

Distopiese toekomsromans in die Afrikaanse literatuur ná 1999

Joan-Mari Barendse

Proefskrif ingelewer vir die graad Doktor in die Wysbegeerte in die
Fakulteit Lettere en Sosiale Wetenskappe aan die
Universiteit van Stellenbosch



Studieleier: Prof. Louise Viljoen

Maart 2013

Verklaring

Deur hierdie proefskrif elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die alleenouteur daarvan is (behalwe in die mate uitdruklik anders aangedui), dat reproduksie en publikasie daarvan deur die Universiteit van Stellenbosch nie derdepartyregte sal skend nie en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

Datum: 8 Februarie 2013

OPSOMMING

Hierdie proefskrif ondersoek die toename van Afrikaanse romans in die tydperk ná 1999 wat ten tyde van publikasie in 'n toekomstige Suid-Afrika afspeel. Die volgende toekomsromans verskyn in hierdie tyd: P.J. Haasbroek se *Oemkontoe van die nasie* (2001), *Hotel Atlantis* (2002) en *Raka die roman* (2005) deur Koos Kombuis, *Miskruier* (2005) deur Jaco Botha, Eben Venter se *Horrelpoot* (2006), *Die nege kerse van Magriet* (2006) deur Barend P.J. Erasmus en Louis Krüger se *Wederkoms – Die lewe en geskiedenis van Jannes Hoop* (2009). Dié sewe romans word binne die raamwerk van distopiese literatuur bespreek omdat hulle voldoen aan Lyman Tower Sargent se definisie van 'n literêre distopie: hulle beeld almal 'n toekomstige Suid-Afrika uit waarin dit slegter gaan as die tyd waarin die romans gepubliseer is. Daar word ondersoek of die sosio-politiese konteks waarin die toekomsromans van ná 1999 verskyn, moontlik 'n bydrae gelewer het tot die toename van hierdie tipe roman in die tydperk. Toekomsvoorstellings binne distopiese literatuur lewer dikwels eerder kommentaar op die tyd waarin die werke verskyn as op die toekoms. Daar word ondersoek of dit ook die geval is met die Afrikaanse distopiese toekomsromans van ná 1999.

Na aanleiding van teorieë rondom distopiese literatuur deur kritici soos Raffaella Baccolini, Fredric Jameson, Tom Moylan, Lyman Tower Sargent en Brian Stableford word daar op die volgende aspekte van distopiese literatuur gefokus in die analise van die sewe romans: die handeling in tipiese distopiese werke; die onderskeid tussen die klassieke distopie, kritiese distopie en pseudo-distopie; die verband tussen apokaliptiese en distopiese literatuur en algemene temas binne distopiese literatuur (byvoorbeeld die beheer van die taal en media, die geskiedenis en ekologiese vraagstukke). In die bespreking word daar gewys op die ooreenkomste, maar ook die verskille, tussen die sewe Afrikaanse distopiese romans en tipiese distopiese werke. Daar word ook bespreek hoe die konteks van 'n postkoloniale en postapartheid Suid-Afrika 'n uniekheid verleen aan dié werke.

ABSTRACT

This dissertation investigates the increase in Afrikaans novels set in the future at the time of publication in the period after 1999. The following seven Afrikaans futuristic novels were published in this time: *Oemkontoe van die nasie* (2001) by P.J. Haasbroek, *Hotel Atlantis* (2002) and *Raka die roman* (2005) by Koos Kombuis, *Miskruier* (2005) by Jaco Botha, *Die nege kerse van Magriet* (2006) by Barend P.J. Erasmus, *Horrelpoot* (2006) by Eben Venter and *Wederkoms – Die lewe en geskiedenis van Jannes Hoop* (2009) by Louis Krüger. These novels are discussed within the framework of dystopian literature since they all portray a future South Africa that is worse off than it was at the time of the novels' publication. It is discussed whether the socio-political climate in South Africa after 1999 contributed to the increasing popularity of the dystopian genre in Afrikaans in this time. Dystopian literature in general comments on the present rather than the future. The social commentary in these novels is therefore also discussed.

The following aspects of dystopian literature, as identified by critics such as Raffaella Baccolini, Fredric Jameson, Tom Moylan, Lyman Tower Sargent and Brian Stableford, is focused on in the analysis of the seven novels: the typical narrative in dystopian works; the distinction between the classical dystopia, critical dystopia and pseudo-dystopia; the connection between dystopian literature and apocalyptic literature, and common themes within dystopian literature (for example the control of language and the media, history and ecological issues). This dissertation highlights the similarities to as well as differences between the seven Afrikaans dystopian novels and typical dystopian works. It is also discussed how the context of a postcolonial and post-apartheid South Africa makes these novels unique.

ERKENNINGS

Ek wil graag my studieleier, prof. Louise Viljoen, bedank vir haar leiding, geduld en die deel van haar onskatbare kennis.

’n Verdere woord van dank aan my eksaminatore, prof. Dorothea van Zyl, prof. Andries Visagie en prof. Ena Jansen, vir hulle insette.

Dank aan my familie en vriende, wat my ondersteun in alles wat ek aanpak.

Ek wil die volgende instansies bedank vir finansiële ondersteuning tydens die skryf van hierdie proefskrif:

Die Oppenheimer Gedenktrust

Die Nasionale Navorsingstigting (NNS)

Protea Boekhuis

Die Departement Afrikaans en Nederlands, Universiteit van Stellenbosch

INHOUDSOPGAWE

HOOFSTUK 1

Inleiding

1.1. Probleemstelling	1
1.2. Die verband tussen die Afrikaanse letterkunde en die sosio-politiese konteks van Suid-Afrika	7
1.3. Suid-Afrikaanse toekomsromans vóór 1999	17
1.3.1. Toekomsromans: 1972 tot 1984	21
1.3.2. Toekomsromans: 1989 tot 1994	32
1.4. Die sosio-politiese konteks van die Afrikaanse toekomsromans ná 1999	43

HOOFSTUK 2

Teoretiese uiteensetting

2.1. Die opkoms van die utopiese genre	51
2.2. 'n Uiteensetting van die utopiese genre	55
2.3. Verdere ontwikkeling van die utopiese genre	61
2.4. Die verband tussen utopiese literatuur en wetenskapsfiksie	66
2.5. Afrikaanse toekomsromans ná 1999 as distopiese romans	70
2.5.1. Die handeling in distopiese literatuur	70
2.5.2. Klassieke distopieë, kritiese distopieë en pseudo-distopieë	71
2.5.3. Apokaliptiese literatuur en distopiese literatuur	72
2.5.4. Algemene temas binne distopiese literatuur	73
2.5.4.1. Die beheer van die taal en media	73
2.5.4.2. Die geskiedenis	73
2.5.4.3. Ekologiese kwessies in distopiese literatuur	74
2.5.5. Utopiese literatuur, kolonialisme en postkolonialisme	75
2.6. 'n Uiteensetting van die proefskrif se inhoud	77

HOOFSTUK 3

“Ons kan oor die goeie ou dae gesels, of oor die onsekere toekoms”: P.J. Haasbroek se *Oemkontoe van die nasie* (2001)

3.1. Inleiding	82
3.2. <i>Oemkontoe</i> as distopiese toekomsroman	87
3.3. Die beheer van die media en taal in die Nuwe Suid-Afrika soos uitgebeeld in <i>Oemkontoe</i>	91
3.4. Die tema van die geskiedenis in distopiese literatuur	99
3.4.1. Geskiedenis, geheue, verantwoordelikheid en versoening in <i>Oemkontoe</i>	102
3.5. Gevolgtrekking	115

HOOFSTUK 4

“Ek kan net daarvoor skryf”: Koos Kombuis se *Hotel Atlantis* (2002) en *Raka die roman* (2005)

4.1. Inleiding	118
4.2. <i>Hotel Atlantis</i> as distopiese roman	121
4.2.1. <i>Hotel Atlantis</i> as tegnologiese en verbruikersdistopie	123
4.2.2. Adam as protagonis van die distopiese ruimte	126
4.2.3. <i>Hotel Atlantis</i> as eko-distopie en eko-apokalips	138
4.2.4. “...die [Afrikaanse] skrywer aan die einde van die wêreld”	147
4.2.5. Gevolgtrekking: <i>Hotel Atlantis</i>	149
4.3. <i>Raka die roman</i> : Kombuis en Raka	151
4.3.1. <i>Raka die roman</i> as distopiese roman	153
4.3.1.1. Die apokalips, die vrees en die bese	157
4.3.1.2. Theunis Opperman as distopiese protagonis	159
4.3.1.3. Die kinders van die distopie	164
4.3.2. Die apokalips	171
4.3.3. Gevolgtrekking: <i>Raka die roman</i>	173

HOOFSTUK 5

“Ek is te bang om die toekoms te voorspel”: Jaco Botha se *Miskruier* (2005)

5.1. Inleiding	176
5.1.1. <i>Miskruier</i> as “spookstorie” en distopiese roman	178
5.1.2. Die miskruier, hoop en die verlede	179
5.2. Die toekomstige Suid-Afrika in <i>Miskruier</i> as distopie	184
5.2.1. Die distopiese stad – Johannesburg en Kaapstad in ’n toekomstige 2009	186
5.3. Braam as protagonist van die distopiese ruimte	194
5.4. Die distopie van die tronk	203
5.4.1. Aanhouding en verhoor: Seepunt	203
5.4.2. Die Nuwe Overbergse Sentrum vir Rehabilitasie	206
5.5. Gevolgtrekking	217

HOOFSTUK 6

“Daar is [...] geen ander uitkoms nie”: Barend P.J. Erasmus se *Die nege kerse van Magriet* (2006)

6.1. Inleiding	218
6.2. <i>Nege kerse</i> as distopiese roman	221
6.3. “Voor die omwenteling” – Die verhaal van Werner Jansen	222
6.3.1. Die verset van die verlede: Werner Jansen as vryheidsvegter tydens apartheid	225
6.4. Die toestand van die nabye toekoms in Suid-Afrika	229
6.4.1. Die verset van die toekoms: Freek en die Legioen van die Ontheemdes	236
6.5. Die verre toekoms: Staatsgreep in Suid-Afrika	242
6.6. Die uitbeelding van die geskiedenis in <i>Nege kerse</i>	247
6.7. <i>Nege kerse</i> as plaasroman	251
6.7.1. Aasvoëlkrans “voor die omwenteling”	255
6.7.2. Die plaas in die Nuwe Suid-Afrika	264
6.7.3. Die plaas in die verre toekoms	267
6.8. Gevolgtrekking	272

HOOFSTUK 7

“Die horrel, die horrel”: Eben Venter se *Horrelpoot* (2006)

7.1. Inleiding	275
7.1.1. <i>Horrelpoot</i> as toekoms- en distopiese roman	277
7.1.2. <i>Horrelpoot</i> , Conrad se <i>Heart of Darkness</i> , kolonialisme en utopiese literatuur	282
7.2. Distopiese handeling: Skynbare tevredenheid, ontugtering en verset in <i>Horrelpoot</i>	285
7.3. Geskiedenis, geheue en verantwoordelikheid in <i>Horrelpoot</i>	293
7.3.1. Marlow se reis: nostalgie teenoor bewustheid en verantwoordelikheid	293
7.3.2. Koert as die nuwe kolonis	304
7.3.3. Die einde van die Afrikaner: Die vernietiging van die Louws se geskiedenis	311
7.3.4. Die erfrees	317
7.4. Die uitbeelding van ’n ekologiese distopie in <i>Horrelpoot</i>	321
7.5. Gevolgtrekking	326

HOOFSTUK 8

“Dit moes so gebeur het”: Louis Krüger se *Wederkoms – Die lewe en geskiedenis van Jannes Hoop* (2009)

8.1. Inleiding	328
8.2. <i>Wederkoms</i> as distopiese roman	331
8.3. Jannes Hoop as protagonis van die distopiese ruimte	333
8.4. Kollektiewe verset in <i>Wederkoms</i>	337
8.5. Die apokalips	341
8.6. Die uitbeelding van die geskiedenis in <i>Wederkoms</i>	344
8.7. Gevolgtrekking	346

HOOFSTUK 9

Samevatting	347
-------------	-----

Bronnelys

357

HOOFSTUK 1

Inleiding

1.1 Probleemstelling

Dit is opmerklik dat daar 'n aansienlike toename van Afrikaanse romans wat ten tyde van publikasie in 'n toekomstige Suid-Afrika afspeel in die tydperk ná 1999 is. Visagie (2009a:14) noem as voorbeelde van sulke toekomsromans P.J. Haasbroek se *Oemkontoe van die nasie* (2001), Eben Venter se *Horrelpoot* (2006) en Louis Krüger se *Wederkoms – Die lewe en geskiedenis van Jannes Hoop* (2009). Ander voorbeelde van toekomsromans in dié tydperk is *Hotel Atlantis* (2002) en *Raka die roman* (2005) deur Koos Kombuis, *Miskruier* (2005) deur Jaco Botha en *Die nege kerse van Magriet* (2006) deur Barend P.J. Erasmus (Hugo 2006:13; Loots 2007:12; Roos 2006:89).

In die tydperk vóór 1999 verskyn daar 'n aantal toekomsromans in die geskiedenis van die Afrikaanse letterkunde. Karel Schoeman publiseer drie toekomsromans, naamlik *Na die geliefde land* (1972), *Om te sterwe* (1976) en *Afskeid en vertrek* (1990) (Jooste 1999:533, 551, 584; Kannemeyer 2005:276). Die gebeure in John Miles se *Donderdag en Woensdag* (1978) word deur Olivier (1979:17) in die toekoms geplaas en ook Elsa Joubert se *Die laaste Sondag* (1983) word as 'n toekomsroman beskryf deur Roos (1998:109) en Smuts (1983:20). Roos (1998:109) noem verder *Anderkant die Rubicon* (1989) deur Jan Zacharias, *Moerland* (1992) deur Chris Barnard en *Die stoetmeester* (1993) deur Etienne van Heerden as voorbeelde van romans wat 'n toekomstige Suid-Afrika uitbeeld. Hierby kan gevoeg word *Gevaarlike land* (1990) deur Louis Krüger en *Lem* (1993) deur P.J. Haasbroek (Kannemeyer 2005:584, 611).

In hierdie tydperk verskyn daar ook Suid-Afrikaanse toekomsromans in Engels.¹ Voorbeelde van sulke romans is Nadine Gordimer se *July's People* (1981) en *A sport of nature* (1987), asook

¹ Alhoewel die fokus in hierdie studie spesifiek op Afrikaanse toekomsromans is omdat die toename in Suid-Afrikaanse toekomsromans ná 1999 veral in Afrikaans is, sal daar wel op vergelykende wyse na die Suid-Afrikaanse Engelse toekomsromans verwys word.

Waiting for the Barbarians (1980) en *Life and Times of Michael K* (1983) deur J.M. Coetzee (Kruger 1982:7; Lenta 1988:133; Roos 1998:111; Visagie 2009b:53-54). Verdere romans in hierdie tyd wat toekomsvisies bevat, is *To Every Birth its Blood* (1981) deur Mongane Serote, *Kruger's Alp* (1984) deur Christopher Hope, *Jacob with a 'C'* (1993) deur Edward Lurie, *This Day and Age* (1992) deur Mike Nicol en *The Mask of Freedom* (1994) deur Peter Wilhelm (Pordzik 2001a:178, 186).

Heelwat Suid-Afrikaanse toekomsromans is dus in die sewentiger-, tagtiger- en vroeë negentigerjare van die twintigste eeu gepubliseer. Dit wil voorkom asof die publikasie van hierdie tipe roman afneem ná 1994. Soos reeds genoem, is daar in die tydperk ná 1999 egter 'n opbloei in toekomsromans deurdat sewe sulke romans in Afrikaans gepubliseer word. Suid-Afrikaanse toekomsromans in Engels, naamlik *Songs of the Cockroach* (2002) deur Robert Kirby en *Moxyland* (2008) en *Zoo City* (2010) deur Lauren Beukes, verskyn ook in hierdie tydperk (Abrahams 2002a:102; Späth 2010; Visagie 2009c:12). Sekere gebeure in die Suid-Afrikaanse samelewing ná 1999 het moontlik 'n bydrae gelewer tot die toename in distopiese toekomsromans in hierdie tydperk. In 1999 kom Nelson Mandela se termyn as president tot 'n einde. Die euforie rondom Suid-Afrika se vreedsame oorgang na 'n demokrasie is verby en die land se sosio-politiese probleme tree op die voorgrond (Sien Afdeling 1.4 vir 'n verdere bespreking).

