierdie "gloof" (232) in die bonatuurlike problematiseer. Ná Ouma Liesbet Pruijm se vermeende hemelvaart vra Lochner aan Hans Toordenaar of hy (Hans Toordenaar) dit glo, waarop Hans antwoord:

"Die vraag is wat jy gloof. As jy gloof sy het opgevaar, dan is sy daar. En as jy nie gloof nie, dan is sy nie."

"Dit kan nie so maklik wees nie, Oom Hans."

"Ek het nie gesê dis maklik nie. Om te gloof, is dalk nog die moeilikste ding wat daar is."

"Ek weet gewoon nie wat om te glo nie" (232).

Bo en behalwe die spesifieke gebeurtenis wat hier ter sprake is, wil die gesprek tussen die

verteller en Hans Toordenaar daarop wys dat die sprong wat gemaak word om die wonderbaarlike in enige magiese fiksie te verwerk, 'n sprong in die geloof is. Hierdie “suspension of disbelief” wat telkens deur 'n teks bewerkstellig word, word hier blootgelê as die verteller alreeds verstom staan teenoor sekere gebeure en verhale wat vertel word. Hierin word die selfbewustheid van die teks tot die uiterste gevoer: die teks self wil daardeur wys wat in magies-realistiese fiksie, maar verder nog in enige fiktiewe teks, gebeur. As die geïmpliseerde leser dus gekonfronteer word met “... die kaalgat skok van sy woorde” (11), die nuutskepping van enige teks, word die werklike leser bewus gemaak daarvan dat fiksie 'n wêreld skep wat moontlik mag lyk op 'n realistiese en herkenbare werklikheid, maar dat daar 'n sprong in die geloof nodig is om die woorde wat op papier weergegee word, te herskep tot iets wat verstaanbaar of interpreteerbaar is.

Maar meer nog: in enige historiografiese metafiksionele teks kom daar 'n hele klomp nuwe of alternatiewe moontlikhede tot stand, wat net geldig is binne die grense van daardie teks, maar wat terselfdertyd die aanvaarde “waarhede” in die werklikheid destabiliseer. Ook die gekanoniseerde weergawes van die verlede is alleen bereikbaar via die tekstuele manifestasies daarvan. Magiese fiksies soos *Duiwelskloof* problematiseer daarom ook dit wat as werklike geskiedenis bekend staan, en die geïmpliseerde leser (en gevolglik ook die werklike leser) moet uiteindelik saam met Lochner sê: “Ek weet gewoon nie wat om te glo nie” (232).

3.6.4 Die saambestaan van wêrelde:

Die vierde aspek waaraan Faris aandag bestee, sluit hierby aan. Volgens Faris word die nabyheid of byna-oorvleueling van twee wêrelde ervaar in magiese tekste:

We might say, as H.P. Duerr does in his *Dreamtime*, that in many of these texts “perhaps you are aware that *seeing* takes place only if you smuggle yourself in between worlds, the world of ordinary people and that of the witches” (Faris, 1995:172).

Die magiese visie bestaan by 'n verbeelde punt binne in 'n dubbele spieël wat na beide kante toe reflekteer. In *Duiwelskloof* word daar byvoorbeeld vloeibare grense tussen die wêreld van die dooies en die lewendes geteken, om daarna net weer oorgesteek te word. Die reeds oorlede Talita Ligvoet maak nog steeds die Duiwelskloof se spookmeisies bymekaar om kaal in die bloekombos te dans (274), maar Lochner sien vir Henta en haar swetterjoel maters daar in sy droom en die dooies staan nuwejaar uit hulle grafte op om saam te dans aan die nuwejaarsfees van 'n week of langer (335).

Faris gee 'n moontlike verduideliking hiervan as sy die volgende aanvoer: “If fiction is

exhausted in this world, then perhaps these texts create another contiguous one into which it spills over, so that it continues life beyond the grave, so to speak” (Faris, 1995:172). Kennedy skryf oor die Fuentes-figuur in sy *Distant Relations* in terme van dieselfde manier waarop hy grense oorsteek in sy eie romans: Fuentes, volgens Kennedy, “... asserts that the various cultures are not separate but unified in dream and fantasy through history, populated by ghosts and specters who refuse to die, and who live their afterlives through endless time in ways that reshape the present” (Kennedy, 1990:236). Die verteller in *Duiwelskloof* sê op p.282 dan ook: “Hulle gaan oral saam met ons, die heerskaer van die dooies, die hele menigte, meestal onsigbaar, onhoorbaar, maar altyd *daar*, al die stilgemaakte stemme, al die onklar stories”. Dit is veral belangrik vir die historiografiese projek waarin die verlede opgediep word. In magiese tekste word hierdie verlede so gemanipuleer dat hierdie dooies nie meer onsigbaar of onhoorbaar hoef te wees nie; die stilgemaakte stemme word die kans gegee om hulle onklar stories te vertel. Omdat magies-realistiese tekste hulle nie hoef te steur aan die grense van hierdie wêreld nie, kan selfs reeds gestorwe figure aktief deelneem aan die fiksies van hierdie wêreld.

In *Duiwelskloof* word figure uit die verlede selfs gereïnkarnear in die hede. Die Emma-figuur skuif oor dié van Mooi-Janna, soos vergestalt in die skildery van Gert Kwas (345), en Talita en Henta word ook aan mekaar verbind: “Ek bly begoël staan. Ek wil haar terugroep, maar op watter naam sal sy reageer? – Henta? Talita?” (343-4). Dan is daar ook nog die graf met die vraagteken wat reglê vir die dwalende geeste van die kloof want “... baie van die Duiwelskloof se mense kon nie hier gebêre word nie. Party lê ver oor die aarbodem versprei. Nou lê die graf maar vir hulle almal hier” as ’n oorlêplekkie as hulle op kuier kom (180).

In die *Duiwelskloof* is daar ’n saambestaan tussen die verlede en die hede, vergestalt in die figure wat maar nie kan bly lê nie, en die reïnkarnasies van veral (vergete) vroue wat hulle merk gemaak het op die geskiedenis, maar nie daarvoor onthou word binne die mans se geskiedenis nie. Die enigste manlike figure wat deur die verteller opgemerk word en in die teks self ronddwaal, is Lukas Siener Lermiet en Klein-Lukas, wat daardeur die vergestaltung is van die begin en die einde van die geslagte van Lermiete wat die landskap en vroue domineer en misbruik het.

’n Ander grens wat natuurlik hierdeur verskuif en uiteindelik uitgevee word, is die een tussen feit en fiksie. McHale (1987) ondersteun weereens dat die magiese sentraal staan tot die postmodernisme, in ’n hoofstuk getiteld “A World Next Door” (1987:73-83), waarin hy die algemene effek van die fantastiese “... ‘charge’ [which] seems to be diffused throughout

postmodernist writing” ondersoek. In hierdie hoofstuk plaas McHale veral die klem op die magie van fiksie, bo en behalwe die magiese *in* fiksie as hy daarop wys dat die huiwering in tradisionele fantasieskrywing tussen hierdie wêreld en ander wêrelde verskuif word na “... the confrontation between different ontological levels in the structure of texts” (McHale, 1987:83).

In *Duiwelskloof* is daar ’n duidelike konfrontasie tussen die buitewêreld en die fiksionele wêreld van die Duiwelskloof, waarbinne al hierdie wonderbaarlike dinge moontlik is. Net soos die Duiwelsklowers die buitewêreld as ’n bedreiging sien, is die realistiese ook ’n bedreiging vir die fiksionele. Die Duiwelsklowers het hulle stories en verhale, hoe onverklaarbaar en makaber ookal, *nodig* om daardeur met hulle gewelddadige en donker verlede te kan saamlewe. Andersom gesien word die werklikheid ook bedreig deur die fiksionele *Duiwelskloof*, omdat dit alternatiewe weergawes van die verlede verbeel en ontgin. Daardeur bevraagteken dit die manier waarop die werklikheid tot stand kom in ons belewing daarvan, aangesien dit die leser dwing om die manier waarop die verlede daaglik geherkonstrueer word in herinneringe en verhale, ook onder die loep te neem en krities te beskou.

3.7 Die rol van tyd en ruimte:

Laastens wys Faris (1995:173) daarop dat magies-realistiese fiksie die aard van tyd, ruimte en identiteit bevraagteken. Daar is reeds gewys op die manier waarop identiteit bevraagteken word as figure wat reeds oorlede is palimpties bo-oor ander figure skuif en daar sal vervolgens veral aandag geskenk word aan die rol van *Ruimte* en *Tyd* in die roman.

As Frederic Jameson dit het oor *realisme*, wys hy daarop dat dit “... the emergence of a new space and a new temporality” bewerkstellig het. Die ruimtelike homogeniteit van hierdie tekste het die ouer vorme van “sacred” ruimtes opgehef en die nuwe meetbaarheid van horlosietyd en roetine het “... older forms of ritual, sacred, or cyclical time” vervang (Jameson, 1985:374). Magiese realisme erodeer hierdie projek van die realisme op elke moontlike manier (soos wat sekere moderne en veral postmoderne tekste dit ook doelbewus doen).

’n Mitiese Ruimte:

Lochner se verhaal word vertel vanuit die klipgat waar hy die eerste dag Emma/Mooi-Janna in Emma se droom daaroor gesien het. Eers in Deel 5 word daar weer na hierdie vertellersruimte teruggekeer: “En nou sit ek al van wie weet wanneer af hier by die klipgat en wag dat Emma moet kom sodat ons die lang pad uit die Duiwelskloof uit kan aanpak” (354). En dan weer op

p.357: “En hier is ek nog steeds by die klipgat aan die wag. Iets moet gebeur het, want daar is nog geen teken van haar nie”. Van hier af word daar belewend vertel hoe Flip sy tog uit die kloof uit maak, totdat hy weer aan die bopunt vir Lukas Siener teëkom met die aanvangswoorde: “Ek had hier gesit wag vir jou” (363).

Dit is van belang dat die klipgat as vertellersruimte dien. In die eerste plek is ’n gat ’n hiaat, ’n hiaat wat hier gevul word met stories. Dit word ’n soort tussenstadium wat beide ruimte en tyd betref. Maar die klipgat het ook magiese allures. Dit is uit hierdie klipgat wat die droom van Emma verskyn het (33) en sy soos ’n Venus van ouds reeds as volgroeide figuur gebore word, maar ook dieselfde klipgat waarin sy aan die einde van die teks weer terugval (358). En asof al die gebeure van die afgelope tien dae of wat daardeur ontgaan gemaak word, verdwyn Emma se lyk ook en al wat oorbly, is haar voetspore – weereens ’n hiaat of “impression”.

Binne hierdie vertellersruimte word die storie van die Duiwelskloof vertel. Een van die belangrikste ruimtes in *Duiwelskloof* is dan dié van storieruimte, soos wat daar meermale al op gewys is. Die eerste woorde van die teks kom hier ter sprake. “Ek had hier gesit wag vir jou” (p11) is nie net die woorde van ’n reeds oorlede stamvader nie, maar word ook ’n uitnodiging van die teks, asof die hele storieruimte van die Duiwelskloof gesit en wag het op die leser om dit te kom herskep deur die leesaksie. In die volgende passasie is dit duidelik dat die opeenstapeling van woorde in een lang sin dan ook die leser as ’t ware teen die helling af insuig in hierdie fiksionele landskap in:

Op ’n afstand het ek die ou nommer al gesien sit, so vaal soos die gras. Ek het suutjies teen die helling afgekom, van heel bleddie bo af waar die four-by-four my afgelaai het, nie ’n klip het ek losgetrap op my steil skuins pad af hier na die troppie boerbokke toe nie, daar was wat my betref glad g’n geluid om die oubaas te waarsku nie, en met die son van regs bo val my skaduwee heel diékant toe: maar hier sit die maer ou bliksem op sy rif, outydserig in sy velbroek en onderbaadjie, met die flapperige breërandhoed op sy kop, gatkant na my toe, gesig ver weg aan die uitstaar oor die lengte van die diep kloof, en hy sê so wragtig, asof hy my fokken heelpad gesit en dophou het: “Ek had hier gesit wag vir jou” (11).

As Oom Lukas later waarsku: “Jy kan nog altyd troei.... En as ek jou vandag kan raad gee, Neef, dan draai jy nou om solank jy nog kan. As jy eers jou twee voete daar onder loop neersit het, word dit maklik te laat” (14), word hierdie storieruimte gevul met moontlikhede. So wys Brink daarop dat die begrip ruimte uitgebrei kan word deur:

... selfs die begrip *fiksionaliteit* aan ruimte te verbind: anders as ’n mens in die “werklike” wêreld, byvoorbeeld, bestaan die karakter in ’n storie uitsluitlik by die genade van die *woorde* waarin dit vertel word ... Die teks *is* die ruimte waarbinne die storie, en alles wat daarin vertel word, ontstaan en bestaan (Brink, 1987:108).

Dus, uitgaande van die waarneming dat die “elemente” van ’n storie (gebeure, figure) optree in ’n ruimte *van vertelling* is dit belangrik om in gedagte te hou dat alles wat in die verteltekste gebruik word om ’n *situasie* te konstitueer, waarbinne “... iets met iemand gebeur”, tot die konsep van narratiewe abstraksie behoort (Brink, 1987:108). In hierdie gedeelte word daar juis aandag geskenk aan die *vertelde ruimte*, die ruimte van die storie wat in die teks deur die verteller vertel word. Volgens Brink is die vertelde ruimte, “... die *resultaat* van die dubbele duidingsproses deur die vertellerstekste en die personetekste, danksy die leser se aktiwiteit waardeur die kodes van die verteltekste vertolk word” (Brink, 1987: 111-2).

Plek en Landskap:

Viljoen (1998) stel voor dat daar in postkoloniale tekste veral, ’n onderskeid gemaak moet word as daar oor vertelde ruimte gepraat word, aangesien dit beskryf kan word in terme van *plek* en *landskap*. Hoewel beide *plek* en *landskap* verwys na die historiese, politieke, sosiale en kulturele waardes waarmee ’n neutrale ruimte gelaai word, word Viljoen se onderskeid tussen *plek* en *landskap* ook in hierdie ondersoek gebruik:

Plek is die mees omvattende van die twee terme en sal gebruik word waar daar sprake is van die menslike besetting van ’n geografiese terrein deur byvoorbeeld naamgewing, kartering en beskrywing. Die term *landskap* sal gebruik word wanneer die fokus val op aspekte van die natuurlike omgewing soos die geografie en plantegroei, maar daar desnietemin sprake is van ’n historiese, politieke en kulturele dimensie (Viljoen, 1998:77).

J.M. Coetzee waarsku dat die literêre landskap nie bloot ’n transkripsie in woorde moet wees van ’n pikurale landskap nie: “... it must do, or at least offer to do, something that pictorial landscape cannot: read out and articulate the meaning of the landscape” (Coetzee, 1988:166).