Van Gorp, Ghesquiere, Delabastita en Flamend (1998:445) beskryf die genre van die toekomsroman as volg:

Verhaal, verwant met sciencefiction, waarin een bepaald toekomstbeeld geprojecteerd word. Dit kan gebeure om diametraal uiteenlopende redenen. Men kan nl. die toekomst voorstellen as een ideaal (utopiese literatuur) of ze verwerpen (dystopie). In de toekomstroman domineren dus, in teenstelling tot gewone SF, maatschappijkritische overwegingen m.b.t. politieke stelsels.

Wat van belang is vir hierdie studie is dat Van Gorp e.a. (1998:445) die toekomsroman koppel aan utopiese en distopiese voorstellings. In hierdie studie word daar hoofsaaklik van Lyman Tower Sargent (1994:8-9) se indeling van die utopiese genre gebruik gemaak waardeur distopiese literatuur as 'n subgenre van utopiese literatuur beskou word. Anders as Van Gorp e.a. meen Sargent (1994:5) dat die utopie nie noodwendig 'n goeie plek is nie en gebruik hy onderskeidelik die terme “distopie” om na 'n slegte plek te verwys en “eutopie” om na 'n goeie

plek te verwys. Utopiese literatuur verwys dus na die oorkoepelende genre wat die distopie, eutopie, anti-utopie, ensovoorts insluit. 'n Volledige uiteensetting hiervan volg in Hoofstuk 2.

Van Gorp e.a. wys verder op die verband tussen die toekomsroman en wetenskapsfiksie. Teoretiese besprekings oor utopiese literatuur en wetenskapsfiksie oorvleuel dikwels en daar bestaan verskeie uitgangspunte oor die verhouding tussen die twee genres. Hierdie kwessie gaan in Hoofstuk 2 verder bespreek word. In Hoofstuk 2 gaan ook gewys word dat wetenskapsfiksie nie noodwendig minder sosio-polities van aard is as toekomsromans, soos wat Van Gorp e.a. beweer, nie.

Wat wetenskapsfiksie in die geskiedenis van die Afrikaanse letterkunde betref, is daar nie veel voorbeelde nie (John 2001:13). Van die eerste skrywers om wetenskapsfiksie vir volwassenes te publiseer, is C.J. Langenhoven met *Loeloeraai* wat in 1923 verskyn (Roos 1998:26; Wasserman 1995:2). Jan Rabie publiseer in 1957 *Swart ster oor die Karoo* en in 1961 *Die groen planeet*, asook *Die Hemelblom* (1971) (John 2001:13; Weideman 1992:9). Verdere werke binne die genre van Afrikaanse wetenskapsfiksie is die kortverhaalbundel *Uit 'n ander wêreld* (1987) deur P.C. Haarhoff en *Die onsterflikes* (1995) deur Jeanette Ferreira (Roos 1998:84; Wasserman 1995:2). 'n Meer onlangse toevoeging is *Brug na Eden* (2000) deur Charles F. Stofberg waarin daar 'n kolonie op Mars gestig is nadat die Aarde grotendeels vernietig is (John 2001:13). Die tradisie van wetenskapsfiksie kom sterker na vore in jeugliteratuur soos *Seuns van die wolke* (1932) deur August van Oordt, *Fritz Deelman en die skepe van Mars* (1957) en die res van die Fritz Deelman-reeks deur Leon Rousseau, *Mieg se kort en lang middag* (1992) en *Swaartekrag een komma een* (1994) deur De Waal Venter en *Virus* (2009) deur Jaco Jacobs (Visagie 2009a:14; Wasserman 1995:2; Weideman 1992:9).

Ten spyte van die skakel wat bestaan tussen utopiese literatuur en wetenskapsfiksie, word die Afrikaanse wetenskapsfiksie tekste nie in hierdie studie bespreek nie. Die rede hiervoor is dat wetenskapsfiksie in Afrikaans steeds skaars is en daar nie van 'n merkwaardige toename in hierdie genre in die tydperk ná 1999 sprake is nie.

Die Afrikaanse toekomsromans ná 1999 word deur talle kritici in verband gebring met die literêre distopie. Visagie (2009c:12) noem Haasbroek se *Oemkontoe van die nasie* (2001), Venter se *Horrelpoot* (2006) en Krüger se *Wederkoms – Die lewe en geskiedenis van Jannes Hoop* (2009) as tekste met distopiese elemente, terwyl John (2002a:9) *Oemkontoe van die nasie* weer vergelyk met distopieë soos Aldous Huxley se *Brave New World* (1932), George Orwell se *Nineteen Eighty-Four* (1949) en Yvengy Zamyatin se *We* (1921). Ook Botha se *Miskruier* (2005) word deur John (2005:19) gekoppel aan ’n tradisie van distopiese romans en films. Viljoen (2012:468-469) meen ook dat *Horrelpoot*, *Oemkontoe van die nasie* en *Miskruier* ’n distopiese toekomsbeeld bied op Suid-Afrika. Sy beskryf ook *Raka die roman* (2005) deur Kombuis as distopies. Renders (2010) klassifiseer ook *Oemkontoe van die nasie*, *Horrelpoot*, *Miskruier* en Kombuis se *Hotel Atlantis* (2002) en *Raka die roman* as distopies deurdat hulle, volgens hom, “’n beeld van maatskaplike ontwigting en van anargie, van uitsigloosheid, van diskriminasie en uitbuiting, van onderdrukking en geweld, kortom van ’n diep maatskaplike krisis” skep.

Sargent (1994:9) definieer die subgenre van die distopie as die beskrywing van ’n niebestaande samelewing waar die skrywer se intensie is dat die eietydse leser dit as veel slegter as die werklike huidige samelewing sal beskou.² Daar bestaan verskillende vorme of “grade” van distopiese tekste (Moylan 2000:152). Sommige bevat elemente van utopiese hoop, ander hou weer verband met anti-utopiese literatuur wat kritiek lewer op utopiese literatuur (Moylan 2000:147). ’n Distopiese teks kan selfs ’n kritiese distopie wees, wat deur Sargent (aangehaal in Baccolini en Moylan 2003a:7) beskryf word as ’n tipe teks waarin die hoop gegee word dat die distopie oorkom kan word en vervang kan word met ’n eutopie (positiewe utopie). Dit is teenoor die klassieke distopie waarin daar geen hoop bestaan dat die distopiese omstandighede verander kan word nie. Die komplekse subgenre van die distopie word in Hoofstuk 2 in detail beskryf.

Die sewe toekomsromans ná 1999 wat hierbo genoem word, skets almal die Suid-Afrika van die toekoms as ’n land van verval met ’n korrupte regering (in *Horrelpoot* bestaan daar nie eers meer ’n sentrale regering nie) en met armoede en siekte aan die orde van die dag. In *Hotel Atlantis*, *Raka die roman* en *Wederkoms – Die lewe en geskiedenis van Jannes Hoop* is dit nie slegs Suid-

² Die kwessie rondom skrywersintensie en lesersrepsie word in Hoofstuk 2 verder bespreek.

Afrika wat besig is om onder te gaan nie, maar die hele wêreld. Vir die meeste lesers sal hierdie uitbeeldings waarskynlik as aansienlik slegter as die hede voorkom en hierdie romans voldoen dus aan Sargent se definisie van die distopie. Die romans beeld ook almal 'n niebestaande samelewing uit deurdat dit 'n samelewing van die toekoms is. In die analise van die individuele tekste word daar telkens bespreek of die romans as kritiese of klassieke distopieë beskou kan word.

'n Verdere belangrike punt van Van Gorp e.a. se definisie van die toekomsroman is dat hulle daarop wys dat sosio-politiese kwessies sentraal staan in hierdie tipe romans. Wegner (2005:90-91) beweer ook dat die meeste distopiese tekste kommentaar lewer op die sosio-politiese werklikheid van die tyd waarin dit verskyn. Ook Baccolini en Moylan (2003a:1-2, my kursief) beskou distopiese literatuur as werke wat sosio-politiese sake aanspreek:

The dystopian imagination has served as a prophetic vehicle, the canary in a cage, for writers with an *ethical and political concern* for warning us of terrible *sociopolitical tendencies* that could, if continued, turn our contemporary world into the iron cages portrayed in the realm of utopia's underside.

Skrywers wat kommentaar of kritiek lewer op die sosio-politiese omstandighede van hulle tyd is niks nuuts in die Afrikaanse letterkunde nie. Roos (1998:21) beweer dat die Afrikaanse prosa eers verstaan kan word as daar gekyk word na die Suid-Afrikaanse geskiedenis en die verband tussen die Afrikaanse letterkunde en die Suid-Afrikaanse gemeenskap. Ook Smuts (2000:1) is van mening dat die sosio-politiese konteks waarbinne werke ontstaan nog altyd 'n invloed gehad het op die Afrikaanse letterkunde:

In die loop van die twintigste eeu het aktuele gebeure soos die Anglo-Boere-oorlog, die depressie van die jare dertig en verstedeliking, die nawerking van die Tweede Wêreldoorlog, die apartheidsbeleid en die grensoorlog wat daarmee saamgehang het, almal 'n uitwerking op die aard van die Afrikaanse letterkunde wat in die betrokke periodes verskyn het, gehad.

Die distopiese toekomsromans van ná 1999 is dus in hierdie opsig 'n voortsetting van hierdie tendens binne die Afrikaanse letterkunde deurdat hulle kommentaar lewer op die Suid-Afrikaanse werklikheid.

In Afdeling 1.2 van Hoofstuk 1 word daar gekyk hoe die verband tussen die sosio-politiese konteks en literatuur in die geskiedenis van die Afrikaanse letterkunde in die vernaamste

Afrikaanse literatuurgeskiedenis, asook literatuurgeskiedenis wat handel oor Suid-Afrikaanse en Suider-Afrikaanse literatuur, hanteer is. In Afdeling 1.3 van hierdie hoofstuk word daar 'n oorsig gegee van die Suid-Afrikaanse toekomsromans in Afrikaans en Engels van vóór 1999 en hoe hierdie werke die Suid-Afrikaanse realiteit van die onderskeie tye waarin hulle verskyn, aanspreek. Volgens Visagie (2009b:53-54) is daar min voorbeelde van Suid-Afrikaanse fiksie met 'n distopiese inslag in die geskiedenis van Suid-Afrikaanse letterkunde. Hy noem *Na die geliefde land* (1972) deur Karel Schoeman en *Life and Times of Michael K.* (1983) deur J.M. Coetzee as die bekendste tekste in hierdie subgenre. Daar sal in hierdie afdeling verder bespreek word of sommige van hierdie vroeër toekomsromans as distopies beskou kan word en of hulle daardeur voorgangers is van die toekomsromans ná 1999.

Die sosio-politiese konteks waarin die toekomsromans van ná 1999 verskyn, word in Afdeling 1.4 behandel en daar word ondersoek of hierdie konteks moontlik 'n bydrae gelewer het tot die toename van hierdie tipe roman in dié tydperk. Soos reeds genoem, is distopiese literatuur ingebed in die sosio-politiese konteks waarbinne dit verskyn en is dit ook die geval met Afrikaanse letterkunde in die algemeen. In hierdie studie word daar dus gebruik gemaak van 'n literatuurbenadering wat fokus op die verband tussen literêre tekste en die sosio-politiese konteks waarin die werke verskyn. Jakobson (1981:22) verduidelik hoe enige taaluiting, insluitende letterkunde, bestaan uit die ses elemente van die sender, konteks, boodskap, kontak, kode en ontvanger. Volgens Jakobson (1981:22) is die fokus in kommunikasie gewoonlik op een van hierdie elemente, maar al die elemente is altyd teenwoordig. Indien die fokus op die konteks is, word dit die referensiële funksie genoem en as dit op die boodskap is, staan dit bekend as die poëtiese funksie (Jakobson 1981:22, 25). Volgens Jakobson (1981:25) is die poëtiese funksie gewoonlik dominant in die verbale kunste, maar is dit nie die enigste funksie wat teenwoordig is nie. In 'n studie van letterkunde kan die poëtiese of estetiese funksie dus nie geïgnoreer word nie, maar dit sluit nie enige van die ander funksies uit nie. In hierdie studie is die referensiële funksie belangrik omdat daar verwys word na die konteks waarin die werke verskyn. Die estetiese aspek van die werke word egter nie uitgesluit in die bespreking nie. Na aanleiding van Sargent (1994:9) se definisie van die subgenre van die distopie, word dit duidelik dat die sender en ontvanger ook 'n rol speel by die bestudering van distopiese literatuur.

1.2 Die verband tussen die Afrikaanse letterkunde en die sosio-politiese konteks van Suid-Afrika

’n Studie van Afrikaanse literatuurgeskiedenis bevestig dat daar nog altyd duidelike raakpunte was tussen Afrikaanse letterkunde en die sosio-politiese konteks van Suid-Afrika. Reeds in Dekker (1935:Inhoud) se *Afrikaanse Literatuurgeskiedenis*, wat oorspronklik in 1935 verskyn het, word die bespreking van die Afrikaanse letterkunde gekoppel aan die maatskaplike konteks. Die boek word verdeel in periodes waarin sekere politieke en sosiale gebeure teenoor die literêre werke uit hierdie tydperke geplaas word. Kannemeyer gebruik dieselfde strategie in sy *Geskiedenis van die Afrikaanse Literatuur I* (1978) en *Geskiedenis van die Afrikaanse Literatuur II* (1983). In sy nuutste literatuurgeskiedskrywing, *Die Afrikaanse Literatuur 1652-2004* (2005), is die periode-indeling as volg:

1. Die oorsprong van die Afrikaanse Letterkunde (1652-1875)
2. Die periode van die Eerste Afrikaanse Beweging (1875-1900)
3. Tweede Beweging en Selfstandigwording (1900-1930)
4. Dertig en verdere verbreiding (1930-1955)
5. Sestig en die verset teen apartheid (1955-1976)
6. Die hedendaagse Afrikaanse letterkunde (1976-hede)

Coetzee se periode-indeling in *Letterkunde & Krisis: ’n Honderd jaar Afrikaanse letterkunde en Afrikaner-nasionalisme* wyk heelwat af van die periodes wat Kannemeyer identifiseer. Coetzee (1990:10) gebruik die “histories-materialistiese” en die “Afrikaner se nasionalisme” as vertrekpunt vir sy periodisering van die Afrikaanse letterkunde. Hy onderskei die volgende periodes:

1. 1875-1922
2. 1922-1948
3. 1948-1961
4. 1961-1976
5. Ná 1976

Die indeling word in verband gebring met Antonio Gramsci se idee van krisis in die politiek (Coetzee 1990:10). Coetzee (1990:8) beweer dat die “‘appropriasie’ van die ontwikkelende Afrikaanse taal rondom 1875 as aansporing tot nasionale bewussyn, en die skep van ’n letterkunde om daardie bewussyn te onderskraag, dié letterkunde vanaf die begin binne die politieke arena plaas.” Die verdere periodes hou verband met die volgende politieke gebeure: “1922 – die Randse rebellie; 1948 – die begin van Afrikaner-nasionalisme se droomstaat; 1961 – die koms van die Republiek, die eerste aanvalle van die ANC en die PAC; 1976 – die Soweto-rebellie” (Coetzee 1990:10).