Dit is opmerklik hoe ’n groot rol die konkrete landskap dan ook speel in *Duiwelskloof*. Die teks speel af in die Duiwelskloof, ’n gebied wat geografies onbegaanbaar is: “Meer as een klimmer uit die buitewêreld het hom al hier vrek geval” (15). In die eerste plek is dit dan die landskap self wat die afgeslotenheid van die gebied en sy mense veroorsaak. Flip beskryf die landskap van die Duiwelskloof soos volg:

Voor my, ondertoe, het die lengte van die Duiwelskloof gelê soos dit in die voertyd daar in die aardkors oopgeskeur moet gewees het. Ongoddelike kranse weerskant, met riwwe en lae in rooi en oranje, bruin, skimmelgrys en swart, wat deur fokke onvoorstelbare kragte uit hul horisontale lêplekke gebeur is: party lê nou skuins, ander boggel op en neer, nog ander is heeltemal vertikaal opgeruk. Die soort landskap wat ’n man soos ’n bleddie mier laat voel. Asof die aarde self hier in ’n voordagslaap gewoel het voor dit kom regop sit het, met vaak nog in die oë (15).

In hierdie beskrywing, reeds vroeg in die teks, word die landskap letterlik verhef tot 'n grootse karakter in die teks. Dit sluit aan by Édouard Glissant se siening: “Describing the landscape is not enough. The individual, the community, the land are inextricable in the process of creating history. Landscape is a character in this process. Its deepest meanings need to be understood” (Glissant, 1989:105-6).

'n Belangrike aspek hier is dat hierdie mitiese landskap as oeroud beskryf word. Dit het bestaan nog voor die mens dit kom bewoon het en verkry daardeur 'n tydlose “presence”, 'n “... landskap wat al langer as ek of hy daar is ... so fokken woes en leeg soos dit in God-en-Genesis se tyd moet gewees het” (12, 13). Dit sluit aan by die paradysgegewe van die Duiwelskloof soos dit ook bevestig word tydens Lochner se eerste gesprek met Lukas Siener Lermiet:

“En is dit nou die duiwelskloof daar onder?” vra ek maar naderhand, bietjie orig.

“Hoe lyk dit vir jou?”

“Meer na die Paradys.”

'n Teësinne gromgeluid in sy keel wat sy adamsappel laat spring. Dan darem so 'n snarsie inskikliker: “Ons het altyd gesê Adam en Eva moet hier gewoon het. Voor die Here hom vir hulle geërg het” (12).

Hierby moet ook die Engelse titel van die teks betrek word, naamlik *Devil's Valley* (Brink, 1998d). Volgens Cirlot (1962:339) lê die simboliese waarde van “vallei” ook binne dié van “landskap”:

... which, because it is low-lying, is considered to lie at the level of the sea, represents a neutral zone apt for the development of all creation and for all material progress in the world of manifestation. ... In short, the valley is symbolic of life itself and is the mystic abode of shepherd and priest.

Duiwelskloof is egter 'n paradys van ná die sondeval, soos dit gemanifesteer word in die versengende droogte, wat as straf vir die sonde gesien word deur die inwoners. Daarom het die vallei ook allures van die “... vallei van doodskaduwee” van Psalm 23, wat die paradys van Genesis hier aan die bose verbind. Bo en behalwe al die verwysings wat daar na die duiwel gemaak word, word die ruimte ook verbind aan die hel self. Lukas Dood se storie onder die afdeling HELSE VUUR in deel 3 verduidelik hoe dit gekom het dat die duiwel self in die kloof te lande gekom het na die “... groot geveg tussen God se heirskare en al die legioene van duiwels in die hel” (170):

Destyds was die aarde hier nog gelyk, sy vlak het daar teen die bokant van die berge gelê. Maar toe die Duiwel sien hy word ingehaal, toe begin hy soos 'n bleddie mol inboor in die aarde in, en hy skroei vir hom 'n tunnel oop, al dieper en dieper, tot hier onder in die kloof waar die helse vuur nog gebrand het. ... En die Duiwel het hier onder in die kloof aangebly

en gesorg dat hy altyd onderkant die oorhangkranse hou sodat 'n onverwagte bliksem hom nie dalk tref nie (170).

Daarmee saam word die kloof ook deur die inwoners gesien as 'n soort “Beloofde Land”, 'n Ou Testamentiese Kanaän wat Ou Lukas Lermiet soos Moses van ouds in 'n droom gesien het (102), soos wat daar reeds breedvoerig op ingegaan is. Hier is dus 'n opeenstapeling van maniere waarop die ruimte gelees moet word: die paradys, wat dit was voor die mens daar kom woon het, die beloofde land wat dit was toe die Lermiete daar hulle intrek geneem het, en die hel waarin dit ontaard het deur die misbruik daarvan.

Gesien in die lig daarvan dat die aarde tradisioneel verbind word met die vroulike “moederaarde”, word Flip se aftog in die kloof in sprekend van die manlike indringing in hierdie oeroue, vroulike landskap. So word die landskap ook gelaai met seksuele konnotasies, as Lochner die kloof op p.15 beskryf op 'n manier wat vroulike geslagsdele suggereer: “En heel onder, daardie vrugbare diep skeur half weggesteek agter donker ruigtes. Die soort view wat 'n vuil uil aanspreek” en verder: “Dis asof ek, hier, vandag, die eerte mens is wat sy spoor hier trap. Ek kan verstaan hoe die oorspronklike Lukas Lermiet moet gevoel het, die jags gevoel van elke eerste man: dat alles wat hier voor jou lê, wag om verower te word” en “Dit sou dan die ‘poort’ wees waarvan die befokte ou nommer gepraat het. Die twee helse rotsblokke wat hy daar bo van sy sitplek af uigewys het, was grys geskimmel aan die buitekant, maar waar die kors weggebroke het, kon mens 'n diep vlamrooi aan die binnekant sien” (15). As die verteller op p. 21 dan ook van sy vrou Sylvia se “duiwelsklofie” praat, waarin Tone van Tonder, sy kompetisie sedert universiteitsdae, homself “... sou ingebed het dat daar weer net tone te sien sou wees”, word hierdie suggestie van geslagsdele in die landskap gekonsumeer.

Sprekend van die manlike indringing van hierdie “vroulike” landskap, is die obsene gids wat aan Lochner toegewys is om hom in die kloof in te lei: “Nie veel meer as 'n meter hoog nie, pienkerig-wit en heeltemal haarloos vir sover ek kan uitmaak, die gesig uitdrukkingloos en ouderdomloos, glad en bot soos 'n pielkop” (Brink, 1998a:28). Lochner word teken van die manlike, viriele ontdekkingsreisiger waarin die vroulike, op die oog af passiewe, maar oeroue landskap eers begeer, dan verower en in besit geneem word, sodat dit uiteindelik ge-eksploteer kan word.

Verder af in die kloof kom Flip af op “... 'n ry rotstekeninge in verskillende pigmente, wit en swart en roeskleur en oker, teen die skuins afdak bokant my kop: elande, olifante, mannetjies met pyl en boog en die tradisionele stywe trilletjies. En dwarsoor alles, in onegalige hoofletters

met 'n beitel of 'n ding uitgekap, 'n naam: LUKAS BREKER” (29). Hierdie palimptiese inskrywing van Lukas Breker bo-oor die rotstekeninge van die Boesmans, wat op hulle beurt hulle bestaan op die oeroue rotse uitgeteken het, word sprekend van die historiese verlede wat in die teks opgesoek word. Die vroulike landskap, die gekoloniseerde en koloniseerder word hier almal aan mekaar geweef binne die postkoloniale verset teen die dominasie van “een” aanvaarde weergawe van die geskiedenis. Hierdie gelaagde inskripsies laat iets deurskemer van dit wat Wesseling noem “... multiple historical possibilities” (1991:193) wat binne beide die postkoloniale en postmoderne historiografiese projek van groot belang is.

Deur hierdie inskripsie waarop Lochner afkom, word die verskuiwing van landskap na plek (Viljoen, 1998:77) duidelik gemaak. As Lukas Breker dan sy naam skryf bo-oor die ander geskiedenis wat daarin vervat is, is Ashcroft *et al.* (1995:392) se siening wel van waarde as hulle aanvoer dat plek (vanweë die verknooptheid met taal en naamgewing) bepalend is vir subjektiwiteit en dat plek gelees moet word as 'n palimpsest, 'n oppervlak waarop verskillende generasies agtereenvolgens die geskiedenis geskryf het.

In hierdie verband word naamgewing en kartering ook belangrik. Die historikus Paul Carter identifiseer naamgewing as 'n deurslaggewende faktor in die transformasie van die *landskap* tot *plek*: “... by the act of place-naming, space is transformed symbolically into a place, that is, a space with a history” (1987:xxiv). Op p.19 spekuleer Lochner oor waar die naam van die Duiwelskloof moontlik vandaan kom:

Soos wat oudoos-seemanskaarte streke van Afrika aangedui het met die woorde *Hic sunt liones*, is daar ou kaarte van die binneland wat nog tot in daardie tyd by dié berge vermeld het: *Hier zijn duvelen*. Vandaar, vermoedelik, die naam Duiwelskloof.

Die intertekstuele verwysing na seemanskaarte dui lynreg op die koloniseringsproses waar naamgewing 'n groot deel uitgemaak het van die reisiger se taak, aangesien naamgewing deel is van die inbesitneming van 'n gebied. Ashcroft *et al.* (1995:391,392) wys daarop dat die proses van naamgewing die epistemologiese hiaat wat dit probeer invul, net groter maak “... for the ‘dynamic mystery of language’, as Wilson Harris puts it, becomes a groping step into the reality of place, not simply reflecting or representing it, but in some mysterious sense intimately involved in the process of its creation, of its ‘coming into being’” (Ashcroft *et al.*, 1995:392). In die lig van Lacan (1977:65) se bogenoemde stelling “It is the world of words, which creates the world of things”, word die benaming “Duiwelskloof” sprekend van die paradoksale koloniseringsproses wat ook deur taal gepleeg word. Die benoemingsproses word verder

gekompliseer as die naam van die Gamkarivier in oënskou geneem word. Die naam Gamkarivier “... is Khoekhoen and is generally accepted as meaning ‘lion river’; the explanation of ‘deep river’ is also encountered, however” (Raper; 1987:170). Die vergelyking wat die verteller dan tref met die inskrywing *Hic sunt liones* - hier woon leeus - en *Hier zijn duvelen* (19), is dus nie slegs toevallig nie en die verhouding tussen werklikheid en fiksie word hierdeur des te meer diffuus. Hutcheon (1988a:119) wys egter op die volgende:

Postmodern fiction also poses new questions about reference. The issue is no longer “to what empirically real object in the past does the language of history refer?”; it is more “to which discursive context could this language belong? To which prior textualizations must we refer?”

Reeds vanuit die staanspoor af word dit duidelik dat hierdie verbeelde ruimte van die Duiwelskloof nie net verwys na die koloniale tydperk nie, maar ook na ’n groter Suid-Afrikaanse ideologiese ruimte van apartheid, voor die 1994 verkiesings. Die kloof word simbool van die isolasie van die land as gevolg van sanksies asook selfopgelegde onthouding aan die buitewêreld. Brink (1987:118) wys op die volgende:

’n Baie besondere funksie van die ruimte in samehang met die gebeure (én figure) blyk uit wat Male (1979) “cloistral fiction” noem, waar die hele dinamiek van ’n storie aan die gang gesit word deur die verskyning van ’n (dreigende of reddende) vreemdeling in ’n vertroude of ingeperkte ruimte, ’n opset wat stellig aan die drama ontleen is.

Lochner word draer van ’n buite-ruimte wat die “cloistral” bestaan van die Duiwelsklowers duidelik ontwig. Hierby kan ook Lotman (1977:237) se verduideliking van sy begrip van “... binêre semantiese teenstelling” betrek word:

The world is divided up into rich and poor, natives and strangers, orthodox and heretical, enlightened and unenlightened, people of Nature and people of Society, enemies and friends. In the text, these worlds ... almost always receive spatial realization: the world of the poor is realized in the form of a poor suburb, the slums or attics, while the world of the rich is realized as Main Street, a palace, or the dress circle of a theatre... . The classificatory border between opposing worlds assumes spatial features.

Die belangrikste topologiese eienskap van ruimte is, volgens Lotman, die grens. Die grens verdeel die ruimte in die teks in twee nie-oorvleuelbare subruimtes. So kan daar ’n onderskeid getref word tussen “insiders” en “outsiders”, lewendes en dooies, rykes en armes. Die grens is ondeurdringbaar en die interne struktuur van die subruimtes verskil van mekaar (Strachan, 1990:104). Flip, “... die vreemdeling in onse poorte” (73), se buitestaanderskap word ook deur die landskap geteken. Soos Tant Poppie verduidelik: “Jy’t self gesien hoe die berge hier bakstaan. Dit beteken dat wat binne is, moet binne bly en wat buite is, buite” (100). Maar na die uitnodiging na

die nagmaal, deur Grootvaer Lukas, word die ruimte meer toeganklik: "... ons het toe nog nie aan jou gedink soos nou nie" (98) verduidelik Tant Poppie. Ook die nagtelike jagparty het Flip laat voel: "Ek is ingewy; ek moes dit opvolg" (105).

Maar dis ook duidelik dat niemand toegelaat word om hierdie ruimte te verlaat nie. Telkens as iemand probeer "uitkom" het, is hulle hardhandig teruggedwing in die kloof in en Klein-Lukas wat buite gaan studeer het, het dit ook nie lank gehou nie. Lukas Hemelvaart het dit volgens oorlewering wel, na vele katastrofiese probeerslae, met sy hemelwaentjie reggekry, maar dan net op bonatuurlike kragte.

Dit is dus eintlik ook vreemd dat dit Flip Lochner beskore is om wel in die gemeenskap toegelaat te word. Eenmaal binne hierdie ruimte kom Lochner agter dat hierdie reëls van Lotman nie so streng nagekom word nie. Bo en behalwe dat dooies en lewendes 'n saambestaan voer, beweeg Isak Smous, net soos sy voorgeslagte, gedurig tussen die "buitewêreld" en die kloof om handelsware te verkry. Net so is die kinders wat "terugslaan" ook 'n bewys van kontak met die buitewêreld. Maar die onderskeiding tussen vroue en mans, wat so duidelik verbeeld word in die manier waarop die kerk bevolk word, "... want weerskante van die middelpaadjie sit mans en vroue hier apart" (73), is sprekend daarvan dat die reëls van die patriargie hier wel deeglik nagekom word. Die ruimte van die kombuis is ook nog steeds die van die vrou en die van die dorpsrade en besluitneming word gevul met die mans.

Faris wys op die volgende:

Many magical realist fictions (like the nineteenth-century Gothic predecessors) carefully delineate sacred enclosures ... and then allow these sacred spaces to leak their magical narrative waters over the rest of the text and the world it describes (Faris, 1995:174).

Bo en behalwe dat die hele gemeenskap 'n ruimte bewoon wat gevul is met magie, duidelik onderstreep deur die "duiwelse" benaming van die kloof, is daar heelwat van hierdie byna heilige ruimtes. So is daar byvoorbeeld die bloekombos. Hierdie tipiese "boere"-ruimte, waar bloekombome geplant is as windskerm by plaashuise, word hier byna sprokiesagtig. In Strachan se *Die Jakkalsjagter* merk die verteller die volgende op:

In die feëverhaal kan die ruimte verdeel word in "huis" en "bos". Die grens tussen die twee ruimtes is afgebaken - die rand van die bos, of soms 'n rivier (die geveg met die slang vind bykans altyd op 'n brug plaas). Die karakters van die bos kan nie die huis binne dring nie; hulle word in 'n spesifieke ruimte toegelaat. Slegs in die bos kan verskriklike en wonderbaarlike gebeurtenisse plaasvind (Strachan, 1990:104).

Die bloekombos in *Duiwelskloof* word gelaai met verskriklike en wonderbaarlike gebeurtenisse,

die ambivalensie van seksualiteit en maagdelike kinderspeletjies, maar netso word die huisruimtes binnegedring deur die wonderbaarlike en angswekkende, soos verbeeld in die naglopers wat Flip snags besoek en die gesinsgeweld binne Jurg Water se huis. So ook is die Duiwel-se-gat 'n plek wat vermy word deur die Duiwelsklowers omdat "... dié plek glo 'n bose oog is, en die kloof se mense sal eerder uitvrek van die dors as om hiernatoe te kom" (202). Dan is daar ook die ruimte voor die kerk waar, in byna Middeleeuse styl, die onderskeie dorpsrade vergader, die geseling van Alwyn Knieë plaasvind en talle konfrontasies onder die gemeenskap gebeur. Die kerk self is ook meer as net die byeenkomplek van die gemeente op Sondag en ander kerkgebonde geleenthede. Alwyn Knieë word in die kerktoring opgesluit en die hofsak van Jurg Water neem ook hier plaas. Daarmee saam is die figure op die houtsneewerk van die preekstoel sprekend van die dubbelkyk wat ook hierdie "heilige" ruimte betaam: "Ook nie sommer ordinêre figure nie, maar 'n hele bleddie kama sutra. ... As ek naderkom, is daar net kabbelinge en knoetse in die hout; maar elke slag as ek half wegkyk is die geil stoet terug" (127). Die kerkhof is op sy beurt 'n ontmoetingsplek tussen die lewendes en dooies en begrafnis word met heelwat omslagtigheid en opwinding beoefen.

'n Ander belangrike ruimtelike gegewe, wat aansluit by die gesprek rondom landskap, is die van droogte wat telkens in die teks direk verbind word met sonde in die gemeenskap (42). Dat hierdie droogte ook op 'n manier magiese allures verkry is duidelik in die woorde van Tant Poppie: "Dié droogte sal ook verbygaan sonder dat dit 'n druppel gereën het," (102) en hierdeur word die droogte meer as net 'n fisiese toestand, dit word ook draer van 'n gemeenskaplike skuld.

Dat die weer ook byna die status van 'n karakter in die teks aanneem, is te bespeur in die woorde van Hans Toordenaar tydens die biduur as hy sê: "... ek het vir die mense gesê hulle moet hulle monde uit die weer uit hou, dan bly hy heel" (193). In deel 5 domineer die obsessie om reën af te dwing byna die verhaaldebeure en selfs die sogenaamde regsitting rondom die dood van Piet Snot loop uit op 'n onderonsie oor die weer (324). Die kloof word dan ook in die tyd wat Flip daar is, telkemale deur ernstige windstorms geteister, waarvan die laaste apokaliptiese afmetings aanneem as die hele nedersetting byna afbrand. Aan die begin van die storm beskryf die verteller:

Die weer het al erger geraak. Dit het geklink of die berge val. So moet dit hier gegaan het in die voortyd toe die skeur oorspronklik oopgeruk is. Dalk het daardie oergeveg tussen die Siener en die Duiwel weer begin; dalk was Openbaring inderdaad op ons (349).

Maar vanuit 'n feministiese oogpunt verkry die droogte ook 'n ander kleur. Die maak-en-breek ideologie van die manlike inwoners, veral by name die Lermieters, wat oor die jare die vrouens

van die gemeenskap letterlik drooggesuig het, word verbeeld in die landskap wat, uitgelewer aan jare se misbruik, ook haar vrugbaarheid verloor het. Dit sluit aan by 'n ekofeministiese wêreldsiening van kritici soos Françoise D'Eaubonne (1980:66) en Ariel Salleh (1992:195-216), wat nie slegs aandag skenk aan politieke en feministiese kwessies nie, maar deel vorm van 'n groter postkoloniale kritiek van dominasie. Cock (1991:1) verduidelik hierdie soort kritiek: "... emphasize the importance of linking the struggle against social injustice and the exploitation of people with the struggle against the abuse of the environment" (Cock, 1991:1).

Uiteindelik kan die windstorms gelees word as 'n manier waarop die natuur haarself wreek op die eeueoue misbruik wat daar van haar gemaak is. Dit is ook die ruimte van hierdie storm wat dit uiteindelik vir Dalena-van-Lukas moontlik maak om die "waarheid" van Maria, Emma en Klein-Lukas uit Lukas Dood te dwing. Met die wete dat hy Emma se pa is, wreek sy haarself op Lukas Dood as sy hom aan die einde van die teks neerskiet (359). Maar uiteindelik word die nedersetting en die landskap, met behulp van Jurg Water wat self ook brand stig, vernietig deur die weerlig: "Dit was asof die weerlig tegelyk van twee kante gekom het: bo uit die wolke en onder uit die aarde. En hier waar hulle ontmoet het, in die eens vrugbare skeur van die Duiwelskloof, was daar net verwoesting" (355). Die verhaal van Ouma Liesbet Pruim oor die weerligvoël word profeties vir die res van die verhaaldebeure in *Duiwelskloof* as sy vertel:

Dit kom van ver af. Hulle het altyd vertel as die Here kwaad raak vir die mense, dan stuur hy 'n Weerligvoël bo uit die wolke af grond toe, in 'n miershoop in, en daar lê sy haar eiers, dis nou koleltjies vuur wat in die donker bly smeul. En hulle lê daar en hulle lê daar, partykeer vir jare, jy weet nie van hulle nie. Dis soos 'n koors in die bloed. En as hulle tyd kom, dan broei hulle uit en hulle vuur verbrand alles wat voorkom (109).

Die Weerligvoël word ook in verband gebring met 'n innerlike wêreld as Ouma Liesbet verduidelik: "Maar daar's 'n ander soort weerlig ook, en ek wonder my partykeer of dit nie erger is nie. Dis die een hierbinne, die geheime een, die een wat die Weerligvoël kom lê waarvan die oumense gepraat het..." (109). Ouma Liesbet verduidelik nooit wat sy presies bedoel met hierdie binneste weerlig nie, maar dit moet heel moontlik in verband gebring word met die verteller se bepeinsinge, wat reeds aangehaal is, rondom "intieme weerlig":

Wie weet, as ons verstaan het wat met ons gebeur, sou ons nie stories nodig gehad het nie. Ons maak vir ons gisters waarmee ons kan saamleef, wat die toekoms moontlik maak, alles bitterlik bedreigbaar en veranderlik, 'n hele fokken netwerk van flikkeringe, 'n soort van intieme weerlig om die binneste donkerte te verlig. En dis nie dié of daardie se misdadig of se geheime sonde waarom dit gaan nie, hier is 'n hele gemeenskap aandadig. En nou ook ek (297).

Net soos die weerlig uiteindelik verwoesting bring oor die "eens vrugbare skeur van die

Duiwelskloof” (355), was die leuens en die stories, waarmee die inwoners dit vir hulleself moontlik gemaak het om met hulle verlede saam te lewe, besig om die hele gemeenskap van binne af te verwoes. Dis ’n kollektiewe aandadigheid wat hier ter sprake is, omdat almal deel was van die fantasie wat daar gebou is rondom hulle eie verledes en die kollektiewe verlede. Maar erger nog: deur die verhaal wat Lochner maak oor die Duiwelskloof, het hy self aandadig geword aan hierdie bedrogspul, aangesien hy self ook moet gebruik maak van die magiese om sin te maak van die storie wat hy vertel.

Magiese tyd:

Binne enige histories-gerigte roman is tyd van uiters groot belang, aangesien die geskiedenis sigself in die tyd ontvou. Soos in hoofstuk 2 verskeie kere aangetoon, speel die geskiedenis sigself tradisioneel binne ’n Westerse beskouing van lineêre, chronologiese verloop van tyd af. In *Duiwelskloof* word daar teruggekeer na die pre-realistiese aspekte wat Jameson hierbo uitlig, as die meetbaarheid van horlosietyd en roetine deur “... older forms of ritual, sacred, or cyclical time” (Jameson, 1985:374) vervang word.

Met die aanvang lyk dit asof die teks uiters bewus van meetbare tyd is, veral geïntensifereer deur die keertyd, of “barrier time” (Higdon, 1977:9) – die tyd wat die verteller tot sy/haar beskikking het om sy/haar storie te vertel – wat reeds aangeteken word op p.16 as die verteller vanuit die vertellersruimte sê: “My tyd raak min”. Aangesien die verteller eers heelwat later (354) wys op die ware redes vir hierdie keertyd, en dit daarom ’n misterie bly tot net voor die einde toe, word hierdie afsnypunt vanuit die staanspoor gelaai met ’n epistemologiese spanning, wat oorrompel word deur ontologiese raaisels. Dit blyk selfs asof die inwoners stelselmatig hulle houvas op die tyd geheel en al verloor het.

Die vertelde tyd fokus oppervlakkig geles op die 15 dae van Lochner se besoek aan die Duiwelskloof, maar daar word ook terugverwys na Lochner se lewe as misdadaverslaggewer, die onlangse gebeure tydens die simposium waar hy Klein-Lukas ontmoet het en die gebeure daarop wat tot gevolg gehad het dat Lochner wel besluit het om die kloof te besoek. Maar daar is ook verwysings na dertig jaar terug, toe Lochner ’n nagraadse student was en vir die eerste keer van die Duiwelskloof bewus geword het en selfs skrams verwysings na sy grootwordjare in die Vrystaat - persoonlike herinneringe aan ’n persoonlike verlede. Die vertelling volg dus in ’n a-chronologiese vorm wat die gedagtegang of herinneringe van die ek-verteller verbeeld. Hierdeur word die mag wat tradisioneel aan ’n alleswetende/ouktoriële verteller toegeken word, doelbewus

ondermyn, aangesien hier duidelik 'n proses van seleksie en kombinasie plaasvind. Flip vertel dit wat hy as belangrik genoeg sien van dit wat hy onthou en hierdeur word die lineêre verloop van die verlede, met 'n begin, middel en 'n einde, alreeds versteur.

Op p. 37 merk die verteller op: “Ek het gereken op 'n week, maar die garageman het dit gewysig tot tien dae” (37), terwyl Lochner uiteindelik besluit om langer te bly en uiteindelik net meer as twee weke in die kloof deurbring. Hierin lê een van die eerste spore dat tyd elastiese kwaliteite aanneem in die Duiwelskloof; dat tyd onvoorspelbaar is. Dat die oeroue landskap self ook verweef is met hierdie elastiese tydsbeleving word reeds op p.31 aangeteken as die verteller beskryf: “Een van die grootste bome, 'n helse ou wildevy, is van bo tot onder gekloof en swart verskroei deur weerlig êrens anderkant 'n tyd en tye en 'n halwe tyd”.

Die eerste spesifieke verwysing na tyd is wanneer Flip sy dag van aankoms beskryf: “Dié Woensdag, 'n stil dag diep in April in die náwarmte van die somer” (37). Op p.41 sê die verteller egter aan Lukas Dood, net na hulle ontmoeting: “Dis darem al Maart, een van die dae moet die winterreën begin”. Hierdie terugbeweeg in die tyd kan op 'n aantal maniere geïnterpreteer word. Eerstens wil dit weereens onderstreep dat die verteller nie te vertrou is nie – hy lieg óf vir Lukas Dood óf vir die leser, óf vir albei. Maar 'n verdere moontlikheid is ook hier van belang: as Flip homself in die kloof af begewe, is hy besig om terug te beweeg in die tyd, terug in 'n verlede in waarbinne die wette van lineêre tyd nie meer bruikbaar is nie. Op p.42 stel hy dit dan ook so: “En ek het hom gedwee gevolg, my geskiedenis tegemoet”.

Die enigste twee datums wat in die teks voorkom, kom uit Lochner se navorsing vooraf en is die van die Gerrit Maritz trek wat in 1838 uit Graaff-Reinet weg is en die moontlike voorvader van die Lermiete wat in 1688 saam met die Hugenote op die *Voorschoten* uitgekom het na die Kaap (19). Verder is daar geen enkele datum op die grafstene in die kerkhof in die nedersetting nie (55) en word daar van geen datums gebruik gemaak in die stories van die Duiwelsklowers nie, asof hulle in 'n buitentydse bestaan tereg gekom het. Die implikasies wat hierdie afwesigheid van datums op die historiografie het, is verreikend. Die geskiedenis is afhanklik van datums om gebeurtenisse in die tyd te veranker en om sin te maak van die kousale verbande wat in die verlede lê. In die Duiwelskloof het die inwoners geen nut vir datums nie, omdat dit heel moontlik sou indruis teen die manier waarop die verlede telkens herskep word deur diegene wat hulle verhale oor die verlede vertel en weer (anders) oorvertel.

Die enigste historiese verankering in die teks is in die woorde van Lochner, as hy aan Tant Poppie verduidelik dat die land daarbuite baie verander het: “Die land het 'n lang, slegte tyd agter

die rug, maar 'n jaar of wat gelede het ons verkiesings gehad. Nou is daar 'n nuwe regering en alles ... Ons het 'n swart president ook. Die hele wêreld sien op na hom" (100), wat die "land daarbuite" duidelik setel in 'n post-apartheid era, heel moontlik tydens die presidentskap van Nelson Mandela. Vir die Duiwelsklowers word die verloop van die verlede geheg aan persone. Daar word veral waarde geheg daaraan dat alles begin agteruit gaan het van Maria (Emma se ma) se tyd af (113) – die vraag is hoe letterlik hierdie agteruitgaan gelees moet word – en soos wat die skilderye van Gert Kwas onderstreep, is dit slegs die manlike inwoners van die kloof wat ooit gereken word in hierdie verpersoonifiëring van tyd. Dit word veral aangeteken deur die hegte band wat die Lermieters het met hulle genealogie soos uitgelê deur Ouma Liesbet Pruim:

En dan is dit asof sy van my vergeet, en sy begin met haarself praat, binnensmonds, soos 'n aftelrympie wat sy opsê: "Lukas Siener was die vader van Lukas Nimrod, en Lukas Nimrod was die vader van Lukas Hemelvaart, en Lukas Hemelvaart die vader van Lukas Breker, en Lukas Breker die vader van Lukas Hangbal, en Lukas Hangbal die vader van Lukas Duiwel, en Lukas Duiwel die vader van Lukas Dood, en Lukas Dood die vader van Klein-Lukas." Weer vaneffe se laggie. "En dis nou maar één van die linies. ..." (111).