Nog ’n belangrike Afrikaanse literatuurgeskiedenis is *Perspektief en Profiel: ’n Afrikaanse Literatuurgeskiedenis*. Dit word oorspronklik gepubliseer in 1951 onder die redaksie van P.J. Nienaber waarna daar verskeie uitgawes verskyn en die 1998-uitgawe van Deel 1, verskyn onder die redaksie van Van Coller (Van Coller 1998a:vii-viii). Deel 2 van *Perspektief en Profiel* word gepubliseer in 1999 en Deel 3 in 2006. In die “Perspektief”-gedeeltes van *Perspektief en Profiel* word die literêre werke van die spesifieke periodes wat afgebaken word, byvoorbeeld “Perspektief op die Afrikaanse prosa van die twintigste eeu” in Deel 1 en “Die Afrikaanse prosa 1997 tot 2002” in Deel 3, ook aan die hand van die sosio-politiese agtergrond van Suid-Afrika bespreek.

Ook in literatuurgeskiedenis wat nie uitsluitlik op die Afrikaanse literatuur fokus nie word daar van periode-indelings gebruik gemaak. In *Southern African Literatures*, wat oorspronklik in 1996 verskyn en herdruk word in 2003, maak Michael Chapman (2003:v-ix) van die volgende breë afdelings gebruik om die ontwikkeling van literatuur in Suider-Afrika te bespreek: “Oral Tradition: A Usable Past”; “Writing of European Settlement: South Africa 1652-1910”; “African or Colonial Literature: 1880s to 1960s”; “Commissioned by the Nation, Commissioned by the Society. Independence, Post-Independence” en “Writing in the Interregnum: South Africa, 1970-1995”. In Afdelings 2 en 3 van Chapman (2003:v-ix) se boek word daar in die volgende onderafdelings na die opkoms en ontwikkeling van die Afrikaanse letterkunde verwys:

- Images of Africa, 1652-1820: Dutch records and Afrikaner identity
- Anglicisation and the Afrikaans Language Movements, 1875-1930

- Belonging and Belief in South Africa, 1910-1948: Afrikaans, a literary language. Poetry from Van Wyk Louw to Opperman
- Identity and the Apartheid State, 1948-1970: The silent decade. Sestigers

In Afdeling 5, “Writing in the Interregnum: South Africa, 1970-1995”, is daar die volgende verwysings na die Afrikaanse literatuur:

- Black Consciousness and White Africans: Poetry by white Africans. Livingstone, Breytenbach and others
- The Truth of Fiction and the Fiction of Truth: Writing novels in the Interregnum; Anxieties of influence and journalistic demands: Ebersohn, Schoeman, Joubert, Miles, Stockenström and others; Brink: the internationalism of the Afrikaner rebel; The novel in a state of emergency
- The State of Emergency, the New South Africa: Poetry and prose in the 1980s: the high word to the low mimetic. Cronin, Krog, Black Afrikaans poets, Goosen

Wat interessant is van *Southern African Literatures* is dat Chapman (2003:439-471) aan die einde van die boek ’n chronologie opstel waarin literêre werke teenoor historiese en kulturele gebeure van die tyd waarin die werke verskyn, geplaas word. Daar ontstaan heftige kritiek op die eerste uitgawe van Chapman se boek, ook wat betref die uitbeelding van die Afrikaanse literatuur (Van Coller 1998a:viii). Vir die doeleindes van hierdie studie is dit egter belangrik om te wys op die wyse waarop ook Chapman die Afrikaanse letterkunde koppel aan die sosio-politiese konteks van die land en van spesifieke periodes gebruik maak om dit te doen.

David Attwell en Derek Attridge (2012:v-ix) identifiseer die volgende tydperke in die ontwikkeling van die Suid-Afrikaanse letterkunde in hulle onlangse literatuurgeskiedenis, *The Cambridge History of South African Literature* (2012):

1. Oratures, Oral Histories, Origins
2. Exploration, Early Modernity and Enlightenment at the Cape, 1488-1820
3. Empire, Resistance and National Beginnings, 1820-1910
4. Modernism and Transnational Culture, 1910-1948
5. Apartheid and its Aftermath, 1948 to the Present

Dit is veral in Van Coller (2012:262-285), Willemse (2012:429-451) en Viljoen (2012:452-473) se opstelle in Attwell en Attridge se literatuurgeskiedenis dat die opkoms en ontwikkeling van die Afrikaanse letterkunde bespreek word. Van Coller onderskei die volgende periodes in die opkoms van die Afrikaanse letterkunde in sy bespreking getiteld “The beginnings of Afrikaans literature”: “From Dutch to British at the Cape: 1652-1806”; “From British hegemony to the GRA³: 1806-75” en “From the First Afrikaans Language Movement to official language: 1875-1919”. Willemse bespreek die Afrikaanse letterkunde in die periode vanaf 1948 tot 1976, terwyl Viljoen na die tydperk ná 1976 kyk. Sy verdeel die tydperk ná 1976 verder in twee hoof fases: die eerste fase begin in 1976 met die Soweto-opstande en die tweede fase met die ontbaning van die ANC en die vrylating van Nelson Mandela vroeg in 1990 (Viljoen 2012:452-453). Viljoen (2012:453) beskou die tydperk tussen 1990 en 1994 as ’n interim-fase waarin die temas van die vorige fase voortgeduur het terwyl nuwe tendense ook na vore gekom het. Sy koppel hiër die interim-fase aan die onsekerheid wat in die land geheers het tot en met die eerste demokratiese verkiesing op 27 April 1994. In *The Cambridge History of South African Literature* word die bespreking van die Afrikaanse letterkunde dus ook verbind met sekere sleutelgebeure en tydperke in die Suid-Afrikaanse geskiedenis.

In hierdie studie word daar ook na ’n spesifieke periode, naamlik ná 1999, gekyk en word die literatuur gekoppel aan sekere sosio-politiese gegewens van hierdie tydperk. Dit is nie ’n volledige literatuurgeskiedenis van die periode ná 1999 nie, aangesien die fokus op slegs een genre, naamlik die distopiese toekomsroman van hierdie tyd val. Na aanleiding van die vernaamste literatuurgeskiedenis word die periodes in die Afrikaanse letterkunde waar die verhouding tussen die letterkunde en die sosio-politiese konteks van die tyd die sterkste na vore kom hieronder bespreek.

Coetzee (1990:8) begin sy literatuurgeskiedenis van die Afrikaanse literatuur by 1875. Hy beskou dit as die werklike begin van letterkunde in Afrikaans, omdat tekste voor dié punt hoofsaaklik in Nederlands verskyn het. Volgens Van Coller (2012:280, sy kursief) moet daar nie na die begin van die Afrikaanse letterkunde verwys word nie, maar eerder na “the *beginnings*”. Hy beskou daarom nie 1875 as die begin van die Afrikaans letterkunde of Afrikaans as taal nie:

³ Genootskap van Regte Afrikaners

[...] no definite point of origin for the Afrikaans language can be determined; it is a slow process of language change, selection and replacement that preceded standardisation. Similarly, there is no definite origin for Afrikaans literature. Although the founding of the Association of True Afrikaners on 14 August 1875 was an important structural step towards the standardisation of Afrikaans and its eventually (sic) canonisation, it cannot be seen as the beginning of the Afrikaans language or literature. Just as earlier statements and texts already exhibited traces of Afrikaans and as such can be regarded as proto-Afrikaans, certain literary contributions reveal characteristics of what were later regarded as Afrikaans literature [...] (Van Coller 2012:266).

Van Coller (2012:266) verwys na dramas soos Charles Etienne Boniface se *De Nieuwe Ridderorde of de Temperantisten* (1832) en Andrew Geddes Bain se *Kaatje Kekkelbek, or Life among the Hottentots* (1838) as voorbeelde van werke wat gedeeltes bevat wat in 'n vroeë Afrikaanse geskryf is. Kannemeyer (2005:33) beskryf Boniface en Bain se dramas as “geestige stukke” waarin “die weergawe van die taal [Afrikaans] van die gekleurde bevolking van die Kaap aangetref word.” Volgens Kannemeyer (2005:33) is daar in Louis Henri Meurant se samespraak, getiteld *Zamenspraak tusschen Klaas Waarzegger en Jan Twyfelaar, over het onderwerp van afscheiding tusschen de Oostelyke en Westelyke Provincie* (1860), 'n “ernstiger gebruik van Afrikaans”, al is die titel in Nederlands. Hofmeyr (1987:96-97) wys daarop dat Afrikaans as taal aanvanklik geassosieer is met armoede en beskou is as die taal van bruinmense. Volgens haar is dit eers in die sewentigerjare van die negentiende eeu, veral met die ontstaan van die koerant *Die Afrikaanse Patriot* in 1876, dat Afrikaans gekoppel is aan die bou van 'n Afrikaner-identiteit. Kannemeyer (2005:50) beweer dat die Afrikaanse letterkunde aan die einde van die negentiende eeu en begin van die twintigste eeu begin om temas aan te sluit by maatskaplike kwessies wat belangrik was vir Afrikaanssprekendes op daardie tyd: Suid-Afrika, Afrikaans, godsdiens, die alledaagse lewe van die gewone burger of boer en die Afrikaanse folklore.

In die periode van die Tweede Afrikaanse Beweging (1900 tot 1930) was die sosio-ekonomiese posisie van die Afrikaner 'n populêre tema en is daar geskryf oor verstedeliking en die armblankekwessie (Kannemeyer 2005:67). Hofmeyr (1987:95) beskou 1902 tot 1924 as die tydperk van die uitvinding (“invention”) van Afrikanernasionalisme. Sy beskryf hoe die Afrikaanse letterkunde van dié tyd nasionalistiese ideologieë weerspieël het. Dit is ook tydens die periode van 1902 tot 1930 dat die plaasroman populêr word en alhoewel die ruimte van die plaas meestal in hierdie romans geïdealiseer word, verskyn daar in hierdie tydperk ook “'n reeks

romans waarin hierdie volksverbonde, patriargale en agrariese lewensbeskouing ingrypend ondermyn word” (Roos 1998:24-25). In hierdie tipe romans word kwessies soos die Rebelle, die Eerste Wêreldoorlog en die griepepidemie van 1918 aangespreek, terwyl dit ook “selfbewuste vrouekarakters binne ’n gesofistikeerde stadsmilieu” uitbeeld (Roos 1998:25). Roos (1998:26) noem as voorbeelde van sulke romans *Onder bevoorregte mense* deur Marie Linde, *Oogklappe* deur Meg Ross, *Eensaamheid* deur Eva Walter en *Chrissie en Joey* deur Hettie Cillié wat almal in 1925 verskyn. In hierdie tydperk is daar dus al tekens van skrywers wat die sosio-politiese omstandighede van die tyd bevraagteken.

Die tydperk vanaf 1930 tot 1955, wat deur Kannemeyer (2005:120) as die “Derde Beweging” afgebaken word, is ’n tyd van sosiale en politieke verandering in Suid-Afrika. Dit is die tyd van die opkoms van Afrikanermag en die begin van apartheid. Kannemeyer (2005:116) beskryf die uitkoms van die verkiesing in 1948 as die “triomf van Afrikanernasionalisme” (vergelyk Willemsse 2012:429). Hierdie veranderende omstandighede vind egter nie neerslag in die prosa van hierdie tyd nie. Die prosa vertoon nie veel vernuwing nie en is slegs ’n voortsetting van die werk van voor 1930.

Kannemeyer (2005:259) omskryf die tydperk tussen 1955 en 1976 as “Sestig en die verzet teen apartheid”. Coetzee (1990:31) baken die tydperk van die Sestigters ietwat anders af: “Hierdie tydperk begin met ’n krisis: die aanval van die staat op mense in Sharpeville op 19 Maart 1960; en dit eindig met ’n krisis: die aanval van die staat op kinders in Soweto op 16 Junie 1976.” In die middel van die vyftigerjare van die twintigste eeu vind wat deur Grové (1980:1) as ’n “klimaatsverandering” beskryf word in die Afrikaanse letterkunde plaas deurdat die groep skrywers wat bekend staan as die Sestigters begin fokus op internasionale skryftendense (Kannemeyer 2005:275). Teen 1968 verskuif sommige van die lede van die groep se fokus egter na “betrokkenheid by die Suid-Afrikaanse aktualiteit” (Roos 1998:60). In die sewentigerjare van die twintigste eeu verskuif die klem in die Afrikaanse letterkunde ook dan na die sosio-politiese situasie in Afrika (Kannemeyer 2005:275; Van Coller 1995a:198). Volgens Grové (1980:3) word die “kuns ’n politieke wapen wat moet dien om die bestaande orde omver te gooi”:

Die belangstelling in die politieke en rassespansing van die tyd wat van meet af aan sporadies in die nuwe prosa tot openbaring gekom het, het later oorgegaan in bewuste pleidooie vir en beoefening van ’n *littérature engagée*, ’n betrokke, strydvaardige kuns (Grové 1980:5).

In die sewentigerjare van die twintigste eeu is daar dus 'n opkoms in “betrokke literatuur” of “*littérature engagée*”. Volgens Roos (1998:77; vergelyk Willemse 2012:430) is dit ook in die betrokke literatuur van die sewentiger- en tagtigerjare van die twintigste eeu dat Afrikaanse letterkunde vir die eerste maal teen die Afrikanerpolitiek ingaan. Roos (1998:78) identifiseer sekere algemene kenmerke van die Afrikaanse betrokke prosa van hierdie tyd. Eerstens word daar verwys na die sosio-politiese situasie van Suid-Afrika in die tyd: “[...] konflik tussen wit en swart; teenstand teen die apartheidbestel; uitbeelding van die staat se onderdrukking van opposisie; situasies van ballingskap en verraad; tonele van sabotasie, spioenasie, aanhouding, marteling en dood.” Tweedens word daar in baie gevalle na dokumentêre bronne verwys en derdens is die vertellings dikwels outobiografies van aard. In hierdie tydperk verskyn daar ook die toekomsromans *Na die geliefde land* (1972) deur Karel Schoeman en Elsa Joubert se *Die laaste Sondag* (1983) wat deur Roos (1998:79, 109) as betrokke romans beskou word. Olivier (1979:17) is ook van mening dat John Miles se betrokke roman, *Donderdag of Woensdag* (1978), in 'n tyd “baie naby in die toekoms” afspeel.

Skrywers wat reeds in die sestigerjare van die twintigste eeu naam gemaak het en in die sewentigerjare betrokke werke geskryf het, lewer in die negentigerjare steeds sosio-politiese kommentaar in hulle werk (Smuts 1996:6). Smuts (1996:1) is van mening dat dit “te verwagte was dat hulle as getuies van groot tye hulle opnuut aan hul taak as estetiese dokumenteerders van die wordende geskiedenis sou wy.” Weereens neem sommige werke die vorm van toekomsromans aan, byvoorbeeld Chris Barnard se *Moerland* (1992) en P.J. Haasbroek se *Lem* (1993) wat deur Smuts (1996:6) beskou word as romans wat “'n deprimerende toekomsbeeld van 'n toekomstige Suid-Afrika waarin blanke regeringstrukture in duie stort en anargie al hoe meer oorneem”, gee. Roos (1998:109) beskryf die gebeure in *Die stoetmeester* as “'n entjie in die toekoms in” en ook hierdie roman word deur Smuts (1996:7) beskou as 'n werk met 'n politieke tema.

In die sewentiger-, tagtiger- en vroeë negentigerjare van die twintigste eeu verskyn daar dus al toekomsromans wat kommentaar lewer op die sosio-politiese werklikheid van Suid-Afrika en verbind kan word aan die betrokke literatuur van die tyd. Hierdie werke kan as voorgangers van die toekomsromans ná 1999 beskou word. 'n Volledige bespreking van die romans wat hierbo

genoem is, asook ander toekomsromans van vóór 1999, word in die derde afdeling van hierdie hoofstuk gegee.