Hierdie rituele inkantering by die opnoem van die voorgeslagte word 'n manier waarop die gemeenskap van Duiwelskloof wel die verloop van tyd kan meet – 'n manier om te kan onthou.

Daarmee saam is die seisoenale bestaan van groot belang aangesien dit die natuur se manier is om die verloop van tyd aan te teken. Op p.42 sê Lukas Dood dan ook: "Passeerde winter het die Here oorgeslaan", wat die kloof as winterreënvalstreek teken. Deur hierdie seisoenale bestaan word die verloop van tyd in die kloof duidelik geteken binne 'n immerherhalende sikliese gang van tyd. As die argument tot die uiterste geneem word, is dit hierin waar een van die grootste gevare van die droogte opgesluit lê: bo en behalwe dat droogte duidelik met straf vir die sonde verbind word, is reën nodig om die gang van die natuur in stand te hou en die gevaar bestaan dat die Duiwelsklowers hulle selfs nie eers meer aan 'n seisoenale ervaring van tyd sal kan hou nie.

Die dae word geteken deur die versengende hitte van die son, met tradisioneel manlike viriele attribute, maar die nagte, waarin die meeste van die booshede sigself afspeel, word oorheers deur die vele verwysings na die maan. Uit die dagboekinskrywings van Katarina Hemelweis, wat Annie-van-Alwyn vir Flip wys, merk hy die volgende op: "Selfs datums was daar nie (omdat sy, opgesluit, haar houvas op die tyd verloor het?): hoogstens iets soos *Maandag*, of *Woensdag* of *De dag des Heerens*, of 'n verwysing na die stand van die maan: vol, sekel, donker. Of was dit juis die sleutel? Ek weet nou nog nie" (277). Cirlot (1962:204) sê die volgende

in verband met die simboliese waarde van die maan: “When patriarchy superceded matriarchy, a feminine character came to be attributed to the moon and a masculine to the sun” en verder:

But above all [the moon] is the being which does not keep its identity but suffers “painful” modifications to its shape as a clear and entirely visible circle. These phases are analogous to the seasons of the year and to the ages in the span of man’s life, and are the reasons for the affinity of the moon with the biological order of things, since it is also subject to the laws of change, growth (from youth to maturity) and decline (from maturity to old age) (Cirlot, 1962:204-5).

Die groot rol wat die maan speel in *Duiwelskloof* kan moontlik ook verbind word aan die sikliese aard van tyd in die teks. Maar net soos die maan ook veranderinge ondergaan, so is die tyd ook besig om te vervorm, te groei en weer te kwyn. Die vroulike attribute wat aan die maan toegeskryf word, is ook deel van die manier waarop die teks die einde van die patriargale bestaan binne die kloof aankondig. Dit word uiteindelik volbring in die windstorms en die weerlig en net soos Dalena haarself ook wreek op Lukas Dood, wreek die natuur (en moederaarde) haarself op die inwoners.

Die dagboekinskrywings van Katarina Hemelvlies hou ’n verdere verduideliking in vir die manier waarop tyd binne hierdie ruimte funksioneer: omdat die *Duiwelskloof* so lank afgeslote was, het die inwoners heel moontlik werklik hulle houvas op die tyd verloor. Ook Flip verloor uiteindelik sy houvas op tyd. As hy Jurg Water uiteindelik beetkry na Jurg vir Piet Snot doodgemoker het, breek sy polshorlosie (322). Flip se polshorlosie, as simbool van ’n meetbare tyd van vooruitgang, was die laaste verbintenis met ’n sogenaamde Westerse of lineêre verloop van tyd en uiteindelik moet hy ook erken: “Uit die deurmekaarloop van daardie dae, waarin die tyd die bleddie kluts skoon kwytingeraak het ...” (342). Van hier af is daar ook geen verwysings na die dag van die week nie en is daar slegs aanduidings soos oggend, middag en aand. Hierdeur krimp die temporele aanduidings in die teks op so ’n manier dat dit moontlik is dat Flip Lochner uiteindelik met dieselfde woorde gekonfronteer word as aan die begin van die teks: “Ek had hier gesit wag vir jou” (363), waardeur die tyd as ’t ware geheel opgehef word: asof alles nog moet gebeur, asof nog niks gebeur het nie.

Maar die belangrikste aspek van tyd is gesetel in die historiografiese projek self. Flip se reis af in die *Duiwelskloof* werk byna soos ’n tyd kapsule, waarin hy die wortels van die Afrikaanse geskiedenis van aparte ontwikkeling tydens en ná die Groot Trek gaan opsoek. Die teks is ’n herverbeelding van ’n vervloë tydperk, te midde van ’n narratiewe tyd wat duidelik ná die 1994 verkiesings afspeel. Hierdeur word daar op tekstuele vlak ’n komplekse parallelle tyd

gerealiseer: die een tyd bestaan as gevolg van die ander – die post-apartheid era waaruit Flip kom om die kloof te besoek, bestaan as gevolg van apartheid. Terselfdertyd word die verlede herbesoek en verken – soos wat dit opgesluit is in die *Duiwelskloof* – sodat dit opnuut binne-in die post-apartheid era opgesoek kan word. Die historiografiese projek van *Duiwelskloof* rig sigself op ’n verlede wat ontoeganklik is, maar in fiksie kan hierdie verlede opgesoek en herverbeel word, sodat die kompleksiteit van en problematiek rondom geskiedenis onderstreep kan word en die stories agter daardie geskiedenis deel kan uitmaak van ’n alternatiewe, maar miskien ’n meer kollektiewe voorlegging tot die Waarheids- en Versoeningskommissie in Suid-Afrika. En “... zo levert de tekst een bijdrage tot het grotere Zuid-Afrikaanse discours over blootlegging, over biechten, over historiografische reconstructie en mogelijk ook sociale reconstructie” (Meintjes, 2000:15).

Die vraag wat hieruit ontstaan, is wie se strategie die magiese in *Duiwelskloof* is. Die inwoners van die *Duiwelskloof* het vir hulle ’n utopie van blanke en aparte ontwikkeling geskep, wat slegs in stand gehou kon word binne die magiese. Hierdeur pleeg die verhaal as ’t ware ’n nuwe vorm van neokolonialisme. Dieselfde strategieë van die postkoloniale projek, wat die taal, krag en vernuf van die kolonialisme misbruik en manipuleer om dit sodoende te ondergrawe, word hier deur die neokoloniale inwoners van die *Duiwelskloof* gebruik om hulle bese wêreld te bestendig en te legitimeer. Hierdeur word die agterhaalbaarheid van die verlede juis verder geproblematiseer, aangesien dit onmoontlik is om deur die leuens en stories te sif om sodoende agter die “waarheid” te kom. Daarmee saam is hierdie stories soos ’n palimpsest uitgekerf bo-oor die verhale van die aanvanklike inwoners, om dit moontlik te maak dat die *Duiwelskloof* enigsins kan saamlewe met hulle donker verlede. Lochner demonstreer deur sy vertelling hoe die inwoners met behulp van magie hierdie drogbestaan in stand kon hou, deur die verhale oor te vertel. Maar uiteindelik word hyself ook vasgevang in daardie vertekstualiserings as hy begin om dieselfde magiese strategieë te ontgin om sy verhaal van die *Duiwelskloof* te vertel. *Duiwelskloof* spreek die hele problematiek rondom die verlede aan deur die magiese, waardeur die konstruksie van die bese verlede geregistreer word, maar ook hoe Lochner, wat dit probeer ontmasker, self op sy beurt besig is om teks te maak van daardie vertekstualiseerde konstruksies. Die hele teks is dus uiteindelik ’n manipulasie van die strategieë wat beide die postmodernisme en die postkolonialisme gebruik: alles is ’n konstruksie, alles is teks.

III. Enkele slotgedagtes oor *Duiwelskloof*:

Die web van betekenis, magiese weergawes van die verlede en die hede en die stories wat in *Duiwelskloof* tot stand kom, is net soos *Lijken op Liefde* daarop uit om te registreer dat hoewel die opsoek van die kleingeskiedenis en die kollektiewe verlede 'n korrektief kan gee op die hiate en wanopvattinge van die verlede, die verlede vol raaisels lê en dat die kenbaarheid daarvan hoogs problematies is. Daar is reeds gewys hoe *Duiwelskloof* al in die voorwerk, die struktuur, die metafiksionele selfbewustheid van die vertelling deur hoogs onbetroubare vertellers en die onderskeie narratiewe strategieë, soos palimpses en parodie, die hele verhouding tussen teks en werklikheid asook die opdiep van 'n verlede, problematiseer.

Tog word die futiliteit van die postmoderne historiografiese projek opgehef as die teks ooglopende verbande aangaan met die Waarheids- en Versoeningskommissie in Suid-Afrika. Die herverbeelding van die donker verlede wil die manier waarop hierdie konstruksies geskep is, blootlê en ontmasker, maar terselfdertyd wil dit nie die verlede as onbruikbaar verklaar nie. In fiksie kan hierdie onkenbare en problematiese verlede juis opgesoek en ontgin word. In *Duiwelskloof* word die *magiese realisme*, wat daarop uit is om 'n alternatief te ontwikkel vir die geïkoneerde Westerse manier waarop die wêreld en die verlede ervaar en beskryf word, ingespan om hierdie hoogs problematiese verlede te ontgin. Magiese tekste skep 'n eie wêreld, wat sigself nie hoef te hou aan die wette van die realistiese wêreld nie. Hierdeur kom daar 'n geheel nuwe kosmologie tot stand waarbinne die onbegaanbare oerwoud van die verlede tekstueel ontgin kan word, om daardeur tog 'n bydrae te kan lewer in die pynlike proses van dekolonisasie.

IV. GEVOLGTREKKING

In elke narratiewe teks is daar 'n menigte moontlikhede opgesluit en dit is onmoontlik om binne enkele bladsye reg te laat geskied aan die multidimensionele moontlikhede van enige roman. Daarom is daar heelwat kwessies wat hier nie aan geraak kon word nie. In die volgende word enkele punte wat wel aan bod gekom het opnuut uitgelig.

Hierdie tesis ondersoek narratiewe strategieë binne twee histories-gerigte romans, naamlik *Lijken op Liefde* (1997) deur Astrid H. Roemer en *Duiwelskloof* (1998) deur André P. Brink. Beide tekste is geskryf binne sogenaamde postkoloniale tydperke, ontgin persoonlike en kollektiewe verledes en gee 'n korrekatief op dinge in die verlede wat voorheen as onbelangrik of minder geskik beskou was, as dit by geskiedskrywing kom. Daarmee saam ondersoek beide tekste op hulle onderskeie maniere die moontlikheid van 'n postkoloniale toekoms, waarbinne daar tog 'n mate van versoening (ook met die verlede) moontlik is.

In hoofstuk 1 is daar aandag geskenk aan die kontroversiële dissipline van die postkolonialisme. Die postkolonialisme kan breedweg gesien word as al die sosiale, kulturele en politieke aktiwiteite wat tot stand kom as gevolg van die feit van kolonisasie en is in 'n voortdurende stryd gewikkel teen die neokoloniale magstrukture wat in voorheen gekoloniseerde gebiede ontstaan, in nuwe en selfs meer komplekse vorme. In die literatuur van hierdie postkoloniale gemeenskappe, soos dié van die Karibië en Suid-Afrika, word daar doelbewus gesoek na maniere waarop koloniale meesternarratiewe afgebreek kan word, om sodoende hierdie gemeenskappe deel te maak van hulle eie verledes, asook die wêreldgeskiedenis van die toekoms.

Een van die grootste probleme wat hierbinne uitgelig word, is dat daar 'n groot mate van oorvleueling is tussen die tegnieke van die postmodernisme en die postkolonialisme, waardeur die gevaar ontstaan dat laasgenoemde geassimileer sal word deur die teorie van die postmodernisme, wat grotendeels vanuit die sentrum kom. Die belangrikste kritiek op die oorvleueling tussen die postkolonialisme en die postmodernisme is laasgenoemde se alliansie met die Westerse modelle (hoe subversief ookal), waarteen die postkolonialisme juis gekant is. Hoewel die postmodernisme subversief te werk gaan, meen kritici dat dit polities te ambivalent is en daarom die betrokkenheid van die postkolonialisme sou afwater. Hierdie ondersoek gaan daarvan uit dat die postkolonialisme die teorie en tegnieke van die postmodernisme positief kan inspan, manipuleer en selfs misbruik, om sodoende 'n komplekse ondersoek na die proses van dekolonisasie te ondersteun.

Met die ondersoek van tekste uit uiteenlopende wêrelddele, soos *Lijken op Liefde* (1997) deur die Surinaamsgebore outeur Astrid H. Roemer en *Duiwelskloof* (1998) deur die Suid-Afrikaanse André P. Brink, word daar 'n korrektyf verskaf op die aanklag van vele kritici dat daar te min aandag geskenk word aan tekste wat uit voorheen gekoloniseerde gemeenskappe self kom. Dit is opmerklik hoeveel van hierdie tekste geobsedeer is met die verlede. *Lijken op Liefde* en *Duiwelskloof* maak deel uit van hierdie beweging binne beide die postkolonialisme en die postmodernisme wat gesprekke aanknoop met die verlede.

Beide tekste is daarop uit om die Eurosentriese manier van geskiedskrywing uit te balanseer met alternatiewe perspektiewe daarop. Hierdeur sluit altwee die tekste aan by Wesseling (1991, 1997) se beskouing van Uchronie, wat polities meer betrokke is as die ambivalente subgenre van die postmodernisme wat as historiografiese metafiksie bekend staan. Uchroniese fiksie is 'n tendens binne postmoderne fiksie wat daarop uit is om logosentriese modelle af te breek, deur utopieë in die verlede (en in die geval van *Lijken op Liefde* ook in die toekoms) op te soek, waarin 'n apokriewe gang van die geskiedenis verbeel word. Hierdeur ondersoek Uchroniese fiksie die ongerealiseerde moontlikhede in die verlede (en die toekoms) en ondermyn daardeur die *vis inertiae* van die tydsverloop.

Hierdie soort tekste se politieke betrokkenheid lê deels daarin dat daar onmiskenbare ooreenkomste bestaan tussen die werklike geskiedenis en die gefiksionaliseerde weergawe daarvan in Uchroniese romans. Andersyds maak hierdie tekste die leser telkens bewus daarvan dat hier van 'n fiksionele werklikheid sprake is en dat ooreenkomste met die werklikheid slegs toevallig is en juis as gevolg van hierdie afstand, kommentaar kan lewer op die manier waarop die werklikheid ervaar en geïnterpreteer word. In *Lijken op Liefde* word die jaar 1999 versin, asof daar 'n nasionale tribunaal rondom die Desembermoorde gehou word en asof daar 'n moontlikheid bestaan dat die spoke van die verlede finaal tot rus gebring kan word. In *Duiwelskloof* word daar 'n apokriewe verloop van die apartheidsideologie versin, asof die 1994 verkiesings nie 'n impak gemaak het op die kloofbewoners nie en asof die drogbestaan van die Duiwelsklowers tot nog toe kon staande bly teen die aanslae van die wêreld daarbuite.

Uchroniese tekste is ook daarop uit om die magsverdeling in die samelewing te ondermyn. *Lijken op Liefde* doen dit deur te konsentreer op die reiservaringe en gedagte-wêreld van 'n voorheen gekoloniseerde figuur en haar kleingeskiedenis. Die verknooptheid van haar persoonlike ervarings as bediende in die huise van goeie gesinne word afgespeel teen groter politieke gebeure wat met dieselfde vroeë geobsedeer is as die bejaarde Cora Sewa: hoe om af te

reken met 'n gewelddadige verlede en met 'n skoon gewete die toekoms in te gaan. Cora word letterlik in die geskiedenisboeke ingeskryf; 'n geskiedenis wat voorheen óf die koloniale perspektief óf dié van die mans in die samelewing vertel het, waardeur die onewewigtige verdeling van mag tussen regeerders/volgelinge en mans/vrouens in die gemeenskap gedestabiliseer word. *Duiwelskloof* herbesoek die ontstaan en ontwikkeling van apartheid, hoe die mite van die Afrikaner as “Uitverkore Volk” tot stand gekom het en in stand gehou is, en registreer die manier waarop die verhale van vroue en die eertydse swart volkere verlore geraak het in die oorweldigende blanke, patriargale en gewelddadige verhale van die afgeslote en onbegaanbare Duiwelskloof.

In die ondersoek in hoofstuk 2 en 3 is daar van 'n eklektiese mengsel van teoretiese beskouings gebruik gemaak, sodat die tekste self nie oorskadu word deur één teoretiese uitgangspunt en sodoende weer 'n meesternarratief laat oorheers nie. In hoofstuk 2 is daar aandag geskenk aan die manier waarop *Lijken op Liefde* 'n waarheidskommissie op persoonlike en politieke vlak loods. Reeds uit die titel word 'n aantal kodes aanhangig gemaak wat hierdie ondersoek aktiveer. Hieruit blyk dit dat diegene wat onregverdig gesterf het, nie die lewendes met rus kan laat nie en ook die liefde daardeur infekteer. Dit bring ook vroeë rondom medepligtigheid en skuld aan bod. Uit die tekstmotto's blyk dit dat die teks daarop uit is om die moontlikheid van ware rewolusie te ondersoek, waardeur die gemeenskap bevry kan word van die beperkinge van die geskiedenis, deur 'n profetiese vooruitles van die toekoms, maar ook omdat individue hulle verantwoordelikheid ten opsigte van die verlede moet opneem en konfronteer – hoe onbegaanbaar daardie verlede ookal mag wees. Hierin kom ook die verhouding tussen “waarheid” en “fiksie” aan bod, wat die metafiksionele aspekte van die teks aanhangig maak. In *Lijken op Liefde* word die belang van sogenaamde ware geskiedkundige gebeurtenisse heroorweeg en gelykgestel aan 'n fiksionele verhaal oor dieselfde verlede en 'n nog ongerealiseerde toekoms. Dit beklemtoon die feit dat geskiedskrywing self 'n verhaal of vertekstualiseerde weergawe is van dit wat werklik gebeur het.

Lijken op Liefde vertel in die verlede tyd oor 'n verbeelde toekoms, waarin die moontlikheid bestaan dat daar gebreek kan word met 'n gewelddadige verlede wat oorwoeker is met mag. Daar word gewys hoe die voortgesette stryd tussen die verlede en die toekoms alreeds deur die strukturele opset van die teks onder die aandag gebring word. Hoewel die kassetbriewe wat opgeneem word deur die eerstepersoonsverteller die orale aspekte van vertelling onderstreep, word hier geen informasie gegee rondom Cora se ondersoek nie. Hierdie verteller het

die eksterne stem van 'n oukatoriële verteller nodig om die verlede onder woorde te bring, veral ook omdat Cora se man, aan wie sy die briewe rig, glo dat die verlede met rus gelaat moet word. Cora is dus afhanklik van hierdie vertellende stem van die oukatoriële verteller om die gate tussen die kassetbriewe in te vul, en só die historiografiese proses te aktiveer. Maar hierdie stem is ook afhanklik van Cora wat deurgaans as skerpsinnige fokaliseerder optree – hoewel dan onder die voorbehoud dat ook die sintuie om die bos gelei kan word. Deurgaans word die manipulerende hand van die oukatoriële verteller blootgelê en terselfdertyd ontmagtig, aangesien selfs hierdie verteller nie alleswetend is of bo-oor die gebeure gestel word nie. Hierdeur word die meesternarratief ook op metatekstuele vlak afgebreek.

Daar word verder aandag geskenk aan die futiele manier waarop Cora probeer om die skrapse inligting wat sy versamel te assimileer. Cora gaan op reis met die premis dat die verlede wel agterhaalbaar is en dat sy op hierdie laat stadium van haar lewe nog sin sal kan maak van dit wat gebeur het, maar op tekstuele vlak is dit vroeg reeds duidelik dat dit 'n onmoontlike taak sou wees. Daarmee saam word dit duidelik dat die verdagtes wat die ondersoek oplewer, mekaar nie sal verrai nie en diegene op wie sy wel staat maak, het ook voete van klei. Van fisiese bewyse is daar min sprake en dit wat wel bestaan, word gebruik om die verlede net verder te vertroebel. Daarmee saam is Cora as ondersoeker ook persoonlik betrokke by dit wat sy oopgrawe en haar ondersoek lewer pynlike herinneringe op.

Die groot vraag wat in die teks aan bod kom is wie dan die interpreteerders van hierdie byna onbegaanbare en geweldsgeteisterde verlede moet wees? Cora is 'n gemarginaliseerde figuur wat byna geskiedenisloos deur haar lewe gegaan het. Maar nou dat sy wel besluit het om die verlede te herbesoek, word sy letterlik in die geskiedenis ingeskryf – 'n geskiedenis wat voorheen slegs aandag geskenk het aan die sogenaamde wenners van die verlede. Deur die verhaal te vertel van 'n bejaarde, kinderlose skoonmaakster, fokus die teks op die kleingeskiedenis van 'n apokriewe verlede, waardeur die private en vroulike ruimtes van die huis opgesoek en openbaar gemaak kan word. Dit is 'n tyd van bestekopname waarbinne sy gedwing word om ook haar kollektiewe verlede te ondersoek – een waarvan sy haar lewe lank al probeer wegstam. As bejaarde inwoner van 'n eks-kolonie, besef Cora dat sy nie meer op 'n beskermde eiland woon nie, maar deel vorm van 'n groter wêreld waarbinne sy haar eie persoonlike stem moet vind.

Die teks put uit verskeie bronne om die kollektiewe verlede te ondersoek, waardeur die multikulturele en verdeelde samelewing van die gebied telkens oopgevlak word, soos veral

verbeeld word binne die rasse-vooroordele van verskeie groepe, wat 'n direkte gevolg blyk te wees van die koloniale verlede. Daar word ook veral aandag geskenk aan die Afro-Surinaamse Winitigeloof, waardeur die teks aansluit by die postkoloniale strewe om alternatiewe op te soek in die mites en historiese herinneringe van voorheen gekoloniseerde gemeenskappe.

Maar uiteindelik lyk dit asof ook hierdie alternatief vir 'n Westerse model nie die gewelddadige verlede kan besweer nie. Winti glo dat as iemand op 'n onregverdigte wyse gesterf het, hulle bly rondspook. As Cora in die verlede gaan rondkrap, maak sy as 't ware net nog siele wakker, wat haar ondersoek net verder kompliseer aangesien die Wintigeloof en sommige van diegene wat dit beoefen, self ook verantwoordelik is vir onheil en misbruik. Uiteindelik kan Winti nie die verlede skoonwas nie, net soos Cora ook faal in haar laaste groot skoonmaakproses. Dit is dus belangrik om op te merk dat die tradisies en gelowe van die inheemse bevolking nie in *Lijken op Liefde* gebruik word om op 'n nuwe manier die Westerse modelle te vervang nie, maar juis om die dialoog met die verlede te kompliseer.

Laastens word daar aandag geskenk aan die manier waarop tyd en ruimte in die roman funksioneer. Aanvanklik is daar 'n bewustelike lineêre tydsbeleving deur die eerstepersoonsverteller, wat aansluit by die chronologiese progressie waarop tyd en die geskiedenis georden word in die Weste. Maar stelselmatig, en veral in die gedeeltes wat deur die ouktoriële verteller vertel word, word die tyd al meer elasties. Verlede, hede en toekoms vloei ineen. Hoewel Cora hierteen stry, en deurgaans probeer om die verlede en die toekoms van mekaar te skei, keer sy telkens in haar gedagtes terug na die pynlike verlede van die huise en kombuise waarin sy gewerk en gewoon het. Hierdeur word die stiltes verbreek rondom die tradisioneel vroulike ruimtes, waarbinne die klimaat van politieke geweld binne die groter maatskappy ook uitgespeel word in die binnekamers van gesinne. Tog word Cora ook hierdeur stelselmatig vervreem van haar eie geborge huwelik met Herman en deurgaans word dit duidelik dat sy eintlik terugverlang na haar onskuldige jeugjare. Hierbinne word daar ook aandag geskenk aan die belangrike rol van water as simbool waarmee die verteller die komplekse verhouding tussen die verlede, die hede en die toekoms probeer verstaan.

Lijken op Liefde eindig met die uitsluitsel dat die enigste manier waarop daar van die destruktiewe verlede en die uitsiglose neokoloniale toekoms ontsnap kan word in die dood lê. Hoewel die teks die historiografiese spel tussen “waarheid” en “fiksie” aanknoop en die kleingeskiedenis oopskryf, bly die ondersoeker vasgevang in die valstrikke van die historiograaf. Aan die einde van haar reis kan Cora, ondanks haar vasbeslotenheid om die “waarheid” oor die

verlede oop te kloof, nog steeds nie die verlede deurgrond nie, sodat sy uiteindelik ook nie haar gewete kon opruim nie. Ook die nasionale tribunaal wat op die agtergrond van haar ondersoek afspeel, blyk geen uitsluitsel te kan gee rondom die “waarheid” van die Desembermoorde nie. Iedereen blyk skuldig te wees. Iedereen het bloed aan sy/haar hande. Niemand kan dus regspraak doen oor die verlede nie, ook omdat die verlede self te pynlik en ontoeganklik is om sin daarvan te maak. Die teks laat die indruk dat die destruktiewe dialektiek van die verlede nie ontsnap kan word nie – nie op persoonlike of kollektiewe vlak nie.

Lijken op Liefde bly dus verstregtel binne die futiliteit rondom die agterhaalbaarheid van die verlede en demonstreer daardeur historiografiese dilemmas. Een rede hiervoor mag wees dat die teks steeds vasgevang is binne die grense van realisme. Hoewel die roman die toekoms en die verlede op tekstuele vlak besoek, onderstreep dit uiteindelik die onmag van taal om iets sinnigs daarvoor te kan sê. In hoofstuk 3 word daar aandag geskenk aan André P. Brink se teks *Duiwelskloof* wat moontlik ’n narratiewe antwoord hierop verskaf. *Duiwelskloof* is veral daarmee gemoeid om die storie-aard van die verlede te ondersoek, sodat die wesenlike rol van die verbeelding in die produksie van weergawes van die verlede op die voorgrond geplaas word en so word die byenes van die verlede op ’n kreatiewe manier benader.

Duiwelskloof is ’n parodiese herverbeelding van ’n Suid-Afrikaanse en veral ’n Afrikaanse verlede. Net soos in *Lijken op Liefde* word die verhouding tussen werklikheid en fiksie reeds in die titel geproblematiseer, maar in *Duiwelskloof* word daar vanuit die staanspoor duidelik gemaak dat die werklikheid ook maar net nog ’n verhaal is – *storie* en *historie* is twee kante van dieselfde muntstuk. Dit word veral onderstreep deur die tekstmotto’s en die nota vooraf, waarin daar aandag gevestig word op die grootskaalse manier waarop die mens se daaglikse bestaan gebasseer is op vertekstualiserings. Taal en narratief skep as ’t ware die werklikheid en “feite” is afhanklik van dit wat deur die feilbare geheue van die mens onthou word. Verder skenk die tekstmotto’s ook aandag aan die subjektiwiteit wat betrokke is by die opteken van die verlede en die manier waarop die verlede gekonstrueer word deur die selektiewe proses van storievertel.

Die vertelsituasie in *Duiwelskloof* ondersteun hierdie uitgangspunte, veral deur die onbetroubare verteller, Flip Lochner, wat met sy eie agenda die geskiedenis van die kloof kom opteken. Lochner is ’n verloopte rokkejagter en joernalis wat op soek is na ’n goeie storie, om op te maak vir sy grootskaalse mislukkings in die verlede. Dit word vergestalt in die resepmatige nuusberigte wat hy opmaak oor die gebeure in die kloof, maar terselfdertyd ontmasker dit ook die manier waarop die “waarheid” verdraai word om ideologieë in stand te hou. Hierdeur word die

metafiksjonaliteit van die teks onderstreep, deurdat die implisiete leser van die fiksionele teks deurgaans bewus gehou word van die diskrepansies en ooreenkomste tussen “waarheid” en “fiksie”, “storie” en “werklikheid”.

Hierdie metafiksjonaliteit word veral bevestig deur die gebruik van palimpses, waar die een verhaal bo-oor ’n ander afgedruk word. Die stories wat deur die inwoners van die kloof vertel word het dan ook dikwels allures van Khoi-San fabels, maar hierdie stories is ook plooibaar in die mond van diegene wat dit vertel en dit word beklemtoon dat hierdie stories outentieke verhale vanuit die “wit” voorgeslagte van die kloofbewoners is. Tog verrai hierdie stories in werklikheid juis die “onsuiwer” verlede van die kloof en die grootskaalse manier waarop hierdie stories as ’t ware gekoloniseer is deur die inwoners. Maar bo en behalwe die stories is daar ook ander gebeure in die teks wat ’n Khoi agtergrond het, onder meer die reënmaakrituele van Hans Toordenaar en die naglopers wat Flip snags kom besoek.

Die manier waarop die inwoners die moontlikheid van nie-blanke inwoners in die kloof negeer, word visueel vergestalt in die skilderye van Gert Kwas, waarop hy die geskiedkundige manlike figure van die kloof verf en sodoende ook die vroue van die verlede weglaat uit een van die enigste dokumente wat in die kloof bestaan oor die verlede. Gert skilder hierdie figure bo-oor mekaar, maar die vorige gesigte slaan telkens deur, net soos die stories van die “donker” verlede van die kloof ook telkens deurslaan in die nuwe weergawes daarvan. Ook die stofomslag ondersteun hierdie dubbelkyk na die “waarheid”, aangesien daar ’n gewysigde weergawe van die skildery op die voorblad op die skutblaai verskyn. Hierdie gebruik van *erasure*, hier en elders, waarbinne die gegewe tekens onder uitwissig staan, sluit op metatekstuele vlak duidelik aan by die postkoloniale projek waar die gekanoniseerde weergawes van die geskiedenis nog steeds bestaan, maar dan gewysig binne die hervertellings daarvan. Maar hierdie tipe fiksie herinner ook die leser dat beide die hervertelling en die oorspronklik weergawes ook maar net (talige) konstruksies is.