Smuts (1996:8-9) se gevolgtrekking is dat “die tradisionele politieke roman soos ontwikkel deur veral Brink, [in die negentigerjare] by ’n kruispad gekom het”: “Met die apartheidsdilemma, noodtoestand en grensoorlog in ’n groot mate ’n afgehandelde episode, moet daar tematies nuut gedink word.” Alhoewel hierdie gebeure nooit heeltemal as “afgehandel” beskou kan word nie deurdat die gevolge daarvan blywend is, maak Smuts ’n belangrike punt deur daarop te wys dat die betrokkenheid van die romans in hierdie tydperk op ’n ander wyse benader word as voorheen. Een van die nuwe wyses waarop werke betrokke is, is deur te fokus op die verlede (Smuts 1996:9; Van Coller 1995a:198).

In meer resente romans van die negentigerjare van die twintigste eeu en die begin van die een-en-twintigste eeu beweeg die Afrikaanse literatuur tematies weer terug na die huidige Suid-Afrikaanse aktualiteit. Hierdie romans lewer steeds kommentaar op die sosio-politiese omstandighede van Suid-Afrika, maar die uitbeeldings is dikwels negatief en “deurtrek van ’n diep pessimisme en selfs afgryse oor die heersende toestande in Suid-Afrika” (Van Coller 2007:11). Hierdie negatiwiteit kom reeds in ’n aantal Afrikaanse werke in verskeie genres ná 1994 voor (vergelyk Kannemeyer 2005:372, 577; Van Coller 2002:305; Viljoen 2012:468-469 en Wasserman 2000a:97, 106-107), maar daar is ’n merkwaardige toename in hierdie tipe werke sedert 1999 (vergelyk Jacobs 2003:4; Marais 2006a:12 en Van Coller 2002:305). In die Engelse Suid-Afrikaanse letterkunde is dit veral J.M. Coetzee se roman *Disgrace* (1999) wat by hierdie tema van pessimisme aansluit en wat volgens Gerwel (2004:2) “die kroon gespan het op hierdie skerp kritiese kyk na die Suid-Afrikaanse samelewing van ná die demokratiese oorgang.” In Afrikaans is dit werke soos André P. Brink se roman *Donkermaan* (2000), *Nuwe Verset* (2000), ’n digbundel byeengebring deur Daniel Hugo, Leon Rousseau en Phil du Plessis, en die kortverhaalbundel *Tot verhaal kom* (2003) deur Abraham H. de Vries wat aansluit by die desillusie met die Suid-Afrikaanse situasie in die Afrikaanse prosa (Jacobs 2003:4; Wasserman 2002a:4).

Soos reeds genoem in Afdeling 1 van hierdie hoofstuk, is dit ’n interessante verskynsel dat baie van die “pessimistiese” werke ná 1999 ook die vorm aanneem van toekomsromans. Pieter Hugo (2006:13) beskryf die toekomsvisie op die Nuwe Suid-Afrika in *Raka die roman* (2005) deur Koos Kombuis, *Miskruier* (2005) deur Jaco Botha en *Horrelpoot* (2006) deur Eben Venter as “onheilspellend” en sprekend van “min hoop en baie donkerte”. Volgens Visagie (2009c:12) bied die “moontlike duister toekoms” waaroor daar “om braaivleisvure [ge]katastrofeer” word vir Suid-Afrikaanse skrywers en kunstenaars “ryke stof”. Hy verwys weereens na *Horrelpoot* (2006) deur Eben Venter, maar noem ook *Oemkontoe van die nasie* (2001) deur P.J. Haasbroek en *Wederkoms – Die lewe en geskiedenis van Jannes Hoop* (2009) deur Louis Krüger (Visagie 2009c:12). Van Koos Kombuis verskyn ook *Hotel Atlantis* (2002) wat in 2012 afspeel en ’n beeld van wêreldwye ondergang en vernietiging skep (Roos 2006:89). ’n Verdere toekomsroman is *Die nege kerse van Magriet* (2006) deur Barend P.J. Erasmus wat in die tydperk van ongeveer 1985 tot 2030 afspeel en deur Mariana Loots (2007:12) beskou word as ’n “skrikwekkend realistiese voorstelling van Suid-Afrika”. In Afdeling 1.1 van hierdie hoofstuk is daar reeds gewys daarop dat kritici hierdie romans in verband bring met distopiese literatuur.

In 2008 verskyn ’n ope brief gerig aan Nelson Mandela deur Breyten Breytenbach in *Harper's Magazine*. ’n Vlaamse weergawe van die brief verskyn op 22 April 2009 in *De Morgen*. In die brief spreek Breytenbach sy misnoeë uit oor die misdaad, korrupsie en swak leierskap in die Nuwe Suid-Afrika. In ’n gedeelte van die brief formuleer Breytenbach (2008) dan, in die styl van Martin Luther King se “I have a dream”-toespraak, sy droom vir Suid-Afrika:

I dream as I want to believe you have dreamed, and I will continue to strive, for an integrated continent of generosity, economic justice, creativity, civil and civic responsibility. A continent that will develop its own sustainable modernity far away from Western “universalist” models of globalization serving only the masters [...].

Volgens Renders (2010), wat reageer op die Vlaamse weergawe van die brief, is dit ’n utopiese toekomsbeeld wat Breytenbach skep: “Breytenbach is ’n idealis wat droom van ’n politieke en maatskaplike paradys in Suid-Afrika en op die Afrikaanse kontinent.” Renders (2010) wys ook daarop dat Breytenbach in die brief ’n sekere rol aan skrywers soos homself toeken. Breytenbach (2008) is van mening dat skrywers nie die narre van die maghebbers moet wees nie, maar hulle moet beywer vir die saak van die armes en dus ’n plig het om betrokke te wees by die maatskaplike kwessies van Suid-Afrika. Renders (2010) beskou die toekomsromans wat ná 1999

verskyn as “’n besondere uiting van hierdie betrokkenheid in die hedendaagse letterkunde”. Anders as Breytenbach se utopiese toekomsvisie, is hierdie romans egter distopies.

Ook in Suid-Afrikaanse toekomsromans in Engels ná 1999 word daar ’n donker prentjie van Suid-Afrika se toekoms geskep. Robert Kirby se *Songs of the Cockroach* (2002) gee ’n satiriese, maar tog ook negatiewe beeld van die politieke situasie in Suid-Afrika rondom 2004 (Abrahams 2002a:102; Cull 2002:4). *Moxyland* (2008) deur Lauren Beukes word deur Visagie (2009c:12) ook as distopies beskou en in Beukes se ander toekomsroman *Zoo City* (2010) word ’n vervalle Johannesburg uitgebeeld.⁴

Die distopiese toekomsroman is dus een van die wyses waarop die Afrikaanse letterkunde (en Suid-Afrikaanse letterkunde) van die afgelope jare kommentaar lewer op die sosio-politiese omstandighede van die tyd. Die tydperk ná 1999 kan beskou word as ’n periode waarin die distopiese toekomsroman in Afrikaans aansienlike gewildheid geniet. In hierdie studie word daar spesifiek gekyk na die opkoms van die Afrikaanse toekomsroman ná 1999 en in watter mate hierdie romans as “distopies” beskryf kan word. Na aanleiding van die verhouding wat daar bestaan tussen Afrikaanse letterkunde en die Suid-Afrikaanse werklikheid, word die sosio-politiese konteks waarbinne die toekomsromans ná 1999 verskyn ook bespreek.

Alhoewel daar ná 1999 ’n aansienlike toename van toekomsromans is, het daar vóór hierdie tydperk reeds toekomsromans in die Afrikaanse prosa verskyn. Vervolgens word daar ’n oorsig gegee van die Afrikaanse toekomsromans van vóór 1999. Daar word ook verwys na die Suid-Afrikaanse toekomsromans wat in Engels in hierdie tyd verskyn het. Daar word verder aangetoon of die vroeër werke, as voorgangers van die toekomsromans ná 1999, elemente bevat wat binne die subgenre van distopiese literatuur pas.

⁴ ’n Ander Engelse Suid-Afrikaanse roman ná 1999 wat gekoppel kan word aan die genre van distopiese literatuur is Mandla Langa se *The Lost Colours of the Chameleon* (2008). Die roman speel af op die fiktiewe eiland Bangula (Langa 2008:3). Dit is ’n allegorie vir die misbruik van mag in Suid-Afrika en ander postkoloniale Afrika-state (vergelyk Ndlangisa 2009:29). Dit is egter nie ’n toekomsroman nie. ’n Verdere Engelse roman ná 1999 wat op sekere vlakke as distopies beskryf kan word, is S.L. Grey (skuilnaam vir medeskrywers Sarah Lotz en Louis Greenberg) se *The Mall* (2011). Alhoewel die roman in die VK uitgegee word, speel dit af in Johannesburg. In *The Mall* is dit ’n alternatiewe wêreld eerder as ’n toekomstige wêreld wat uitgebeeld word. Die roman is ’n gruwelverhaal oor twee mense wat in ’n spookagtige, alternatiewe weergawe van die Highgate Mall in Johannesburg verlore raak (Grey 2011:15, 40-41).

1.3 Suid-Afrikaanse toekomsromans vóór 1999

Alhoewel Visagie (2009b:53-54) beweer dat die distopiese roman in die geskiedenis van Suid-Afrikaanse literatuur nie prominent was nie, word Suid-Afrikaanse toekomsromans van vóór 1999 wel in terme van utopiese literatuur⁵ bespreek deur kritici soos Green (1997:10, 235-287)⁶, Pordzik (2001a; 2001b)⁷ en Sargent (2010:209).

Na die geliefde land (1972) deur Karel Schoeman, wat in 1978 in Engels onder die titel *Promised Land* gepubliseer word, is een van die vroegste en bekendste toekomsromans in die Suid-Afrikaanse literatuur (Clingman 1990:43; Visagie 2009b:53-54). Daar verskyn egter vroeër reeds werke wat nie die vorm van romans aanneem nie, maar eerder aangebied word as voorspellende geskiedskrywing. In 1947 word Arthur Keppel-Jones se *When Smuts Goes: A History of South Africa from 1952 to 2010 first published in 2015* gepubliseer. In die inleiding tot die boek skryf Keppel-Jones (1947:Inleiding) dat hy dit geskryf het as reaksie op die onverantwoordelike optimisme wat daar oor die land se toekoms bestaan. In die boek word beskryf hoe groot getalle Indiërs, Jode en mense van Britse afkoms gedwing word om Suid-Afrika te verlaat as gevolg van die onderdrukkende Afrikaner-regering (Keppel-Jones 1947:17-18, 70-80). In die sewentigerjare van die twintigste eeu is daar 'n onsuksesvolle revolusie deur die swartmense van Suid-Afrika. Hierna verklaar Engeland en die VSA oorlog teen die land (Keppel-Jones 1947:87-100, 134-165). Suid-Afrika verloor die oorlog en die land word onder

⁵ Ek gebruik die term “utopiese literatuur” hier na aanleiding van Sargent (1994:8-9) se uiteensetting om te verwys na die oorkoepelende utopiese genre wat die subgenre van die distopie insluit.

⁶ Green (1997:244) maak gebruik van die term “future histories” om te verwys na toekomsromans en beskou vertellings oor die toekoms as 'n nuwe vorm van die historiese roman: “Hence the term ‘future histories’; it designates those fictional forms that explore the future in much the same way as we have seen the classical historical novel explore the past, investigating another time whilst retaining a serious commitment to particular and specific historical conditions.” Wesseling (1991:163) verwys ook na die skakel tussen toekomsvoorstellings en historiese fiksie. Sy maak gebruik van die term “uchronian fictions” om te verwys na skrywers wat van die verlede gebruik maak om haalbare alternatiewe toekomste te skep. Volgens haar is die doel van “uchronian fictions” om die gekanoniseerde Westerse, wit manlike geskiedenis op te hef en alternatiewe geskiednisse op te roep: “Uchronian fictions differ from self-reflexive historical fiction in that they move beyond the project of striving after a valid interpretation of the past. They do not turn to the past in a quest for authentic historical knowledge, but in pursuit of dormant possibilities that may figure a new beginning of history after Western history has run its course” (Wesseling 1991:163).

⁷ Sien die bylae tot Pordzik (2001a:196-197) se studie vir 'n bibliografie van werke, nie noodwendig slegs fiksie nie, van vóór 1999 wat 'n utopiese of distopiese blik op Suid-Afrika bied.

Britse militêre bevel geplaas totdat dit stabiliseer (Keppel-Jones 1947:166). In 1989 word die eerste swart regering gestig, maar dit word in 1996 omvergewerp deur 'n staatsgreep deur 'n ander swart leier, waarna die land heeltemal agteruitgaan (Keppel-Jones 1947:182, 184, 190). Die tweede swart president word in 2002 vermoor en opgevolg deur een van sy ministers. In 2010 breek “the great plague of 2010” uit nadat besmette rotte uit 'n Indiese skip die land binnekom in die Durbanse hawe (Keppel-Jones 1947:191, 200). Die toestand in die land vererger net ná hierdie insident.

Keppel-Jones (1947:Inleiding) beskou die gebeure in die boek as 'n beskrywing van die Suid-Afrikaanse geskiedenis vanaf 1952 tot 2010 soos dit heel moontlik sou verloop as die politieke stand van sake in die land op daardie stadium nie sou verander het nie. Volgens hom beteken die sombere toekoms wat hy skets nie dat hy nie hoop het vir Suid-Afrika nie:

Everyone must hope that it will not work out that way. If there were no grounds for such hope it would have been a waste of time to write this book. But let the reader think well before saying “it can't happen here” (Keppel-Jones 1947:Inleiding).

Volgens Keppel-Jones waarsku die distopiese toekoms wat hy voorspel dus as't ware lesers oor die moontlike gevolge van hulle aksies. Dit kan hierdeur in verband gebring word met Baccolini en Moylan (2003a:1-2) se uitspraak dat distopiese tekste dikwels as waarskuwings dien.

In 1961 verskyn Garry Allighan se *Verwoerd – The End. A look-back from the Future* en anders as Keppel-Jones se boek, word 'n toekoms geskets wat Sargent (2010:209) as 'n eutopiese visie op apartheid beskryf. *Verwoerd – The End. A look-back from the Future* neem die vorm aan van Allighan wat vanuit 1987 terugkyk op die gebeure wat aanleiding gegee het tot die welvarende nasie wat Suid-Afrika in 1987 is (Allighan 1961:ix, 152). Die verloop van gebeure is dat Hendrik Verwoerd onder toenemende buitelandse druk in 1962 bedank as Eerste Minister (Allighan 1961:66-69). Hy word opgevolg deur Johannes van Wyk wat Suid-Afrika red deur 'n onafhanklike staat vir die swart bevolking te skep. Volgens Van Wyk verskil hierdie staat van Verwoerd se beleid van aparte ontwikkeling deurdat daar geen beperkings daarop geplaas word nie en die swart bevolking volkome mag het (Allighan 1961:132). Die staat is uiters suksesvol en word in 1975 amptelik as die “Bantu Republic of South Africa”, of die sogenaamde “Bantuland”, ingehuldig (Allighan 1961:193, 228). Suidwes-Afrika (tans Namibië) word ook 'n

onafhanklike staat, wat beteken dat die “Union of South African Republics” (USAR) bestaan uit ’n swart staat, ’n wit staat en Suidwes-Afrika (Allighan 1961:167, 227-228). Van Wyk bewerkstellig verder eenheid in die wit gedeelte van Suid-Afrika deur Afrikaans en Engels gelyke status te gee wat beteken dat alle skole dubbelmedium, en almal uiteindelik tweetalig, moet wees (Allighan 1961:141-142). Die wit bevolking word vermeerder deur immigrante in te bring en in 1986 is die rasseverdeling in Suid-Afrika as volg: Wit: 5,981,295; Bruin: 1,423,124; Asiërs: 391,337 en Swart: 1,961,153 (Allighan 1961:157-158). Die bruin en Asiatiese inwoners vorm deel van die wit republiek en “they are permitted to do all that Whites may” (Allighan 1961:216). Suid-Afrika los nie slegs die rasseprobleme in die land op nie, maar vind ook maniere om water te spaar en erosie te voorkom, en sodoende die landbousektor te verbeter (Allighan 1961:199, 203). Hierdie eutopie wat deur Allighan geskets word, sou heel moontlik in 1961 deur veral die swart bevolking van Suid-Afrika eerder as ’n distopie beskou word en die meeste hedendaagse lesers sal dit waarskynlik ook as ’n distopie lees.