Net soos in *Lijken op Liefde* onderstreep *Duiwelskloof* die ontoeganklikheid van die verlede en Flip se soeke na antwoorde is net soos Cora s’n vanuit die staanspoor reeds gefnuik. Flip soek aanvanklik na feite, maar is bewus daarvan dat daar nie noodwendig een “waarheid” is nie. Uiteindelik kan hy homself ook nie eers op feite toeverlaat nie, want al wat oorbly, is die menigte stories van die kloofbewoners en die ontologiese raaisels wat hieruit voortvloei. Daar bestaan bykans geen dokumente, soos aktes of doopsertifikate, in die Duiwelskloof nie en die tegnologiese hulpmiddels wat hy saambring het, laat hom ook in die steek. Aanvanklik is die

mense dan ook teësinning om met hom te praat en as hulle wel so ver kom om met hom te gesels, is dit die heroïese verhale van die manlike inwoners wat vertel word. Mans word dan ook benoem in terme van hulle nering, terwyl vroue as besittings of seksuele objekte vernoem word. Hoewel van die vroue wel uiteindelik die kans gegun word om hulle verhale te vertel, is daar steeds die skreiende stilte rondom die nie-blanke verhale binne hierdie “suiwer” gemeenskap.

Vervolgens is daar aandag geskenk aan die manier waarop *Duiwelskloof* die mite van die Afrikaner as “Uitverkore Volk” parodieer, waardeur die teks ’n aanklag maak teen die vroom verromantiseerde beeld van die ou Afrikaners wat hulleself as die uitverkore volk van God beskou het. Hierdeur ondersoek die teks ook die wortels van Apartheid. Sommige van die verhale wat die inwoners vertel is dan ook geskoei op Bybelverhale, veral uit die Ou Testament. Hoewel diegene wat hierdie stories vertel ook die verhale plooi volgens hulle eie agendas, identifiseer die inwoners, in teenstelling met die manier waarmee daar met die Khoi-fabels omgegaan word, openlik met hierdie Bybelverhale. Dit vind aansluiting by die mite van die “Uitverkore Volk”, aangesien daar geglo word dat die ou Afrikaners altyd die Bybel as gereedskapskissie byderhand gehad het, wat in *Duiwelskloof* in ’n makabere geselingtoneel gebruik word as podium vir een van die dorpsvaders. Daarmee saam is die inwoners geobsedeer met sonde, alhoewel dit dan nie ’n tradisionele beskouing daarvan is nie. Bygelowe speel byna net so ’n groot rol as die riglyne van die Bybel self en daar word aandag geskenk aan die invloed van die duiwelse en die bose wat ’n duistere ondertoon gee aan alles wat in die kloof gebeur.

’n Verdere aspek van die mite wat hier parodieer word, is die redes vir die Groot Trek, waardeur die Afrikaner wou ontsnap van die Britse koloniseerders. Maar hierdie wegtrek van die koloniale juk het op sy beurt self ’n proses van kolonisering tot gevolg gehad. Daarmee saam word daar vanuit die mite aangevoer dat die nosie van “Uitverkorenheid” van groot belang was vir hierdie trekboere, en vir die kloofbewoners het dit ontaard in hulle obsessie met “suiwerheid”, waarbinne hulle die groot Afrikanerdroom van aparte ontwikkeling kon verwesenlik. Die kinders wat “terugslaan”, is duidelik ’n kreuk in hierdie byna “heilige” opdrag waarvolgens hulle lewe.

Een van die belangrikste narratiewe strategië van die teks word voltrek in die manier waarop die magiese realisme gebruik word om te wys hoe die inwoners hulle drogbestaan in stand kon hou. Magiese realisme word gereeld ingespan deur die postkolonialisme as weerstand teen die Europese sentrum, maar in *Duiwelskloof* word die magiese realisme self opnuut gekoloniseer, aangesien die teks demonstreer hoe die neokoloniale inwoners van die afgeslote kloof die magiese gebruik het om die mite van die Afrikaner as “Uitverkore Volk” te onderhou.

Die teks skep uiteindelik as 't ware 'n alternatiewe kosmologie, waardeur die grense van realisme vervaag, “waarheid” sneuwel en die lewendes en die dooies saambestaan, om sodoende 'n meer kollektiewe perspektief op die verlede te verkry, veral deur die manier waarop volkswyshede en legendes ingebou word in die verhaal. Flip vertel die verskillende weergawes van die verhale van die inwoners weer oor en ontmasker hierdeur die vertekstualiserings van die verlede. Maar die roman gaan selfs verder: die verteller raak self verstrengel in hierdie web van betekenis as hy self ook begin versin en dus medepligtig raak aan hierdie proses van vertekstualisering. Hierdeur verklaar die teks uiteindelik dat alles teks is, ook (en veral) die geskiedenis.

Laastens word daar ook ekstensiewe aandag gegee aan die rol wat ruimte en tyd speel in die roman. Die Duiwelskloof is meer as net 'n geografiese terrein, en die landskap vervul die rol van 'n oeroue figuur, waarop die tekste van die verlede letterlik uitgekerf is. Dit is tegelykertyd paradys, maar ook die hel self, die beloofde land, maar ook 'n onvrugbare stuk aarde. In die verskuiwing van “landskap” na “plek” word daar aangetoon hoe die manlike indringing hierdie vroulike landskap gekoloniseer en misbruik het. Die droogte word dan ook simbool van die kollektiewe skuld van die inwoners en uiteindelik wreek die landskap haarself dan ook op die inwoners deur die apokaliptiese windstorms en die onderaardse weerlig, wat die gemeenskap van binne af verwoes.

Die gebruik van tyd erodeer ook die koloniale meesternarratief, deurdat dit terugkeer na die pre-realistiese ervaring van tyd. Die a-chronologie van die vertelling versteur, net soos in *Lijken op Liefde*, ook die Westerse beskouing van prose tyd met 'n begin, 'n middel en 'n einde. Ook in *Duiwelskloof* is die tyd elasties en daar word selfs terugbeweeg in die tyd in die verlede in, waar lineêre tyd onbruikbaar geraak het vir die inwoners, omdat dit heel moontlik ook hulle stories oor die verlede sal bedreig. As Lochner se rol stelselmatig verskuif van ondersoeker na medepligtige, verloor hy ook stelselmatig sy greep op die tyd, in so 'n mate dat hy aan die einde van die teks weer gekonfronteer word met die aanvangswoorde van die teks: “Ek had hier gesit wag vir jou” (363) – asof alles nog moet gebeur.

Een van die enigste maniere waarop die verloop van tyd gemeet kan word, is aan die opnoem van die stamboom wat 'n manier word waarop die inwoners kan onthou. Daar is geen datums in die kloof nie en die inwoners voer 'n sikliese bestaan, gekoppel aan die seisoene. Die droogte bedreig dan ook hierdie seisoenale bestaan en die oorheersing van die son, wat simbolies manlike viriele attribute vertoon, blyk die grootste bedreiging te wees vir beide die landskap en die inwoners. Die belangrike rol wat die maan speel, kondig die einde van die patriargale bewind

in die teks aan.

Uiteindelik is die grootste vonds in die teks die manier waarop die fiksionele teks, met behulp van die magiese, dit moontlik maak om 'n vervloë tydperk te besoek, terwyl die teks duidelik ná die 1994 verkiesings in Suid-Afrika afspeel. Sodoende ontstaan daar 'n parallelle tyd, waarbinne die donker verlede opgesoek, herwaardeer en gekompliseer kan word.

Brink verduidelik dat alternatiewe Suid-Afrikaanse historiografie 'n proses is wat betrokke is by "... decentring the conventional point of view and breaking down the master narrative of apartheid" deur nie net alternatiewe weergawes van die verlede te poneer nie, maar deur 'n radikale nuwe perspektief op die hele konsep van geskiedskrywing (Brink, 1998b:32). *Lijken op Liefde* eindig in die wanhopige situasie dat die lyke wat daar in verlede gemaak is, die liefde wat wel bestaan, geheel en al oorskadu. Daardeur laat die teks die leser met die vooruitsig dat die verknooptheid van die verlede 'n neokoloniale toekoms voorspel waarin die spoke van die verlede moontlik nooit tot rus sal kom nie.

Duiwelskloof verskaf 'n moontlike narratiewe antwoord op hierdie uitsiglose slotsom, as dit juis die duiwelse dinge van die verlede probeer oopkloof, deur verby die grense van realisme te kyk. Hierdeur kan dit die vertekstualiserings van die verlede ontmasker, sodat die verlede nie tot waardeloosheid verdoem word nie, maar juis 'n heterotopie van moontlikhede oopmaak, wat kan dien as onuitputlike bron van kreatiwiteit in die hede en 'n brug kan bou na 'n moontlike postkoloniale toekoms. Hierdeur dra die teks by tot die proses wat deur die Suid-Afrikaanse Waarheids- en Versoeningskommissie begin is, waarin daar veral gefokus is op die slagoffers van apartheid. Deur hierdie voorlegging vanuit die perspektief van diegene wat andere onderdruk het, registreer die teks 'n wyer en meer komplekse verhouding met die verlede, waarin ook verregse Afrikaners as slagoffer van hulle eie droom ontmasker word. Sodoende maak die teks 'n bydrae tot die proses van selfbewuste blootlegging, sodat die toekoms met 'n verrykte perspektief op die verlede aangepak kan word.

V. BIBLIOGRAFIE

Primêre tekste :

Brink, André P. 1998a. *Duiwelskloof*. Kaapstad, Pretoria en Johannesburg: Human & Rousseau.

Roemer, Astrid H. 1998 (1997). *Lijken op Liefde*. Amsterdam en Antwerpen: Uitgeverij De Arbeiderspers.

Sekondêre tekste:

Adam, I. & H. Tiffin (reds.) 1991. *Past The Last Post*. New York: Harvester

Ahmad, A. 1995. The politics of literary postcoloniality. *Race and Class*. 36(3).

Akenson, D. 1992. *God's People's: Covenant and Land in South Africa, Israel and Ulster*. Ithaca: Cornell University Press.

Allende, I. 1985. *The House of Spirits*. (vert. M. Bogin) Londen: Jonathan Cape.

Ankersmit, F.R. 1986 (1984). *Denken over geschiedenis. Een overzicht van moderne geschied-filosofische opvattingen*. Groningen: Wolters-Noordhof.

Ankersmit, F.R. 1990. *De navel van de geschiedenis. Over representatie en historische realiteit*. Groninghen: Noordhoff/Forsten.

Anoniem. 1999. André Brink waagt zich in de Duiwelskloof. *Zuid-Afrika*. Jg. 76(1) Januarie, pp.10-11.

Appiah, K.A. 1992. *In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*. Londen: Methuen.

Ariaans, M. 1999. *Winti en 'Lijken op Liefde': Over de rol van winti in de roman Lijken op Liefde van Astrid H. Roemer*. Essay geskryf vir Werkgroep Caribische literatuur. Universiteit van Leiden.

Aristotle. 1982. *Poetics*. (vert. J. Hutton) Londen en New York: Norton.

Ashcroft, B., Griffiths, G. & H. Tiffin (reds.) 1989. *The Empire Writes Back*. London & New York: Routledge.

Ashcroft, B., Griffiths, G. & H. Tiffin (reds.) 1995. *The post-colonial studies reader*. London & New York: Routledge.

Atwood, M. 1972. *Surfacing*. Toronto: McClelland & Stewart.

Bail, M. 1980. *Homesickness*. Melbourne: Macmillan.

- Bakker, E. Dalhuisen, L. Hassankhan, M. & F. Steegh. 1993. *Geschiedenis van Suriname: Van stam tot staat*. Zutphen: Walburg Pers.
- Bal, M. 1978. *De theorie van vertellen en verhalen: inleiding in de narratologie*. Muiderberg: Coutinho.
- Barnes, J. 1984. *Flaubert's Parrot*. Londen: Picador.
- Barthes, R. 1975 (1970). *S/Z*. Londen: Jonathan Cape.
- Beavers, A.F. 2000. *The Internet Pages of Anthony F. Beavers*. Introducing Levinas to Undergraduate Philosophers.
http://cedar.evansville.edu/~tb2/trip/levinas_intro.htm
- Benítez-Rojo, A. 1990. The Repeating Island. *Do the Americas Have a Common Literature?* Gustavo Pérez Firmat (red.) Durham: Duke UP.
- Berry, R. 1986. A Deckchair of Words: Post-colonialism, Post-modernism, and the Novel of Self-Projection in Canada and New Zealand. *Landfall*. 40, pp.310-323.
- Bhabha, H.K. 1984a. Of mimicry and man: the ambivalence of colonial discourse. *October* 28 (Spring). Herdruk as hoofstuk 4 in Bhabha, 1994.
- Bhabha, H.K. 1984b. Representation and the colonial text: a critical exploration of some forms of mimeticism. *The Theory of Reading*. F. Gloversmith (red.) Brighton: Harvester.
- Bhabha, H.K. 1992. Post-colonial Criticism. *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies*. Grenblatt & Gunn (reds.) New York: MLA.
- Bhabha, H.K. 1994. *The Location of Culture*. Londen: Routledge.
- Bhabha, H.K. 1995. Signs taken for wonders. Ashcroft, *et al.* (reds.) Londen: Routledge.
- Blanchot, M. 1995. *The Blanchot Reader*. Michael Holland (red.) Oxford UK & Cambridge US: Blackwell.
- Bleek, W.H.I. 1864. *Reynard The Fox in South Africa; or Hottentot Fables and Tales*. Londen: Trübner & Co.
- Bleek, W.H.I. 1875. *A Brief Account of Bushman Folk-Lore and other texts*. Kaapstad: J.C. Juta.
- Boehmer, E. 1995. *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*. Oxford: Oxford University Press.
- Bradbury, M. 1990. *A Dictionary of Modern Critical Terms*. Fowler (red.) Londen: Routledge.
- Brathwaite, E.K. 1971. *The Development of Creole Society in Jamaica, 1770-1820*. Londen: Oxford UP.