Die sewentigerjare van die twintigste eeu is die tydperk waarin toekomsliteratuur in die vorm van die toekomsroman toenemend in die Suid-Afrikaanse letterkunde voorkom. Clingman (1990:43) en Green (1997:17), wat ook hulle besprekings oor toekomsromans in periodes indeel, beskou albei die toekomsromans van die sewentigerjare as voorlopers van die talle romans van die tagtigerjare wat ’n toekomstige Suid-Afrika uitbeeld. Volgens Sargent (2010:209) is toekomsvisies in die Suid-Afrikaanse literatuur in hierdie tydperk ook meestal distopies van aard. Behalwe *Na die geliefde land* verskyn daar in die sewentigerjare in Afrikaans ook die toekomsromans *Om te sterwe* (1976) deur Schoeman en *Donderdag of Woensdag* (1978) deur John Miles.

Volgens Green (1997:254-255) is die vroeë tot middel tagtigerjare die eerste prominente periode waarin romans oor die toekoms verskyn. Hy groepeer hieronder Mongane Serote se *To Every Birth its Blood* (1981), Nadine Gordimer se *July’s People* (1981), *Life and Times of Michael K* (1983) deur J.M. Coetzee, en Christopher Hope se roman *Kruger’s Alp* (1984). Die noodtoestand van 1985 word deur Green (1997:255) aangedui as die einde van hierdie periode. Hy koppel dus ook, soos Ampie Coetzee, literêre periodes aan politieke gebeure. Gordimer se *A sport of nature* (1987) word ook deur Green (1997:255) in hierdie periode geplaas, al verskyn dit ná 1985. Hy

beskryf dit egter as 'n herbeskouing van kwessies wat in *July's People* aangespreek is en dit word daarom nie in 'n afsonderlike periode geplaas nie. Green (1997:255) se studie dek slegs werke tot en met die middel tagtigerjare, maar hy noem wel die tydperk van die vroeë negentigerjare as die begin van 'n nuwe periode waar daar talle tekste wat in die toekoms afspeel, verskyn.

In hierdie studie is die periodisering van die toekomsromans van vóór 1999 ietwat anders as Green se indeling. Ek verkies om die eerste periode te begin met Schoeman se *Na die geliefde land* in 1972. *Om te sterwe* (1976) deur Schoeman, *Donderdag en Woensdag* (1978) deur John Miles en Elsa Joubert se *Die laaste Sondag* (1983) word ook in hierdie periode geplaas, saam met die Suid-Afrikaanse Engelse toekomsromans *To Every Birth its Blood* (1981) deur Mongane Serote, Gordimer se *July's People* (1981) en *A sport of nature* (1987), *Waiting for the Barbarians* (1980) en *Life and Times of Michael K* (1983) deur J.M. Coetzee en *Kruger's Alp* (1984) deur Hope. Baie van hierdie werke hou verband met die betrokke prosa van die sewentiger- en tagtigerjare, soos reeds in Afdeling 1.2 uitgewys. Die einde van die tagtigerjare en die begin van die negentigerjare van die twintigste eeu is die volgende periode waarin daar weereens 'n aantal toekomsromans verskyn. Roos (1998:93) beskryf hierdie tydperk as een van “verandering, oorgang, verwarring [en] demokratisering”. In 1989 word F.W. de Klerk president en op 2 Februarie 1990 kondig hy aan dat die verbod op die ANC, PAC en ander vryheidsbewegings opgehef word en dat politieke gevangenes, onder andere Nelson Mandela, vrygelaat word. Die toekomsromans in hierdie periode verskyn dus kort voor die oorgang van Suid-Afrika na 'n demokrasie in 1994. Die volgende toekomsromans verskyn in hierdie tydperk: *Anderkant die Rubicon* (1989) deur Jan Zacharias, *Afskeid en vertrek* (1990) deur Karel Schoeman, *Gevaarlike land* (1990) deur Louis Krüger, *Moerland* (1992) deur Chris Barnard, *Lem* (1993) deur P.J. Haasbroek en *Die stoetmeester* (1993) deur Etienne van Heerden. In Engels verskyn daar in die vroeë negentigerjare *This Day and Age* (1992) deur Mike Nicol, *Jacob with a 'C'* (1993) deur Edward Lurie en *The Mask of Freedom* (1994) deur Peter Wilhelm.

Soos reeds genoem, wil dit voorkom asof daar in die tydperk vanaf 1994 nie werklik toekomsromans verskyn nie en die volgende groep toekomsromans eers weer verskyn in die periode ná 1999. Hierdie romans word in Afdeling 1.4 bespreek.

1.3.1 Toekomsromans: 1972 tot 1984

Karel Schoeman publiseer in hierdie tydperk twee toekomsromans, naamlik *Na die geliefde land* (1972) en *Om te sterwe* (1976)⁸, wat deur Kannemeyer (1998:243) beskryf word as voorbeelde van Schoeman se betrokke romans. Roos (1998:79) kategoriseer ook Schoeman se romans in hierdie tydperk as betrokke romans wat “n besondere bewuswees van die heersende Suid-Afrikaanse konteks uitbeeld”, maar skryf dat in die geval van Schoeman, “die politieke aktualiteit eerder by implikasie as direk weergegee word”. Ook Botha (1980:341) beskou hierdie twee toekomsromans as Schoeman se poging om by die “tydsgees” van die laat sestiger- en vroeë sewentigerjare van die twintigste eeu aan te sluit: “om teen elke prys tekens van ‘betrokkenheid by die Suid-Afrikaanse situasie’ te verwag of te vertoon, selfs al gaan dit merkbaar teen sy grein en gawes as skrywer in.” Soos reeds bespreek in Afdeling 1.2 kom die verhouding tussen die Afrikaanse letterkunde en die sosio-politiese konteks van Suid-Afrika ten sterkste na vore in die betrokke romans van die sewentiger- en tagtigerjare en neem heelwat van die betrokke werke van hierdie tyd die vorm aan van toekomsromans.

Schoeman se *Na die geliefde land* (1972) beeld ’n toekomstige Nuwe Suid-Afrika uit waarin ’n revolusie reeds plaasgevind het (Jooste 1999:533; Kannemeyer 2005:276). *Na die geliefde land* word deur Visagie (2009b:53-54) en Pordzik (2001b:43-44)⁹ as distopies beskryf deurdat dit ’n uitsiglose en donker toekoms vir Suid-Afrika voorspel as gevolg van die apartheidsbeleid. Die hoofkarakter in die roman is George, wat as kind saam met sy ouers na die buiteland verhuis het. Hy kom na die dood van sy ouers terug na Suid-Afrika om die ou familieplaas Rietvlei, waarvan hy die erfgenaam is, te besoek. Rietvlei is egter vervalde en die mense op die omliggende plase leef in vrees vir “hulle”, die nuwe regering. George kan egter nooit uitvind wie hierdie “hulle” is wat beheer geneem het oor Suid-Afrika nie (Schoeman 1972:5-6, 23, 43).

Wat veral van belang is vir hierdie studie is dat Schoeman in *Na die geliefde land* die tradisionele plaasroman op ironiese wyse omkeer (Pordzik 2001a:179). Hierdeur kan dit as ’n voorganger van Venter se *Horrelpoot* (2006) beskou word. In *Horrelpoot* word die plaas ook as

⁸ Schoeman se derde toekomsroman, *Afskeid en vertrek* (1990), word in die volgende periode bespreek.

⁹ Pordzik gebruik die Engelse weergawe van die roman, getiteld *Promised Land* (1978), in sy bespreking.

'n distopiese ruimte uitgebeeld en is die hoofkarakter Marlowe ook 'n Suid-Afrikaner wat homself in die buiteland gevestig het en terugkeer na 'n vervalle Suid-Afrika (Venter 2006:1). Ook in *Die nege kerse van Magriet* (2006) deur Erasmus speel die ruimte van die plaas 'n belangrike rol, alhoewel die konvensionele plaasroman nie soos in *Na die geliefde land* en *Horrelpoot* geïroniseer word nie.

Die toekomsroman *Na die geliefde land* word ook deur kritici in verband gebring met die sosio-politiese konteks van die tyd. Volgens Roos (1998:68), Kannemeyer (2005:276) en Jooste (1999:553) beeld die roman die moontlike ondergang van die Afrikaner en Afrikaner-nasionalisme na 'n politieke oorname uit. Jooste (1999:553) beskou dit selfs as “'n waarskuwing vanuit Europese perspektief” en sluit hierdeur aan by die idee dat die literêre distopie as 'n waarskuwing dien oor die moontlike gevolge van aksies in die hede (vergelyk Baccolini en Moylan 2003a:1-2 en Vieira 2010:17). Coetzee (1988:75) gee 'n Marxistiese lesing van *Na die geliefde land* en beskou die “ideoloogem” van die roman as volg: “[...] die vernietiging van 'n kapitalistiese maatskappy met sy klas en besitters kan net as gevolg hê 'n armoedige, agterlike, geïsoleerde, beleërde maatskappy in die hande van 'n vae diktatuur.” Botha (1980:538-539) is daarenteen nie oortuig deur die toekomsbeeld in *Na die geliefde land* nie:

Wat is Rietvlei? 'n Kammaland gekonstrueer uit bestanddele van 'n wêreld wat dekades gelede in Suid-Afrika kon bestaan het, in feite en in boeke (wat darem óók feite is), en bestanddele van 'n wêreld wat in die toekoms vermoed word. 'n Wêreld van angs en beklemming, sekerlik, maar dit is die beklemming van Alice se Wonderland en nie, as 'n mens die getuienis van die boek volg, 'n beklemming wat betrekking het op die Suid-Afrikaanse aktualiteit waarbinne die leser hierdie boek vir die eerste keer in 1972 kon lees nie. Kort gesê: van fantasie het die boek veel, en veel goeds; van profesie is daar nie sprake nie.

Volgens Botha moet die “voorspellings” in toekomsromans dus realisties wees. Distopiese werke lewer egter dikwels eerder kommentaar op die hede as wat dit werklik die toekoms probeer voorspel (Bergonzi 1987:212; Vieira 2010:17). Botha se kritiek dat die boek 'n ruimte uitbeeld “wat dekades gelede in Suid-Afrika kon bestaan het”, is ook ongegrond deurdat die roman juis die omgewing van die ouer plaasroman oproep om dit dan te kritiseer. Pfaelzer (1980:62-63) wys daarop dat die distopie dikwels geleë is in 'n plek wat 'n agteruitgang is na 'n toestand in die verlede om sodoende te wys dat die toekoms nie noodwendig met vooruitgang gepaardgaan nie.

In 1976 verskyn Karel Schoeman se tweede toekomsroman, *Om te sterwe*. Alhoewel *Om te sterwe* chronologies ná *Na die geliefde land* (1972) verskyn, speel dit af in 'n tyd van terroriste-aanvalle, terwyl die revolusie in *Na die geliefde land* reeds plaasgevind het (Coetzee 1988:57; Kannemeyer 2005:425). *Om te sterwe* speel hoofsaaklik af op die plaas van Martha en Hendrik. Hendrik sterf as gevolg van 'n landmyn en Martha vind uit dat Ernst, hulle seun, die universiteit verlaat het om by terroriste-aktiwiteite betrokke te raak (Schoeman 1976:93, 101). Hierna begin die ontruiming van al die plase en Martha verneem dat die bruin plaaswerkers na kampe geneem word wat haar laat dink aan die konsentrasiekampe van die Anglo-Boereoorlog (Schoeman 1976:113). Martha verdwyn tydens die ontruimingsproses en vestig haarself in 'n grot in die berg (Schoeman 1976:120, 125). Hier dink Martha aan haar ouma wat tydens die Anglo-Boereoorlog ook in 'n grot weggekruip het (Schoeman 1976:126). Aan die einde van die roman verlaat sy die grot as sy voertuie op die plaas sien. Dit is egter nie die soldate wat die ontruiming behartig het nie, maar “vreemde mans in vegtenue wat sy nie herken nie” wat haar in Engels aanspreek (Schoeman 1976:126-127). Pfeiffer (1979:15) beskryf hierdie slot as volg:

In die onthutsende slotsin van die novelle word sy kortaf in Engels gekonfronteer deur 'n wildvreemde onsimpatieke besetter vir wie (by implikasie) haar en haar gemeenskap se verlede van geen betekenis is nie. Sy word tot vreemdeling gemaak op haar eie plaas.

Pfeiffer (1979:18) is van mening dat die verwysing na die Anglo-Boereoorlog moontlik impliseer dat die Afrikanergemeenskap se lot dieselfde gaan wees as tydens hierdie oorlog. In *Om te sterwe* is die Afrikaner se geskiedenis 'n belangrike element. Die herwinning van die geskiedenis word deur Baccolini (2003:116) as een van die hooftemas in distopiese werke aangetoon. Hierdie tema kom ook na vore in toekomsromans ná 1999, byvoorbeeld Botha se *Miskruier* waarin Braam Fourie, die hoofkarakter, gedurig terugflitse kry na die tyd toe hy saam met die apartheidsregering geveg het (Botha 2005:22). Soos *Na die geliefde land*, is *Om te sterwe* ook 'n herskrywing van die plaasroman (Jooste 1999:548). Pfeiffer (1979:19) beskou *Om te sterwe* as 'n plaasroman wat “'n heel ander dimensie aan die genre toevoeg”: “[...] 'n Plaasroman wat juis wil toon hoe die tradisionele landelike, rustige lewenswyse ru tot 'n einde gebring word deur die grimmige werklikheid van 'n terroriste-oornam.”

In die sewentigerjare van die twintigste eeu verskyn ook *Donderdag en Woensdag* (1978) van John Miles. Dit word deur Olivier (1979:12, 17) geplaas by die politieke prosa in hierdie

tydperk. Die roman speel volgens hom af in 'n nabye toekoms, maar lewer ook kommentaar op die hede. McDonald (2009:68) beskryf *Donderdag en Woensdag* as 'n satire en volgens Olivier (1979:18) is dit ook 'n parodie op die betrokke literatuur van die tyd wat “deur middel van ‘oblique’ verwysings kommentaar op Suid-Afrika lewer”. Die tyd waarin die verhaal afspeel, is nie duidelik nie, maar die volgende woorde van J.A. Duvenhage jnr., die karakter wat die verhaal opteken, suggereer dat dit wel in die toekoms kan wees: “Die geskiedenis hierin vervat, het ek 'n jaar of tien gelede opgeteken feitlik onmiddellik na afloop daarvan. Of het dit nog nie afgeloop nie?” (Miles 1978:1). Ander gegewens wat die verhaal eerder in die toekoms as in die hede plaas, is die verwysing na gebeure in Suid-Afrika wat nooit werklik plaasgevind het nie. Voorbeelde hiervan is die verskuiwing van Soweto en die grondwet wat tydelik opgeskort word (Miles 1978:100, 118).

Duvenhage beskryf die geheime sending van ene Eksteen in die roman. Eksteen is egter dood en die verhaal word aanmeakaargesit deur middel van Eksteen se vriendin Sophie se dagboek en ander dokumente (Miles 1978:1-2). Die leser word aanvanklik onder die indruk geplaas dat die gebeure in Spanje afspeel, maar kom gou agter dat dit eintlik in Suid-Afrika is. Duvenhage spreek later die leser direk aan en lig hom of haar in dat dit wel in Afrika afspeel (Miles 1978:70). Uit die dokumente word dit duidelik dat Eksteen betrokke was by 'n sending van 'n groep kunstenaars om grondwetlike verandering teweeg te bring deur die president te ontvoer en te breinspoel (Miles 1978:73). Die uitgangspunt van sommige karakters in *Donderdag en Woensdag* is byna anti-utopies¹⁰ van aard deurdat een van die karakters, Speelman, in 'n politieke werk skryf dat hulle “geen utopie najaag nie” en glo dat “die mens nie kan verbeter nie” (Miles 1978:77). Ook die karakter Ambrose glo dat daar nie so iets soos “*goeie orde*” bestaan nie: “As iemand sou sê die orde is prakties noodsaaklik, nou ja, dit kan ek dalk aanvaar, maar *goed*, helaas nie” (Miles 1978:87, sy kursief).

Roos (1998:109) beskryf Elsa Joubert se roman *Die laaste Sondag*, wat in 1983 verskyn, as 'n werk met 'n “blik op die toekoms” en ook Smuts (1983:20) is van mening dat die roman “'n ontstemmende maar beheerste blik op die Suid-Afrika van vandag en môre” gee. Die roman

¹⁰ Sargent (1994:9) definieer die anti-utopie as die beskrywing van 'n niebestaande samelewing waar die skrywer se intensie is dat die eietydse leser dit as kritiek sal beskou op utopisme of 'n spesifieke eutopie. Sien Hoofstuk 2.

speel af in 'n klein dorpie naby 'n grenspos en handel oor dominee Falk, die predikant van die dorpie, wat 'n jong soldaat ontmoet by die grenspos. Die soldaat het op 'n plaas op ses lyke afgekom en daar word vermoed dat die moord deel is van 'n terroriste-aanval (Joubert 1983:7). Die soldaat sien dit as 'n boodskap van God: “Daar is dertig silwerlinge vir die lewe van die Here betaal. Ons gaan Hom terugkoop. Nie met silwer nie, ons koop met lewens. Met onskuldiges soos dié” (Joubert 1983:8). Die veronderstelling is dat sodra Christus teruggekoop is, daar weer volgens die Ou Testament gehandel kan word: hulle het dan dus God se seën om te veg teen die vyand (Joubert 1983:53). Die jong man sterf kort hierna in 'n landmynontploffing. Dominee Falk neem dit op homself om die soldaat se oortuiging verder te voer, omdat hy hom as 'n profeet of 'n siener beskou (Joubert 1983:9, 15). Die dominee plaas die bebloede kledingstukke van die ses slagoffers in 'n kis in die kerk en versamel telkens nog aandenkings van “onskuldige” mense wat in aanvalle deur swartmense of terroriste gesterf het (Joubert 1983:21, 37, 49, 60, 79). As die dertigste slagoffer na die dominee gebring word, besef hy egter dit was 'n “dwaalleer” en dat dit die duiwel was wat die boodskap gebring het (Joubert 1983:149). Die kommando wat gevorm is deur mans van die omgewing dwing egter vir dominee Falk om die seën oor hulle uit te spreek voordat hulle op hulle vergeldingstog na die swart woongebied gaan (Joubert 1983:148-149). Die tema van 'n valse profesie wat lei tot geweld en die apokaliptiese toon van *Die laaste Sondag* kom ook voor in latere toekomsromans soos *Miskruier* (2005) deur Jaco Botha en veral Louis Krüger se *Wederkoms – Die lewe en geskiedenis van Jannes Hoop* (2009).

Die laaste Sondag word deur Roos (1998:81) beskou as een van Joubert se betrokke werke. Die roman lewer kommentaar op die sosio-politiese konteks van die tyd waarin dit verskyn deurdat dit 'n gemeenskap uitbeeld waar daar toenemende spanning is tussen die wit en swart bevolking van die omgewing. Die witmense wil ook nie enige verandering aanvaar nie en is ontsteld as een van die boere swartmense in 'n goeie huurhuis laat intrek. Die karakter Freda besef egter dat dinge moet verander: “En as die bestaande norme uitgedien is, as die tyd nuwe norme vereis?” (Joubert 1983:106). Die toekomsblik (of waarskuwing) wat gegee word, is dus dat die bloedvergieting en konflik tussen die verskillende rasse van Suid-Afrika op hierdie tydstip net erger gaan word as mense nie vernuwing wil aanvaar nie.

Gedurende die tagtigerjare van die twintigste eeu word daar ook Suid-Afrikaanse toekomsromans in Engels gepubliseer. In 1980 verskyn *Waiting for the Barbarians* deur J.M. Coetzee wat volgens Lenta (1988:134-135) uitbeeld hoe die revolusionêre aktiwiteite van die tyd waarin dit verskyn moontlik gaan verloop. Die ruimte en tyd in *Waiting for the Barbarians* is uiters vaag en die beskrywing van 'n koloniale grenspos waar die inwoners oortuig is dat die inheemse bevolking, die sogenaamde barbare, hulle gaan inval, dien eerder as 'n allegorie vir die wit vrees van swart oorname in Suid-Afrika op daardie tydstip. Die samelewing in *Waiting for the Barbarians* kan as distopies beskryf word as gevolg van die konflik tussen die “Empire” en die “barbare” wat vererger word deur die marteling van inheemse gevangenes om inligting oor die oorname uit hulle te probeer kry (Coetzee 1982:22). Die tipe ondervraging van gevangenes kan in verband gebring word met die onmenslike behandeling van politieke gevangenes tydens die struggle. Die Magistraat, die hoofkarakter van die roman, is die tipiese vervreemde distopiese protagonis deurdat hy deur sy eie gemeenskap gevange geneem word as hy verdink word van betrokkenheid by die vyand (Coetzee 1982:78). Die tema van gevangenskap en marteling kom ook in Botha se toekomsroman *Miskruier* (2005) voor. Aan die einde van *Waiting for the Barbarians* lyk dit nie asof óf die “Empire” óf die “barbare” oorwinning gaan behaal nie. Die lewensomstandighede vir beide groepe word al hoe slegter en daar is net 'n handjievol mense wat nog oorbly op die grenspos. Ten spyte van die sombere einde is daar tog 'n sprankie hoop as die Magistraat toekyk hoe kinders 'n sneeuman bou en dink: “It is not a bad snowman” (Coetzee 1982:156). Hierdie hoop word egter onderdruk as hy net hierna dink dat hy 'n man is wat die spoor byster geraak het en dalk nêrens heen op pad is nie (Coetzee 1982:156).

Nadine Gordimer se *July's People* verskyn in 1981 en handel oor 'n wit gesin, Maureen en Bam Smales en hulle drie kinders, wat saam met hulle swart werker July na sy tuisland vlug tydens 'n revolusie in Suid-Afrika waar die regering deur die swart bevolking oorgeneem word. Die roman begin waar hulle reeds in July se blyplek is, en Maureen en Bam (en die leser) kry slegs inligting in verband met die oorname in die stede deur middel van radioberigte (Gordimer 1981:25, 50-51, 88). Die inligting wat ontvang word, is dus tweedehands en onbetroubaar. Later hou die radio op om te speel en het hulle geen idee van wat aan die gang is in die res van die land nie (Gordimer 1981:124). Anders as in die tipiese distopiese roman bevind die karakters hulleself nie direk binne die distopiese omstandighede nie. Maureen en Bam sukkel om hulleself te versoen met die

leefwyse in die dorpie, maar hulle kinders pas gou aan en die landelike manier van leef word dus nie as “slegter” as hulle ou lewe in die stad uitgebeeld nie (Gordimer 1981:121, 125). Die oop einde, waar Maureen ’n helikopter wat in die lug verskyn tegemoethardloop, kan volgens Pordzik (2001a:182-183) as ’n utopiese horison binne die distopiese hede beskou word: “In this sense *July’s People* anticipates a new, as yet unimaginable South African nation re-emerging from the tremors and disruptions of the unstable present [...]” Deurdat die einde nie geslote is nie, kan dit in verband gebring word met die kritiese distopie waarin daar wel utopiese hoop voorkom. Maureen word egter beskryf as ’n dier wat veg om oorlewing en die einde kan ook meer negatief geïnterpreteer word:

She runs: trusting herself with all the suppressed trust of a lifetime, alert, like a solitary animal at the season when animals neither seek a mate nor take care of young, existing only for their lone survival, the enemy of all that would make claims of responsibility (Gordimer 1981:160).

In resensies van *July’s People* word die roman ook in verband gebring met die werklike politieke konteks van die tyd. Alan Paton (1981:26) beweer dat die roman inspeel op die vrees wat ontstaan het by die wit bevolking na die Soweto-opstand van 16 Junie 1976. Volgens Paton (1981:26) het ’n vrees van vervreemding eerstens by die wit bevolking ontstaan. ’n Verdere vrees was dat die vervreemding gevolg kan word deur ’n revolusie wat ondersteun word deur eksterne faktore. Die finale vrees was dat die revolusie suksesvol sal wees en dat die oorspronklike “veroweraars” sal moet vlug, omdat hulle wêreld vernietig is en hulle al hulle besittings verloor het: “White South Africans do not like to talk about these fears, although sometimes they do. But Nadine Gordimer has written about them in this novel, *July’s People*” (Paton 1981:26). Aggrey Klaaste (1981:6) beskou ook die uitbeelding van die revolusie in *July’s People* as nie heeltemal onrealisties nie.¹¹

Mongane Serote se *To Every Birth its Blood* verskyn ook in 1981 en vertel die storie van verskeie individue wat betrokke is by “The Movement”, wat volgens Lenta (1988:136) heel

¹¹ Alhoewel *July’s People* gepubliseer is deur Ravan Press, wat fyn dopgehou is deur die sensuurraad en waarvan daar talle werke verban is, is die roman nie aan die sensuurraad voorgelê nie, ten spyte van die politiese aard daarvan (McDonald 2009:102, 239). Ironies genoeg is Gordimer se *July’s People* een van die boeke wat die Gautengse Departement van Onderwys in 2001 wou verwyder van die lys van voorgeskrewe boeke vir matrikulante (Isaacson 2001:1). Gordimer (in Isaacson 2001:2) beskryf hierdie voorval as iets wat herinner aan “the old apartheid censorship board”. Die evalueerders se probleem met *July’s People* is dat dit ’n anachronisme is “which projects a South African future that did not happen” (Isaacson 2001:1).

moontlik op die ANC dui. In die roman word na werklike gebeurtenisse van vóór 1981 verwys, byvoorbeeld die Sharpeville-slagting van die sestigerjare en die “time of the school children” wat heel moontlik op die Soweto-opstande van 1976 dui (Serote 1981:61, 171). Dit is egter nie heeltemal duidelik wanneer die gebeure in *To Every Birth its Blood* afspeel nie en indien dit in die toekoms is, is dit ’n nabye toekoms. Volgens Green (1997:251) is dit onwaarskynlik dat die storielyn die toekoms betree, maar hy beskou die roman steeds as ’n “future history” deurdat die hoop oor die toekoms wat teenwoordig is in die roman in teenstelling is met die donker realiteit van die vroeë tagtigerjare (Green 1997:253). Die hoop op bevryding word uitgebeeld deur die weerstandsbeweging wat steeds groei aan die einde van die roman. Die verhaal eindig waar een van die vryheidsvegters wat Botswana toe gevlug het, toekyk hoe ’n vrou besig is om geboorte te skenk, wat dui op nuwe lewe en ’n nuwe begin (Serote 1981:368).

Volgens Pordzik (2001a:186) is die roman distopies van aard as gevolg van die uitbeelding van ’n samelewing in oorlog, maar bestaan daar wel ’n belofte en ’n geloof dat verandering onvermydelik is en uiteindelik sal lei tot bevryding. Soos reeds genoem, is dit nie heeltemal duidelik wanneer die roman afspeel nie en dit voldoen dalk nie heeltemal aan Sargent (1994:9) se definisie van die distopie nie deurdat die samelewing wat uitgebeeld word, nie werklik veel slegter as die werklike samelewing van daardie tyd is nie. Dit is egter die element van hoop wat hierdie roman binne die genre van utopiese literatuur plaas. Die roman sluit veral aan by die kritiese distopie waarin, soos Baccolini (2003:115) aandui, die geskiedenis een van die belangrike elemente van hoop is. Die idee dat die verlede onthou moet word om ’n beter toekoms te skep, kom veral na vore in die woorde van Tsi, die protagonis van die roman se eerste gedeelte: “Yet somehow it seems it is important to know where you come from, what happened; it seems important to link you to the present, so you can order the future, which is supposedly built for you” (Serote 1981:59).

In 1983 verskyn *Life and Times of Michael K* (1983) deur J.M. Coetzee wat volgens Visagie (2009b:53-54) een van die Suid-Afrikaanse romans is wat as distopiese literatuur beskou kan word. Volgens Blake (1984:56) speel die gebeure net toevallig in Suid-Afrika af en is die werklike tema terminale burgeroorlog en die einde van die wêreld, die “Armageddon”. Blake (1984:56) beskryf die hoofkarakter Michael K, ’n eenvoudige tuinier met ’n haaslip, as ’n “latter-

day Messiah” in vermomming. Michael K vlug, met sy siek moeder in ’n kruiwa, uit Kaapstad na die platteland as hulle tydens onluste wat uitbreek in Seepunt dink dat die “real war” op hulle is (Coetzee 1983:16). Hulle vorder egter nie ver met hulle reis voordat sy moeder sterf nie en Michael K vlug verder na die Karoo waar hy ’n pampoentuin begin (Coetzee 1983:41, 81). Die platteland is altyd deur sy moeder as ’n tipe paradys beskryf waar sy die beste tye van haar lewe gehad het (Coetzee 1983:9, 36). Hierdie gegewe word deur Ester (2006:332) as “die pampoenu-topie” beskryf. Michael K se tuin word egter deur die polisie vernietig as hulle hom in hegtenis neem omdat hy van terrorisme verdink word (Coetzee 1983:167). Die beeld van die paradyslike tuin wat uiteindelik vernietig word, kom ook in ander Suid-Afrikaanse distopiese en apokaliptiese romans voor, soos byvoorbeeld Eben Venter se *Horrelpoot* (2006) en *Wederkoms – Die lewe en geskiedenis van Jannes Hoop* (2009) deur Louis Krüger.

Na aanleiding van ’n onderhoud met Coetzee beweer Tomalin (1983:10) dat *Life and Times of Michael K* nie bedoel is om pessimisties te wees nie: “Coetzee is not offering a religious message or an offer of salvation, but he does suggest that there is a ‘spirit of hope’ in his work.” *Life and Times of Michael K*, wat deur Ravan Press uitgegee is, is aan die Raad van Beheer op Publikasies voorgelê as gevolg van die politiese aard daarvan, maar is as aanvaarbaar beskou as gevolg van die estetiese waarde van die roman (Botha 1983:3; McDonald 2009:117). Soos in talle van die toekomsromans in hierdie tydperk, word daar in *Life and Times of Michael K* dus ook sosio-politiese kommentaar gelewer op die tyd waarin dit verskyn.

In ’n onderhoud met Barrie Hough (1984:2) plaas Christopher Hope die gebeure in sy roman *Kruger’s Alp* (1984) êrens in ’n onbepaalde tyd in die toekoms en ook Pordzik (2001a:178) beskou die roman as ’n werk wat kwessies van die toekoms onder omstandighede van politieke dwang, rasseverdeling en ekonomiese ongelykhede ondersoek. Volgens Green (1997:276, 278) is die gebeure nie noodwendig geleë in die toekoms nie en alhoewel die karakters fiktief is, verwys hulle tog na werklike persone, byvoorbeeld Zandrotti wat na Breytenbach verwys en Horatio Vilakaze wat na Mandela verwys. Die roman sluit egter volgens hom aan by die bespreking oor die uitbeelding van die toekoms in Suid-Afrikaanse fiksie:

Christopher Hope’s *Kruger’s Alp* spins out of the South African political scandals circa 1970 a dreamscape which, while not specifically located in the future, has important implications for history and the future – specifically, it represents a history with no future [...] (Green 1997:276).