- Brathwaite, E.K. 1973. *The Arrivants: A New World Trilogy* (Anansi). Londen: Oxford University Publishers.
- Breure, M. 1997. Een zuurzakboom met moorddadige bijen: Astrid Roemers Suriname. *Vrij Nederland*. 2 Augustus.
- Brink, A.P. 1962. *Lobola vir die lewe*. Kaapstad en Pretoria: Human & Rousseau.
- Brink, A.P. 1973. *Kennis van die aand*. Kaapstad en Pretoria: Human & Rousseau.
- Brink, A.P. 1978. *Gerugte van Reën*. Kaapstad en Pretoria: Human & Rousseau.
- Brink, A.P. 1984. *Die muur van die pes*. Kaapstad en Pretoria: Human & Rousseau.
- Brink, A.P. 1987. *Vertelkunde*. Pretoria: Academica.
- Brink, A.P. 1991. *Die kreef raak gewoon daaraan*. Kaapstad en Johannesburg: Human & Rousseau.
- Brink, A.P. 1993. *Inteendeel*. Kaapstad en Johannesburg: Human & Rousseau.
- Brink, A.P. 1995. *Sandkastele*. Kaapstad, Johannesburg en Pretoria: Human & Rousseau.
- Brink, A.P. 1996. *Reinventing a continent*. Londen: Secker & Warburg.
- Brink, A.P. 1998b. Stories of history: reimagining the past in post-apartheid narrative. Nuttal *et al.* (reds.) Kaapstad: Oxford University Press.
- Brink, A.P. 1998c. *The Novel: Language and Narrative from Cervantes to Calvino*. Kaapstad: University of Cape Town Press.
- Brink, A.P. 1998d. *Devil's Valley*. New York: Harcourt Brace & Company.
- Brink, A.P. 2000. *Donkermaan*. Kaapstad en Pretoria: Human & Rousseau.
- Brouwers, J. 1981. *Bezonken rood*. Amsterdam & Antwerpen: De Arbeiderspers.
- Brydon, D. 1987. The Myths that Write Us: Decolonising the Mind. *Commonwealth*, 10(1), pp. - 14.
- Die Bybel*. 1935. Kaapstad: Gedruk vir die Britse en Buitelandse Bybelgenootskap.
- Die Bybel, Nuwe Vertaling*. 1983. Kaapstad: Bybelgenootskap van Suid-Afrika.
- Calinescu, M. 1987. *Five faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitch, Postmodernism*. Durham, NC: Duke University Publishers.

- Cameron, T. & S.B. Spies (reds.) 1991. *A New Illustrated History of South Africa*. Second edition. Johannesburg: Southern Book Publishers & Kaapstad; Johannesburg: Human & Rousseau.
- Carter, P. 1987. *The Road to Botany Bay*. Londen & Boston: Faber & Faber.
- Christian, B. 1987. The Race for Theory. *Cultural Critique*. 6, pp.51-63.
- Cirlot, J.E. 1962. *A Dictionary of Symbols*. (vert. J. Sage) New York: Philosophical Library.
- Cloete, T.T. 1992. *Literêre Terme en Teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Cock, J. 1991. Going Green at the Grassroots. *Going Green: People, Politics and the Environment in South Africa*. Cock, J. & Kock, E. (reds.) Kaapstad: Oxford University Press.
- Coetzee, C. 1993. *Writing the South African Landscape*. Thesis (Doctor of Philosophy). University of Cape Town.
- Coetzee, C. 1998. *Op soek na generaal Mannetjies Mentz*. Kaapstad: Queillerie-Uitgewers.
- Coetzee, J.M. 1988. *White Writing: On the Culture of Letters in South Africa*. New Haven & Londen: Yale University Press.
- Coleridge, S.T. ©1983. *Biographia literaria, or, Biographical sketches of my literary life and Opinions*. Vol. 2. Engell, J. & W. Jackson Bate (reds.) Londen: Routledge & Kegan Paul.
- Collingwood, R.G. 1946. *The Idea of History*. Oxford: Clarendon Press.
- Coover, R. 1977. *The Public Burning*. New York: Viking.
- Currie, M. (red.) 1995. *Metafiction*. London & New York: Longman Publishing.
- Darian-Smith, K., Gunner, L. & S. Nuttal. (reds.) 1996. *Text, Theory, Space. Land, Literature and History in South Africa and Australia*. Londen & New York: Routledge.
- Dash, J.M. 1973. Marvellous realism - the way out of Négritude. *Caribbean Studies*, 13.
- Dash, J.M. 1989. Introduction. *Caribbean Discourse: Selected Essays*. Glissant, É. (vert. J. M. Dash). Charlottesville: UP of Virginia.
- Davis, R.C & R. Schleifer. 1989. *Contemporary Literary Criticism*. New York: Longman.
- D'Eaubonne, F. 1980. Feminism or Death. *New French Feminism, an Anthology*. Marks, E. & de Courtviron, E. (reds.) Brighton: Harvester.
- De Kom, A. 1981 (1934). *Wij slaven van Suriname* (3e druk). Bussum: Wereldvenster.
- De Meijer, P. 1986/7. De moderne historicus als literair verteller. *Spektator*, 16.

- Den Boef, A.H. 1998. Astrid Roemers trilogie van het verscheurde Suriname. *Bzzlletin*. Jg. 27, nr.255. April, pp.32-36.
- Derrida, J. 1967. *De la grammatologie*. Parys: Minuit.
- Derrida, J. 1976. *Of Grammatology*. (vert. G. Spivak) Baltimore & Londen: Johns Hopkins University Press.
- De Vries, D. 1999. Laatste deel van trilogie van Surinaamse schrijfster... De ideale Surinamer van Astrid Roemer. *Friesch Dagblad*. 7 April.
- De Waal, S. 1996. A Time for New Imaginings. *Mail & Guardian Review of Books*. Mei, pp.17-23.
- Dew, E. 1978. *The Difficult Flowering of Surinam: Ethnicity and Politics in a Plural Society*. Den Haag: Martinus Nijhoff.
- De Wet, R. 1978. *The predicament of contemporary man as exemplified in six modern dramas*. Thesis (M.A.) University of South Africa, 1978.
- Dido, E.K.M. 1996. *Die lewe van Monica Peters*. Kaapstad: Kwela Boeke.
- Drennan, I.G. 1992. Novelle. Cloete, T.T. (red.) Pretoria: HAUM-Literêr.
- Du Plooy, H. 1999. Duiwelskloof elegant, toeganklik. *Die Volksblad*. 12 April, p.8.
- Du Toit, A. 1983. No Chosen People: The Myth of the Calvinist Origins of Afrikaner Nationalism and Racial Ideology. *American Historical Review*. 88, pp.920-952.
- Du Toit, A. 1984. Captive to the Nationalist Paradigm: Prof F A van Jaarsveld and the Historical Evidence for the Afrikaner's Ideas on his Calling and Mission. *South African Historical Journal*. 16, pp.49-80.
- Edlmair, B. 1999. *Rewriting history: alternative versions of the Caribbean past in Michelle Cliff, Rosario Ferré, Jamaica Kincaid and Daniel Maximin*. Wien: Braumüller.
- Eersel, Ch.H., 1994. *Taal en Identiteit: Afrikaans & Nederlands*. February, V. (samesteller) Kaapstad: Tafelberg.
- Ellis, P. (red.) 1986. *Women of the Caribbean*. Londen & New Jersey: Zed Books Ltd.
- Encyclopaedia Britannica*. 2000.
<http://www.britannica.com/bcom/eb/article/1/0,5716,77761+1,00.html>
- Etty, E. 1997. De oude toekomst van Suriname ... Astrid Roemer hervat haar kroniek. *NRC Handelsblad*. 23 Mei.
- Fanon, F. 1961. *The Wrethced of the Earth*. Harmondsworth: Penguin.

- Fanon, F. 1967. *Black Skin. White Masks*. New York: Grove Press.
- Fanon, F. 1970 (1959). *Studies in a Dying Colonialism*. (vert. H. Chevalier) Harmondsworth: Penguin.
- Faris, W.B. 1995. Scheherazade's Children: Magic Realism and Postmodern Fiction. Zamora, P.L. & W.B. Faris (reds.) Durham & Londen: Duke University Press, pp.163-190.
- February, V.A. 2001. Persoonlike mededeling.
- Ferrier, L. 1968. *Atman*. Schoorl: Conserve.
- Fitzgerald, K.S. 2000a (1999). Proem: Who is Blanchot? *The Negative Eschatology of Maurice Blanchot*. Master of Arts in Poetics Thesis. San Francisco: New College of California.
<http://www.newcollege.edu/poetics/fitzgerald/>
- Fitzgerald, K.S. 2000b (1999). Proem: Politics and the Other. *The Negative Eschatology of Maurice Blanchot*. Master of Arts in Poetics Thesis. San Francisco: New College of California.
<http://www.newcollege.edu/poetics/fitzgerald/proempolitics.htm>
- Foucault, M. 1977 (1966). *The Order of Things*. Londen: Tavistock.
- Geerts, G. Heestermans, H. & C. Kruyskamp. *Van Dale*. Deel II. 11e Druk. Utrecht/Antwerpen: Van Dale Lexicografie.
- Genette, G. 1980. *Narrative Discourse*. New York: Cornell University Press.
- Gerits, J. 1997. Wreedheid is zonder uiterlijk. *De Morgen*. 11 Julie.
- Glissant, E. 1981. *Le discours antillais*. Parys: Seuil.
- Glissant, E. 1989. *Caribbean Discourse: Selected Essays*. (vert. J.M. Dash) Charlottesville: UP of Virginia.
- Gooch, G.P. 1959. *History and Historians in the Nineteenth Century*. Boston: Beacon Press.
- Greenblatt, S.J. 1982. "Introduction" to "The forms of Power and the Power of Forms in the Renaissance". *Genre*. 15 (1-2), pp.3-6.
- Griffiths, G. 1996. *The Post-colonial Project: Critical Approaches and Problems*. King, B. (red.) Oxford: Clarendon Press.
- Grimm. 1977. *Grimm's Fairy Tales*. Volume 1. (vert. E. Taylor). Londen: The Scholar Press.
- Hakkert, Th. 1999. 'Bouvakker' Astrid Roemer rondt haar trilogie af. *Rotterdams Dagblad*. 22 Januarie.
- Hambidge, J. 1992a. *Metaroman*. Cloete, T.T. (red.) Pretoria: HAUM-Literêr.

- Hambidge, J. 1992b. Post-modernisme Deel II. *Tydskrif vir Letterkunde*. XXX (3), pp.48-57.
- Hambidge, J. 1998. Hoe moet 'n mens André P Brink lees? *Boekewêreld*. 18 November, p.11.
- Hardy, B. 1975. *Tellers and Listeners*. Londen: Athlone Press.
- Harris, W. 1967. *Tradition, the Writer and Society: Critical Essays*. Londen: New Beacon.
- Harris, W. 1970. *History, Fable and Myth in the Caribbean and Guianas*. Georgetown, Guyana: National History and Arts Council and Ministry of Information.
- Harris, W. 1983. *The Womb of Space: The Cross-Cultural Imagination*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Hellman, J. 1981. *Fables of Fact. The New Journalism as New Fiction*. Urbana: University of Illinois Press.
- Helman, A. 1931 (1926). *De Stille Plantage*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar.
- Helman, A. 1952. *De laaiende stilte*. Amsterdam: Amsterdamsche Boek- en Courantenij.
- Higdon, D.L. 1977. *Time and English fiction*. Londen: MacMillan.
- Hill, L. 1997. *Blanchot: Extreme Contemporary*. Londen & New York: Routledge.
- Hofmeyr, I. 1996. Not the Magic Talisman: Rethinking Oral Literature in South Africa. *World Literature Today*. (70)1. Winter, pp.88-92.
- Hoogervorst, I. 1999. Surinaamse schrijfster voltooit trilogie: Getekende levens van Astrid Roemer. *De Telegraaf*. 19 Januarie.
- Hudde, H. et P. Kuon. (reds.) 1988. De l'utopie à l'uchronie: Formes, significations, fonctions. *Études littéraires françaises*. 42. Tübingen: Günter Narr.
- Hutcheon, L. 1987. The Pastime of Past Time: Fiction, History, Historiographic Metafiction. *GENRE XX*. Fall-Winter.
- Hutcheon, L. 1988a. *A Poetics of Postmodernism: history, theory, fiction*. New York: Routledge.
- Hutcheon, L. 1988b. *The Canadian Postmodern: A study of Contemporary English Canadian Fiction*. New York: Oxford University Press.
- Hutcheon, L. 1989. *The Politics of Postmodernism*. Londen & New York: Routledge.
- Hutcheon, L. 1995. Circling the Downspout of Empire. Aschcroft *et al.* (reds.) Londen & New York: Routledge.
- Jacoby, R. 1995. Marginal Returns: The Trouble with Post-colonial Theory. *Lingua Franca*.

- September tot Oktober.
- Jaggi, M. 2000. A view from the bridge. *Mail & Gaurdian*. 11 tot 17 Februarie.
- Johl, J.H. 1992. *Raamvertelling*. Cloete (red.) Pretoria: HAUM-Literêr.
- Jameson, F. 1981. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press.
- Jameson, F. 1985. The Realist Floor-Plan. *On Signs*. Blonsky, M. (red.) Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Jan-Mohamed, A.R. 1983. *Manichean Aesthetics: The Politics of Literature in Colonial Africa*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Jan-Mohamed, A.R. 1985. The economy of Manichean allegory: the function of racial difference in colonialist literature. *Critical Inquiry*. 12(1).
- John, P. 1998. Afrikaans Literature and (Metropolitan) Postcolonial Theory: Interrogations from the Margin. *Journal of Literary Studies*. Volume 14 Nommer (1/2), Junie.
- Kennedy, A. 1990 (1988). *Reading, resistance, value: deconstructive practice and the politics of literary critical encounters*. Londen: Macmillan.
- King, B. (red.) 1996. *New National and Post-Colonial Literatures*. Oxford: Clarendon Press.
- Krog, A. 1998. *Country of My Skull*. Johannesburg: Random House.
- Kundera, M. 1988. *The Art of the Novel*. (vert. L. Asher) Londen & Boston: Faber & Faber.
- Lacan, J. 1977. *Écrits. A Selection*. (vert. A. Sheridan) Londen: Tavistock.
- Lamming, G. 1960. *The Pleasures of Exile*. Londen: Michael Joseph.
- Lessing, T. 1983 (1921). *Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen*. München: Matthes & Seitz.
- Lotman, J. 1977 (1971). *The Structure of the artistic text*. Michigan: University of Michigan.
- Marshall, B.K. 1992. *Teaching the Postmodern: fiction and Theory*. New York & Londen: Routledge.
- Massotty, S. (vert.) 1998. 'Looks like love'. *Callaloo*. 21.3, pp.501-506.
- Matthews, J.P. 1962. *Tradition in Exile*. Toronto: University of Toronto Press.
- McHale, B. 1987. *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen.
- Meintjes, W.G. 1998a. Postcolonial Imaginings: Exploratory Notes on some Postcolonial Tendencies in André Brink's Prose Oeuvre. *Journal of Literary Studies*, Volume 14 Nommer (1/2). Junie, pp.166-193.

- Meintjes, W.G. 1998b. Beelde van waarhede: Post-apartheid perspektiewe. *Oorbrugging*. Van den Berg, D.G. (red.) Howick: Brevitas, pp.111-124.
- Meintjes, W.G. 2000. Geschiedenis en Tekst: Postkoloniale perspektieven. Kongresreferaat: 14de Colloquium Neerlandicum, Leuven, 27 Augustus/2 September.
- Memmi, A. 1965. *The Coloniser and the Colonised*. New York: Orion Press.
- Miller, P. 1979. *Myths and Legends of Southern Africa*. Kaapstad: T.V. Bulpin Publications.
- Mitchell, W.J.T. 1991 (1989). *The Chronicle of Higher Education*. Adam & Tiffen (reds.) New York: Harvester. 19 April, pp.1-3.
- Moor, E. 1999. Je bent wat je wil zijn. *Armada. Tijdschrift voor wereldliteratuur*. Nummer 4, pp.73-81.
- Mullan, D. 1999. Magic Realism: A Problem. *MA Degree in Modern Literary Studies*. The Queens University of Belfast. 23 Junie.
<http://www.qub.ac.uk/english/imperial/india/Magic.htm>
- Muller, C.F.J. 1987. *Die oorsprong van die Groot Trek*. (2e uitgawe) Pretoria: Unisa.
- Naidu, S. 2001. Persoonlike gesprek. 18 Januarie.
- New, W.H. 1975. *Among Worlds*. Erin, Ontario: Press Porcepic.
- Ngugi Wa Thiong'o. 1993 (1986). White, J (red.) Baltimore en Londen: The Johns Hopkins University Press.
- Niemöller, J. 1997. Open wond. *De Groene Amsterdammer*. 25 Junie.
http://www.groene.nl/1997/26/jn_roemer.html
- Nieuwoudt, S. 1998. Brink bly geroepe om waarheid 'oop te skryf'. *Beeld*. 25 September.
- NRC Handelsblad*. 10 Junie, 2000a.
<http://www.nrc.nl/W2/Lab/HAL15/decembermoorden.html>
- NRC Handelsblad*. 12 Julie, 2000b.
<http://www.nrc.nl/W2/Lab/HAL15/000712a.html>
- NRC Handelsblad*. 2 November, 2000c.
<http://www.nrc.nl/W2/Lab/HAL15/001102a.html>
- Nuttal, S. & C. Coetzee (reds.) 1998. *Negotiating the past: The making of memory in South Africa*. Kaapstad: Oxford University Press.
- Nye, R.B. 1966. History and Literature: Branches of the Same Tree. *Essays on History and Literature*. Bremner (red.) Np: Ohio State University Press.

- Odendal, F.F. (red.) 1979. *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. 2e Uitgawe, sewende druk 1988. Johannesburg: Perskor.
- Olijveld, L.A. 2000. Inleiding over de Wintigodsdienst tijdens het Wintifestival. *De Mystiek van de Agida*. Theater aan het Spui, Den Haag. Saterdag 4 November.
- Olivier, G. 1991. 'n Tuiskoms in Afrika. *Die Suid-Afrikaan*. 30 November.
- Olivier, G. 1998. Brink se 'Duiwelskloof' vermaaklik en vernuftig. *Beeld*. 26 Oktober.
- Omar, D. 1995. *Background to the Truth Commission*.
- Oranje, J. 2000. Lafheid in de strijd: Naasbestaanden van slachtoffers van de Desembermoorden in gesprek. *NRC Handelsblad, Zaterdags Bijvoegsel*. 23 September.
- Osstyn, K. 1997. De wereld een mengelmoes. *De Standaard*. 11 September.
- Oyegoke, L. 1998. The Dynamics of Postcoloniality in Literature: An African Perspective. *Journal of Literary Studies*. Volume 14 Nommer (1/2). Junie, pp.7-17.
- Parker, E. 1998. André breek Duiwelskloof oop. *Rooi Rose*. 25 November.
- Parlevliet, M. 1998. Considering Truth. Dealing with a Legacy of Gross Human Rights Violations. *Netherlands Quarterly of Human Rights*. 16(2), pp.141-174.
- Parry, B. 1987. Problems in Current Theories of Colonial Discourse. *Oxford Literary Review*. 9 (1/2), pp.27-58.
- Petro, P. 1982. *Modern Satire: Four Studies*. New York: Mouton Publishers.
- Pheiffer, Roy. 1998. Genoeg om jou koue rillings te gee. *Insig Boekeseksie*. Vol. 129(3), Oktober.
- Poets.org. 2000. Muriel Rukeyser. *The Academy of American Poets*.
<http://www.poets.org/LIT/poet/mrukefst.htm>
- Pratt, M.L. 1992. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Londen: Routledge.
- Pretorius, R. 1992a. Parodie. Cloete, T.T. (red.) Pretoria: HAUM-Literêr, pp.370-372.
- Pretorius, R. 1992b. Satire. Cloete, T.T. (red.) Pretoria: HAUM-Literêr, pp.464-465.
- Raper, P.E. 1987. *Dictionary of Southern African Place Names*. Johannesburg: Lowry.
- Ray, W. 1990. *Story & History*. Oxford: Blackwell.
- Redmond, R. 1993. *Taal, macht en kultuur: Machtverhoudingen in een Afro-Caribische roman*. Proefskrif ter verkrijging van de graad van doctor aan de Universiteit Utrecht.

- Roemer, A.H. 1974. *Neem mij terug Suriname*. Paramaribo: Offsetdrukkerij Algemeen Bureau voor de Statistiek.
- Roemer, A.H. 1982. *Over de gekte van een vrouw. Een fragmentarische biografie*. Haarlem: In de Knipscheer.
- Roemer, A.H. 1983. *Nergens Ergers*. Haarlem: In de Knipscheer.
- Roemer, A.H. 1987a. *Levenslang gedicht*. (2e druk onder die titel *Een naam voor de liefde*, 1990) Haarlem: In de Knipscheer, R.
- Roemer, A.H. 1987b. Literatuur met een stem. *Weg van Elders: Een symposium over literatuur van 'migranten'*. 24-25 Maart.
- Roemer, A.H. 1996. *Gewaagd leven*. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers.
- Roemer, A.H. 1998. *Was getekend*. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers.
- Röst, L.C.M. (Hoof en eindred.) 1993. *Grote Winkler Prins: Encyclopedie in 26 Delen*. Negende druk: Deel 22. Amsterdam: Elsevier.
- Rowell, C.H. 1998. An Interview with Astrid H. Roemer. *Callaloo*. Volume 21 Number 3, pp.508-510.
- Rushdie, S. 1982. The Empire writes back with a vengeance. *The Times*. 3 Julie.
- Sage, L. 1999. Escape From Paradise. *The New York Times on the web: Books*. March 21. <http://www.nytimes.com/books/99/03/21/reviews/990321.21sagelt.html>
- Said, E. 1983. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Said, E. 1988. *Selected Subaltern Studies*. Guha R. & G. Spivak (reds.). New York: Oxford University Press.
- Said, E. 1993 (1988). White, J. (red.) Baltimore en Londen: The Johns Hopkins University Press.
- Said, E. 1993. *Culture and Imperialism*. Londen: Chatto & Windus.
- Salleh, A. 1992. The Ecofeminism Deep Ecology Debate: A Reply to Patriarchal Reason. *Environmental Ethics*. 14, pp.269-306.
- Schama, S. 1996 (1995). *Landscape and Memory*. London: Fontana Press.
- Scholtz, A.H.M. 1995. *Vatmaar*. Kaapstad: Kwela Boeke.
- Scholtz, M.G. 1992. Roman. Cloete, T.T. (red.) Pretoria: HAUM-Literêr, pp.437-446.

- Schwartz, M.F. 1993. An Interview with Michelle Cliff. *Contemporary Literature*. 34(4), pp.594-619.
- Scott, W. 1896. *Peveiril of the Peak*. London: A. Constable.
- Shawver, L. 2000. About Emmanuel Levinas.
<http://www.california.com/~rathbone/levinas2.htm>
- Slemon, S. 1986. Revisioning allegory. Wilson Harris. *Carnival Kunapipi*, 8(2).
- Slemon, S. 1987. Cultural alterity and colonial discourse, *Southern Review*, 21 March.
- Slemon, S. 1988. Magic Realism and Post-Colonial Discourse. *Canadian Literature*. 116, pp.9-23.
- Slemon, S. 1995. Magic Realism as Postcolonial Discourse. Zamora, P.L. & W.B. Faris (reds.) Durham & London: Duke University Press.
- Slemon, S. 1996. Post-colonial Critical Theories. King, B. (red.) Oxford: Clarendon Press, pp.179-197.
- Smuts, J.P. 1998. Duiwelskloof. *Radiosondergrense: Skrywers & Boeke*. 4 Oktober.
- Spivak, G.C. 1988. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Methuen.
- Spivak, G.C. 1990. *The Post-colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*. Sarah Harasym (red.) New York: Routledge.
- Stephen, H.J.M. 1998. *Winti. Afro-Surinaamse religie en magische rituelen in Suriname en Nederland*. Derde Druk. Amsterdam: Henri Stephen.
- Strachan, A. 1990. *Die jakkalsjagter*. Kaapstad: Tafelberg.
- Taylor, E. (vert.) 1977. Tom Thumb. *Grimm's Fairy Tales*. Volume 1. Londen: The Scholar Press.
- Teeuwen, L. 1997. 'Ik kan nu putten uit een veel groter arsenaal': André Brink over zijn schrijverschap voor en na de apartheid. *De Standaard der Letteren*. 4 Desember, pp.5-6.
- Thornton, W.H. 1994. The Politics of Literary Historiography. *Journal of Literary Studies*. Volume 10 Number 3/4, Desember.
- Tiffin, C. 1978. *South Pacific Images*. St Lucia. Qld.: SPACIALS.
- Tiffin, H. 1988. Post-Colonialism, Post-Modernism and the Rehabilitation of Post-Colonial History. *Journal of Commonwealth Literature*. 23(1), pp.169-81.
- Tiffin, H. 1995. Post-colonial Literatures and Counter-discourse. Ashcroft *et al.* (reds.) Londen: Routledge.
- Todorov, T. 1977. *The poetics of prose*. Oxford: Blackwell.

- Truijens, A. 1997. Een mogelijk scenario voor een verloederd land. *De Volkskrant*. 23 Mei.
- Van Coller, H.P. 1992. *New Journalism*. Cloete, T.T. (red.) Pretoria: HAUM-Literêr.
- Van Coller, H.P. 1995. Tussen nostalgie en parodie: die Afrikaanse prosa in die jare negentig (Deel 1). *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*. Jaargang 35, No.3. September, pp.197-208.
- Van Coller, H.P. 1997. Die waarheidskommissie in die Afrikaanse letterkunde: die Afrikaanse prosa in die jare negentig. *Stilet*. 9(2), pp.9-19.
- Van Dijk, Y. 1999. Als ruinen stormden zij door de moerassen van hun lust. *De Volkskrant*. 26 Februarie.
- Van Heerden, E. 1996. *Kikoejoe*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Heerden, E. 1999. Die geding met die geheue: kontemporêre fiksie se bydrae tot teoretiese besinings oor die historiografie. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*.
<http://www.sun.ac.za/afrndl/tna/611.html>
- Van Heerden, E. 2000. De ‘onvoorspelbare geschiedenis’ van Zuid-Afrika. *Mare*. No. 11. 16, November.
- Van Herk, A. 1986. *No Fixed Address*. Toronto: McClelland & Stewart.
- Van Jaarsveld, F.A. 1961. Die Afrikaner se idees oor uitverkorenheid, geroepenheid en bestemming. *Lewende verlede*. Pretoria: Afrikaanse Pers, pp.228-58.
- Van Jaarsveld, F.A. 1964. The Ideas of the Afrikaner on his calling and Mission. *The Afrikaner's Interpretation of South African History*. Kaapstad: Simondium, pp.1-32.
- Van Kempen, M. 1987. *De Surinaamse literatuur 1970 – 1985: documentatie*. Paramaribo: Uitgeverij de Volksboekwinkel.
- Van Kempen, M. 1991. Astrid Roemer. *Kritisch Literair Lexicon*.
- Van Kempen, M. 2000. De onuitwisbare kenmerken van de zwarte stem: Over de stijl van Astrid H. Roemer. Universiteit van Amsterdam.
<http://www.sun.ac.za/afrndl/tna513.html>
- Van Rensburg, C. 1998. In die Hel ontvang. *Insig: Boeke*. September.
- Van Vuuren, H. 1999a. Afrikanerkultuur word oopgedelf. *Die Burger* 24 Februarie.
- Van Vuuren, H. 1999b. Ook elemente van magiese realisme speel mee. *Die Burger*. Jg. 84. 24 Februarie.

- Van Zyl, D.P. 1999. Estienne Barbier, renegaat en romanfiguur, in die lig van die storie, historie en historiografie. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*.
<http://www.sun.ac.za/afrndl/tna/616.html>
- Venter, L.S. 1992. Fokalisasie. Cloete, T.T. (red.) Pretoria: HAUM-Literêr.
- Venter, L.S. 1998. Hellevaart Duiwelskloof af tart logika en rede. *Rapport* Jg. 28 Nr 44(1) November.
- Vianen, B. 1971. *Strafhok*. Schoorl: Conserve.
- Viljoen, L. 1996a. Postkolonialisme en die Afrikaanse letterkunde: 'n verkenning van die rol van enkele gemarginaliseerde diskoerse. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*. 3(2), pp.158-175.
- Viljoen, L. 1996b. Postcolonialism and Recent Women's Writing in Afrikaans. *World Literature Today*. 70(1), pp.63-72.
- Viljoen, L. 1998. Plek, landskap en die postkolonialisme in twee Afrikaanse romans. *Stilet*. Jg x:1. Maart, pp.73-92.
- Von Ranke, L. 1845. *History of the Reformation in Germany*. (vert. Sarah Austin) Tweede Uitgawe. Londen: Longman, Brown, Green & Longmans.
- Wallerstein, I. 1974. *The Modern World System II: Mercantilism and the Consolidation of the European World-Economy 1600-1750*. New York: Academic.
- Warren, H. 1997. Eeuwig getrouwd met Suriname. *Rotterdams Dagblad*. 23 Augustus.
- Waugh, P. 1984. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londen & New York: Methuen.
- Weinstein, M.A. 1976. The Creative Imagination in Fiction and History. *Genre*. 9(3), pp.263-277.
- Wellek, R. & A. Warren. 1942. *Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace & World.
- Wesseling, E. 1991. *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Wesseling, E. 1997. Historical Fiction: Utopia in History. *International Postmodernism*. Bertens, H. & D. Fokkema (reds.) Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp.203-211.
- White, H. 1973. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: John Hopkins Press.
- White, H. 1978. *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore & Londen: John Hopkins Press.

White, H. 1987. *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore & Londen: Johns Hopkins Press.

White, J. (red.) 1993. *Recasting the World: Writing after Colonialism*. Baltimore & Londen: The Johns Hopkins University Press.

Williams, E. 1984 (1970). *From Columbus to Castro: The History of the Caribbean, 1492-1969*. New York: Random House.

Wooding, C.J. 1972. *Winti: een Afroamerikaanse godsdienst in Suriname: een cultureel-historische analyse van de religieuze verschijnselen in de Para*. Proefschrift: Universiteit van Amsterdam, G.U.

Zamani¹. 1970. *Sasa. Mijn actuele zijn*. Paramaribo: Eigen beheer, GB.

Zamora, P.L. & W.B. Faris (reds.) 1995. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham & Londen: Duke University Press.

¹ Skuilnaam van Astrid H. Roemer.