Hope se *Kruger's Alp* word as 'n droom aangebied en die gebeure draai rondom Theodore Blanchaille. Hy besluit as gevolg van die Katolieke priester vader Lynch se stories om na die utopiese toevlugsoord vir witmense, wat volgens legende deur Paul Kruger in die Alpe in Switserland geskep is, te gaan soek. Die "City of Gold" wat deur Kruger gebou is, word ook deur verskeie karakters verkeerdelik die "City of God" genoem, wat die titel is van Augustinus se utopiese boek *De Civitate Dei (City of God)* uit die vroeë vyftiende eeu (Hope 2009:7, 40). As Kruger se sogenaamde utopie, genaamd "Bad Kruger", uiteindelik bereik word, is dit duidelik dat dit nie 'n stad van goud of die stad van God is nie. Bad Kruger is 'n oord met 'n warmwaterbron wat bewoon word deur 'n vreemde groep oumense wat vasklou aan die verlede (Hope 2009:260). Daar was nooit Kruger-miljoene nie en die geld was net genoeg om die warmwaterbron te koop. Volgens die matrone van Bad Kruger is die Kruger-miljoene nie goud nie, maar al die versukkelde mense wat die bron hulle woning gemaak het (Hope 2009:278).

Dit is nie duidelik wie die ek-verteller is wat van sy droom vertel nie en die droomwêreld en regte wêreld versmelt ook met mekaar as een van die karakters in gesprek tree met die dromer (Hope 2009:257). Die tyd waarin die roman afspeel, word nie aangedui nie. Daar is aanduidings dat dit 'n Suid-Afrika van die toekoms is deurdat die Kaapse blou waterlelie omtrent uitgeroei is in Suid-Afrika. Die lelie word wel in Kruger se utopie gevind (Hope 2009:254). Sommige van die aksies van die fiktiewe gewese president Bubé om die wit bevolking te vermeerder en die swart bevolking se getalle te beheer, dui ook op 'n toekomstige distopiese samelewing:

HAVE A BABY FOR BUBÉ! the headlines ran. His supporters took up the slogan and ran through the streets chanting it, breaking into chemist shops, puncturing contraceptive sheaths and flushing birth control pills down the toilet [...]. It was Bubé who funded the sterilisation campaign in the countryside, the secret radiation trucks, the so-called 'Nagasaki ambulances' which so terrified the rural population (Hope 2009:70).

Kruger's Alp bevat ook elemente van die utopiese satire en van die anti-utopie. 'n Utopiese satire word deur Sargent (1994:9) omskryf as die beskrywing van 'n niebestaande samelewing waar die skrywer se intensie is dat die eietydse leser dit as kritiek sal beskou op die huidige samelewing. 'n Anti-utopie is die beskrywing van 'n niebestaande samelewing waar die skrywer se intensie is dat die eietydse leser dit as kritiek sal beskou op utopisme of 'n spesifieke eutopie (Sargent 1994:9). Daar word in *Kruger's Alp* kritiek gelewer op die politieke omstandighede van die tyd en die wandade van die apartheidsregering, terwyl dit ook Kruger se utopiese droom belaglik maak.

Die einde van Nadine Gordimer se *A sport of nature* (1987) kan ook in die toekoms geplaas word deurdat die bevrydingseremonie van Suid-Afrika beskryf word (Gordimer 1987:337-341). Die hoofkarakter Hillela is sewentien in 1961 en in haar veertigs as die seremonie plaasvind, wat die gebeure in die laaste gedeelte van die roman aan die einde van die tagtigerjare plaas (Gordimer 1987:101, 340). Gordimer beskryf dus 'n nabye toekoms. In die voorwoord van die roman word die *Oxford Woordeboek* se definisie van die frase “a sport of nature” gegee. Dit verwys na 'n plant of dier wat 'n spontane mutasie ondergaan en dus afwyk van sy voorgeslagte. Hillela kan as so 'n “sport of nature” beskou word deurdat sy as wit meisie haar eers aansluit by 'n groep jong Suid-Afrikaanse aktiviste in Tanzanië en in 1965 in Ghana trou met Whaila Kgomani, 'n belangrike lid van die ANC (Gordimer 1987:125, 170). Aan die ander kant verskil sy nie heeltemal van haar voorgeslagte nie, deurdat sy soos haar ma Ruthie impulsief en op soek na avontuur is en deurdat sy soos haar tante Pauline betrokke raak by die politieke stryd van Afrika. Hillela en Whaila se kind is die werklike “sport of nature” deurdat sy die produk is van 'n wit ma en 'n swart pa: 'n simbool van die Nuwe Suid-Afrika. Die baba word vernoem na Nelson Mandela se vrou op daardie stadium, Nomzamo Winnie Mandela (Gordimer 1987:191). Whaila word doodgeskiet, vermoedelik deur agente van die Suid-Afrikaanse regering (Gordimer 1987:212-213). Die verwysing na politieke gebeure van die tyd koppel die roman dus ook aan betrokke literatuur. Hillela verhuis na die VSA waar sy 'n aktivis word vir die lyding van mense in oorloggeteisterde lande in Afrika. Sy verlaat hierdie posisie as sy die minnares (en later vrou) word van die vryheidsvegter Reuel, wat ook bekendstaan as “the General” (Gordimer 1987:264). Reuel word dan ook die president van sy Afrika-land, maar die naam van die land bly onbekend (Gordimer 1987:304). Hy en Hillela word as eregaste genooi na die bevrydingseremonie van Suid-Afrika aan die einde van die roman (Gordimer 1987:337).

Clingman (1987:23) beskryf hierdie einde as “frankly fanciful if not utopian [...]”: “The ending of the novel reminds us that where freedom and justice cannot be lived in fact, the utopian spirit keeps them alive in the imagination.” Anders as die toekomsromans van die sewentiger- en tagtigerjare wat tot dusver bespreek is, skep Gordimer dus nie 'n distopiese toekomsbeeld vir Suid-Afrika nie deurdat die land bevry word. In romans soos *To Every Birth its Blood* kom daar wel hoop voor vir die toekoms, maar nie enige van die vorige romans bevat 'n eksplisiete eutopiese einde soos *A sport of nature* nie. Tydgenootlike kritici se opinies verskil oor die

geldigheid van Gordimer se voorstelling van die toekoms en hierdeur word die gebeure in die roman weereens in verband gebring met die Suid-Afrikaanse werklikheid. Brink (1987:13) beskou die einde as ’n “wensvoorstelling van die toekoms” en “narratiewe wensdinkery wat die historiese en reële kondisionering van die voorafgaande ophef, en daarmee selfs gevaarlik ná aan ’n alte fasiele toekomsblik kom”. Volgens Grütter (1987:15) bevat die roman ’n “profesie waarop seer sekerlik ag geslaan moet word” deurdat dit “die potensiaal vir ’n swart magsoorname in Suid-Afrika tot ’n moontlike konsekwensie voer”.

Die toekomsromans in die tydperk van 1972 tot 1987 kan dus reeds binne die raamwerk van utopiese literatuur bespreek word. Romans soos *Na die geliefde land*, *Om te sterwe*, *July’s People* en *Life and Times of Michael K* beeld almal ’n distopiese toekomstige Suid-Afrika uit wat gekenmerk word deur oorlog en ondergang. *To Every Birth its Blood* skep ’n prentjie van die geweldsituasie van Suid-Afrika in die tagtigerjare en kan gekoppel word aan die kritiese distopie deurdat daar hoop bestaan vir die toekoms. In *A sport of nature* is daar nie slegs suggesties van hoop vir die land nie, maar wyk dit af van die ander toekomsromans in die tyd deurdat die einde as eutopies beskou kan word. *Donderdag en Woensdag* en *Kruger’s Alp* is meer satiries van aard en sluit hierdeur ook aan by die utopiese satire en anti-utopie. Al die toekomsromans in hierdie periode lewer egter op verskeie maniere kommentaar op die sosio-politiese omstandighede van die tyd. Baie van die werke word dan ook as betrokke beskryf en deur kritici in verband gebring met die werklike konteks waarin hulle verskyn. Dié romans kan as voorgangers van die toekomsromans ná 1999 beskou word deurdat temas soos die plaas, die geskiedenis en die paradyslike tuin reeds voorkom.

1.3.2 Toekomsromans: 1989 tot 1994

Zacharias se *Anderkant die Rubicon* (1989) word deur Roos (1998:109) beskryf as ’n werk met ’n “voorspellende blik op die toekoms”. Die roman verskyn volgens haar in ’n tyd waarin “die ultra-regse Afrikaner, sy ideologie en sy weergawe van die geskiedenis vinnig in aansien begin daal het”. Volgens haar is die verhaal oor “’n al hoe meer gemarginaliseerde groep eiesoortig” in die weergawe van die toekoms wat dit bied (Roos 1998:109). Alhoewel die karakters in die roman hulle idees uitspreek oor die toekoms van Suid-Afrika, wil dit voorkom asof die verhaal vanaf

1983 tot rondom 1986 afspeel en betree dit nie noodwendig die toekoms nie (Zacharias 1989:7, 251). Die titel van die roman verwys na P.W. Botha se Rubicon-toespraak van 1985. Almal het verwag dat P.W. Botha sou aankondig dat Mandela vrygelaat sou word, maar die toespraak was 'n teleurstelling omdat, volgens Botha (aangehaal in Kannemeyer 2005:542), hy “nie bereid was om wit Suid-Afrikaners aan kommuniste uit te lewer en op die pad van oorgawe en selfmoord te lei nie”. Volgens Paul Engelbrecht, een van die karakters in *Anderkant die Rubicon*, stel Botha slegs die “oordeelsdag” uit deur niks van belang aan te kondig tydens die toespraak nie (Zacharias 1989:234).

Die storie ontwikkel rondom 'n groep wit vriende wat verskillende politieke oortuigings huldig oor onder andere die referendum van 1983 waardeur Indiërs en bruinmense 'n mate van stemreg in Suid-Afrika verkry het, terwyl swartmense steeds uitgesluit is (Zacharias 1989:7-11). Ten spyte daarvan dat die verskeie opinies van die karakters genoem word, skryf Crafford (1989:39) en Abendroth (1990:6) met reg dat die roman eerder as propaganda vanuit 'n wit regse perspektief voorkom. In die roman word die swart vryheidsvegters uitgebeeld as 'n wraaklustige massa wat enige witmense vermorsel wat in hulle pad kom tydens protesaksies. Hulle stel ook sonder veel nadenke enige swartmense wat beskou word as verraaiers tereg deur hulle te halssnoer (Zacharias 1989:108-115, 119-120, 205). Die simpatie lê duidelik by die polisie wat probeer om die onluste te beheer. Volgens 'n bevelvoerder van die polisie word hulle onregverdig deur die buiteland van “polisiebrutaliteit” aangekla (Zacharias 1989:80-81). Abendroth (1990:6) beskryf die “boodskap” van die boek as volg:

The overall message of the work is one of doom and gloom, if the White man accepts a situation of power-sharing with the Black which, it is submitted, can only lead to Black dominance, decadence and race suicide.

Hierdie sentiment kom duidelik na vore in die roman in karakters soos Paul en Blommetjie Engelbrecht se uitsprake dat die swartmense se vryheid die Afrikaner se onderdrukking sal beteken (Zacharias 1989:182, 187). Volgens Blommetjie is die enigste uitweg dat die Afrikaners hulle eie volkstaat skep: sy sluit eers aan by die AWB en beplan later om haar in Morgenzon te vestig saam met die Oranjewerkers. Paul is van mening dat daar geen hoop vir Suid-Afrika is nie en dit beter is om 'n nuwe lewe in die buiteland te skep (Zacharias 1989:52, 191, 249). Die politieke toestand in die land is nie al wat 'n distopiese prentjie skep nie: “Die land is in die greep

van een van die ergste droogtes in die menseheugenis...’n fisiese manifestasie van die geestelike en intellektuele droogte” (Zacharias 1989:49). Na ’n besoek aan Duitsland, beskryf Paul dan ook Suid-Afrika in distopiese terme deurdat dit vir hom voel asof hy terugkom na ’n “nagmerrie” of “Dante se Inferno” (Zacharias 1989:223, 225). Die einde van die roman is egter verrassend deurdat Paul nie sy planne om in Kanada te gaan werk, deurvoer nie, maar op die lughawe besluit om tog maar in Suid-Afrika te bly. Dit is na aanleiding van sy dogter wat daarop aandring dat hulle nie die land kan verlaat as daar steeds “’n klein kansie” is dat daar wel ’n plek vir die Afrikaner in Suid-Afrika is nie (Zacharias 1989:254-255). Volgens die dogter is dit dan ook “plekkies soos Morgenzon” wat hierdie hoop bied (Zacharias 1989:253). Die roman kan verder as propaganda beskou word deurdat dit deur Oranjewerkers Promosies in Morgenzon uitgegee word en dus duidelik die saak van die Afrikaner-volkstaat wil bevorder. Erasmus se *Die nege kerse van Magriet* (2006) herinner aan *Anderkant die Rubicon*. Dit word ook self uitgegee onder die naam Verba Nova en is duidelik vir die behoud van die tradisionele Afrikaner. Goosen (2007:11) beskou Erasmus se roman eweneens as propaganda. Weereens word die toekomsvoorspellings en die verwysing na werklike gebeure in *Anderkant die Rubicon* in verband gebring met die konteks van Suid-Afrika op daardie tydstip. Roos (1998:109) beskou die “gebeureverloop” as “fantasmagories”, maar die uitbeelding van Morgenzon is volgens haar “juis” en “oortuigend”.

Smuts (1996:8) en Van Zyl (1990:9) plaas albei die gebeure in *Afskeid en vertrek* (1990) deur Karel Schoeman in die toekoms. Ena Jansen (1990:43) lees egter die roman anders en skryf dat “jy aanvanklik dink dit is ’n toekomsroman, maar tydens die leesproses besef jy dat die oorlog al aan die gang is en dat die verhaal in ’n onlangse verlede afspeel”. In die roman is dit egter nie duidelik wanneer die oorlog afspeel nie, so dit kan wel as ’n toekomsroman beskou word. Grové (1990:22) bestempel *Afskeid en vertrek* as “’n kruis tussen ’n aktuele en ’n futuristiese roman” waarin die skrywer “op verskillende plekke ’n reeks apokaliptiese ondergangsbearde oproep”. Volgens Kannemeyer (1998:243) wys *Afskeid en vertrek* hoe die politieke veranderinge in Suid-Afrika lei tot “chaos en verval van alle orde”. Kannemeyer (2005:426) skryf verder dat die roman ’n “beeld van volslae uitsigloosheid skep” en plaas ook hierdie roman onder Schoeman se “betrokke” werke.

Die hoofkarakter in *Afskeid en vertrek* is Adriaan, 'n Afrikaanse digter. Adriaan word genader deur Dewald, 'n professor in letterkunde, om hom te help om 'n nuwe poësietydskrif te begin (Schoeman 1990:48-49). Dewald wil ook hê dat Adriaan vir Dekker, 'n gesiene digter, by die proses betrek. Adriaan wil nie regtig betrokke raak by Dewald se planne nie, maar beplan tog 'n reis na Dekker in die binneland waarvoor daar aansoek gedoen moet word vir spesiale reispasse (Schoeman 1990:108, 155). Hierdie passe is een van die aanduidings dat hierdie roman in 'n distopiese toekoms afspeel waarin die regering volkome beheer oor die samelewing probeer uitoefen. Die reispasse dien ook as 'n herinnering aan die passe wat deur swartmense gedra moes word tydens die apartheidsjare: nou moet almal egter passe bekom. Hierdeur kan die toekomstige Suid-Afrika wat geskets word, beskou word as die gevolg van die apartheidsbeleid. Suid-Afrika raak al hoe meer verval, daar is tekorte aan sekere produkte, die geweld van die oorlog neem toe en die leër verlaat uiteindelik Kaapstad om die inwoners aan hulle eie lot oor te laat (Schoeman 1990:57, 80-81, 147).

Jooste (1999:551) wys daarop dat *Afskeid en vertrek* kommentaar lewer op die verval van die Afrikaanse letterkunde: “Hierdie roman is deurtrek van 'n pessimistiese ondergangsvisie, onder andere oor die vergeefsheid van digterlike skepping ten aansien van die stompsinnigheid waarmee sulke Afrikaanse skeppings in 'n kulturele woesteny ontvang word.” In latere toekomsromans soos *Raka die roman* (2005) en *Hotel Atlantis* (2002) word ook verwys na die posisie van die Afrikaanse skrywer en die toekoms van die Afrikaanse letterkunde in die nuwe bestel.

In 1990 verskyn ook *Gevaarlike land* deur Louis Krüger, wat deur Kannemeyer (2005:611) beskryf word as “'n uiterlike spanningsverhaal, maar in 'n kwellender mate toegepas op 'n toekomstige hedendaagse Suid-Afrika waarin – anders as in Karel Schoeman se *Na die geliefde land* – 'n regse groepering oorgeneem het.” Volgens Jansen (1991:20) beeld *Gevaarlike land* 'n “toekomstige Suid-Afrika” uit waarin die “romangebeure in 'n soort apokaliptiese verband” geplaas word. *Gevaarlike land* handel oor die skerpskutter Evert Scheepers, wat 'n opdrag ontvang om generaal Landman, die regse militêre leier van Suid-Afrika, dood te maak (Krüger 1990:7, 9). Kannemeyer (2005:611) is egter van mening dat Krüger in 'n “ontstellende mate uit voeling met die Suid-Afrikaanse realiteit” is en dat die hoofkarakter se “missie in die groteske en

melodramatiese veryl". Ander kritici is ook nie beïndruk met die roman nie en Krüger word deur Le Roux (1990/1991:46) beskryf as "n patetiese profeet", terwyl Van Zyl (1991:5) hom as 'n "doemprofeet" beskryf en die roman as "futloos". Die werk word dus ook met die politieke werklikheid van Suid-Afrika in verband gebring.

In 1992 verskyn *Moerland* deur Chris Barnard en in 1993 verskyn *Lem* deur P.J. Haasbroek en *Die stoetmeester* deur Etienne van Heerden. Die tydperk rondom 1992 en 1993 word deur Roos (1998:95) beskryf as een waarin die PAC byeenkomste waar meestal witmense teenwoordig was, ontwrig het met aanvalle en weereens die "Kill the boer, kill the farmer"- en "One settler, one bullet"-slagspreuke begin gebruik het. Die spanning tussen die rasse het dus toegeneem en witmense het al hoe meer hulle posisie in 'n nuwe bedeling betwyfel. Baie witmense het geëmigreer, terwyl regse groepe geweld gepleeg het teenoor swartmense en privaat en publieke eiendomme beskadig het (Roos 1998:95).

Die tyd waarin Barnard se *Moerland* (1992) afspeel, is volgens Roos (1998:109) "rondom 1994". Die hoofkarakter in die roman is die *mulatto* Lukas van Niekerk wat deur sy Afrikaner-ouma in Angola grootgemaak word en ook Afrikaans by haar leer (Barnard 1992:36, 73, 92). Lukas besluit om Suid-Afrika toe te vlug tydens die politieke onluste in Angola in die sewentigerjare. Hy het 'n utopiese beeld van Suid-Afrika gevorm deur skrywers soos Toon van den Heever, Jan Celliers en Langenhoven se natuurbeskrywings en prentjies van Kaapstad wat hy in 'n koerant gesien het (Barnard 1992:58, 90). Hy word egter ontugter as hy in Suid-Afrika aankom, uit 'n wit kerk gegooi word en selfs sy naam moet verander omdat sy Afrikaner-naam net moeilikheid veroorsaak (Barnard 1992:20, 59). Later jare maak Lukas kennis met 'n wit Afrikaanse skrywer en joernalis wat besig is om 'n artikel te skryf oor "Standaard-afrikaans in die postapartheid-era" en die toekoms van die taal bestudeer (Barnard 1992:22, 25). Smuts (1998:238) beskryf een van die hoofemas van die roman as volg:

[...] die wese van Afrikanerskap en die plek en lot van die Afrikaner en witmens in Suid-Afrika. Dit blyk ten dele reeds uit die titel wat onder meer dui op die land wat geskep word deur die moedertaal, Afrikaans.

Soos reeds genoem, word die posisie van die Afrikaner se kultuur en taal ook in toekomsromans ná 1999 soos Kombuis se *Hotel Atlantis* (2002) en Raka die roman (2005), asook Venter se

Horrelpoot (2006), aangeraak. Die posisie van die Afrikaner word verder in *Moerland* getematiseer deurdat die skrywer se seun Deon aansluit by 'n verregse groep wat 'n volkstaat wil stig (Barnard 1992:28). Volgens die leier van die groep, Ben Myburgh, probeer hy 'n toekomsvisie aan die Afrikaner terug te gee, omdat hulle op daardie stadium geen hoop het nie (Barnard 1992:101). Deon word in hegtenis geneem as hy betrokke raak by gewelddadige aksies teen die regering (Barnard 1992:130). Die toestand in Suid-Afrika aan die einde van die roman word deur die ek-verteller as “oorlog” beskryf en word vergelyk met die toestand in Angola van twintig jaar vroeër (Barnard 1992:169, 173). Smuts (1998:238) beskryf die gebeure aan die einde van die roman as 'n “uitsiglose toekomsbeeld” van Suid-Afrika wat in “chaos verval”. Die toekomstige Suid-Afrika in *Moerland* kan as distopies beskryf word deurdat dit duidelik erger is as die werklike Suid-Afrika van die tyd waarin die boek verskyn. Die nuus op die televisie en radio word streng beheer en daar verskyn nie meer koerante nie. Kos en petrol raak skaars en twee staatsgrepe vind plaas sodat daar nie duidelikheid is oor wie die land regeer nie (Barnard 1992:206-207). Daar word wel gesuggereer dat die nuwe bewind swart is deurdat die skrywer voor 'n landdros met die naam Gladstone Tsungu verskyn as hy in hegtenis geneem word (Barnard 1992:212).

Kannemeyer (2005:343) bring *Moerland* in verband met Barnard “se vroeëre betrokke romans en verhale” soos “Bos” uit die bundel *Duiwel-in-die-Bos* (1968) en die roman *Mahala* (1971), maar skryf dat “die politieke situasie van Afrika in die tweede helfte van die twintigste eeu regstreekser neerslag vind” in *Moerland*. *Moerland* word deur Roos (1998:109) as volg beskryf:

[...] dit kom voor asof die romangebeure wat vanuit 'n agternaperspektief vertel word, rondom 1994 afspeel. Die uitbeelding van 'n verwarde, magtelose regeringstelsel, die oornamende deur 'n swart regering en die gewelddadige verset onder regse wit mense, is 'n geloofwaardige weergawe van die aktuele situasie wat wel aan die begin van 1994 sou kon heers. Gesien die afloop van die verkiesingstyd lyk dit tans asof Barnard se toekoms scenario heeltemal te pessimisties was.

Soos baie van die toekomsromans wat tot dusver bespreek is, word daar dus ook deur kritici gewys op die geldigheid van die toekomsvisies in *Moerland* en word dit sodoende vergelyk met die werklike omstandighede in Suid-Afrika in die vroeë negentigerjare.

In *Lem* (1993) deur Haasbroek word 'n Suid-Afrika in die nabye toekoms uitgebeeld waarin 'n staatsgreep plaasgevind en 'n burgeroorlog uitbreek het (Kannemeyer 2005:584). Die gebeure

draai rondom Izak Koch, 'n geskiedenisdosent aan die Universiteit van Zoeloeland. Koch toon geen belangstelling in die politieke situasie van die tyd nie en daarom vermoed Xamca en ander jong Zoeloes wat by die bevrydingstryd betrokke is, dat hierdie belangeloosheid net 'n front is en dat Koch eintlik vir die Afrikanerregering werk (Haasbroek 1993:6). Koch se uitgangspunt in sy studie getiteld “Die Historiese Oorsaak-en-gevolg-verhouding” is die volgende: “Ken jy die patrone, en is jy bedag op die voorkoms van 'n oorsaak, sal jy weet wat gaan gebeur. Jy sal die toekoms kan voorspel” (Haasbroek 1993:11). Dit kan moontlik suggereer dat 'n toekomsvoorspelling soos wat Haasbroek in *Lem* waag, gebaseer is op patrone uit die verlede en dat dit nie heeltemal onrealisties is nie. Koch se kollega, prof. Richards, is aktief betrokke by die vryheidstryd deur briefwisseling met die vryheidsvegters en in die roman moet Xamca vir Richards na hulle basis bring om vir hulle verdere bystand te gee (Haasbroek 1993:8-9).

Die “toekomsprojeksie vir Suid-Afrika” in *Lem* word deur Van Coller (1998b:497) as 'n “geweldsituasie” beskryf. Van Coller (1998b:496, 502) skryf dat *Lem* “die leser konfronteer met 'n skerp omlynde ideologiese instelling wat nogal verskil van die destydse gangbare politieke idioom” en bestempel die roman as “een van die weinige romans in Afrikaans wat in die afgelope dekades literêre pleitbesorger word van 'n ideologie wat as ‘regs’ gebrandmerk staan”. Pakendorf (1993:6) is egter nie oortuig deur die toekomsprojeksie van *Lem* nie:

'n Mens kry die indruk dat die roman voor 1990 beplan, en toe deur politieke ontwikkelinge ingehaal is. Want die militêre en politieke konflik, die noodtoestand, die oproep van jong blanke mans, die inspeling van die land se grense behoort aan die dae van die ‘totale aanslag.’ As 'n toekomsvisie doen dit onoortuigend en verouderd aan.

Pakendorf lewer dus kritiek op die toekomsbeeld in *Lem* deur dit met die werklike Suid-Afrikaanse konteks van die tyd te vergelyk.

Volgens Smuts (1996:8) het toekomsromans soos *Na die geliefde land* (1972) en *Om te sterwe* (1976), en selfs nog *Afskeid en vertrek* in 1990, deur Karel Schoeman trefkrag gehad as “ontstellende toekomsblikke”. Toekomsromans teen 1992, soos *Moerland* (1992) deur Barnard en *Lem* (1993) deur Haasbroek, het egter volgens hom glad nie dieselfde effek gehad nie as gevolg van die vinnig veranderende sosio-politiese situasie van daardie tyd (Smuts 1996:8). Smuts (1996:8) skryf dat apartheid vir skrywers “'n vaste gegewe” gegee het “waaroor en

waarteen” hulle kon skryf en dat die “toneel” in daardie tyd nie soveel verander het nie, “en of jou roman nou in 1980 of ’n paar jaar vroeër of later verskyn het, het nie saakgemaak nie”:

Die aanbreek van negentig bring hier skielik ’n radikale verandering. Die Suid-Afrikaanse politieke bestel en samelewing verander nou skielik van dag tot dag, en wat vandag dramatiese nuus is, is maklik ’n paar maande later reeds behorende tot ’n verre verlede terwyl die hede gevul is met nuwe aktualiteite (Smuts 1996:8).

Dit is dieselfde tipe kritiek wat Botha (1980:538-539) teen *Na die geliefde land* gerig het. Smuts (1996:8) beskou die toekomsblik in *Na die geliefde land* egter as treffend en dit blyk dat die uitgangspunt van die leser ’n rol speel by die beoordeling van die geslaagdheid van die toekomsvisies in romans soos hierdie. Volgens Smuts (1996:8) verander die omstandighede in die vroeë negentigerjare te vinnig vir skrywers om werklik geloofwaardige toekomsbeelde te skep. Soos telkens reeds uitgewys is in hierdie bespreking, word toekomsromans byna altyd gekoppel aan die ware sosio-politiese konteks waarbinne hulle verskyn. Daar is ook reeds genoem dat distopiese toekomsvoorstellings eerder kommentaar lewer op die hede (en soms ook die verlede) as op die toekoms en dus nie as profesieë beskou moet word nie. Smuts (1996:8) se uitspraak is dalk geldig vir *Lem* deurdat, soos Pakendorf (1993:6) ook wys, Haasbroek se roman net sowel in die sewentiger- of tagtigerjare kon afgespeel het. Die distopiese ruimte wat aan die einde van *Moerland* uitgebeeld word, behoort egter nie “tot ’n verre verlede” soos wat Smuts (1996:8) beweer nie.

Die stoetmeester deur Etienne van Heerden verskyn ook in 1993. Die roman handel oor Seamus en Sarah Butler wat op hulle plaas *Fata Morgana* floubokke teel. Die floubok is die produk van ’n sybokooi en boerbokram wat per ongeluk saam in ’n kampie gelos is vir die nag. Die floubokke slaan neer as hulle skrik: die doel van die floubokke is dus om roofdiere se aandag af te lei van ander diere, byvoorbeeld ’n trop skape, wat beskerm moet word (Van Heerden 1993:9-10). ’n Ander belangrike karakter in die roman is Siener, Sarah se broer, wat by die Thandani-familie betrokke raak as hulle regshulp by hom soek. Die Thandani-familie is betrokke by die “geweld” en “voortslepende burgeroorlog” in Suid-Afrika wat in die roman uitgebeeld word (Van Heerden 1993:28-29). Dit is nie heeltemal duidelik wanneer *Die stoetmeester* afspeel nie. Volgens Kannemeyer (2005:644) en Bartlett (1998:139) speel *Die stoetmeester*, en ook die Engelse vertaling daarvan *Leap Year* (1997), vermoedelik in 1992 af. Roos (1998:109) beskou die gebeure egter as “’n entjie in die toekoms in”, terwyl die roman volgens Van Coller (1995a:207)

“eindig met ’n hoopvolle perspektief vir die toekoms”. Roos (1998:109) verbind die roman met die sosio-politiese konteks van die tyd. Sy beskryf die “verhaalruimte [van] Port Cecil” as fiktief, maar tog realities: “[...] die essensie van die Oos-Kaapse politiek en samelewing en die besondere probleme daaromheen word oortuigend weergegee.” Ook Smuts (1996:7) beskryf *Die stoetmeester* as “’n roman oor die oorgang van die oue na die nuwe binne ’n gekwelde politieke bestel”.

Die tyd waarin Nicol se *This Day and Age* (1992) afspeel, word deur Mackie (1993:13) beskryf as “somewhere between the past and the future that could be the turn of the century; could be, but isn’t quite, the present.” Die ruimte en tydsaanduiding in *This Day and Age* is baie vaag, maar Afrikaanse name soos Johan van Rooyen en “Bywoner Malan”, asook die gebruik van Suid-Afrikaanse woorde en frases soos “kraals” en “ag shame”, dui tog daarop dat dit Suid-Afrika is (Nicol 1992:19, 30, 48, 209). Die sentrale tema in die roman is die realisering van ’n profesie wat aan die pas verkose president vertel word op die vooraand van sy inhuldiging (Nicol 1992:18-19). Volgens die profesie gaan daar na jare van vrede en oorvloed ’n tyd van plaë en hongersnood kom waartydens ’n man met ’n Bybel aan sy pols geketting en sy volgelinge hulle mag gaan opbou in die afgeleë areas van die land (Nicol 1992:22-23). Hierdie man is Enoch Mistas wat deur sommige as ’n profeet beskou word en deur ander as die duiwel (Nicol 1992:3). Die president stuur sy soldate om Mistas in hegtenis te neem. Mistas en sy volgelinge word in die proses uitgewis, waardeur Mistas ’n mitiese figuur word wat spook by die president en sy soldate (Nicol 1992:266-276). Mistas en sy verstandelik gestremde suster Simple Martha dink egter die koms van die soldate se vliegtuie is die einde van die wêreld (Nicol 1992:260-261). *This Day and Age* bevat ook apokaliptiese beelde, soos *Wederkoms – Die lewe en geskiedenis van Jannes Hoop* (2009) deur Louis Krüger en *Miskruier* (2005) deur Jaco Botha wat in die tydperk ná 1999 verskyn.

Edward Lurie se *Jacob with a ‘C’* (1993) speel af in ’n tyd êrens ná 2000 in die omgewing van Kaapstad (Lurie 1993:7). Die sentrale karakters in die roman is Jacob D’Oliveira en Martha Daniels wat ’n verhouding aanknoop nadat Jacob as werknemer van Holland Engineering na ’n probleem met die vensters en deure in Martha se “BackHome”-huis moet gaan kyk (Lurie 1993:10-11). “BackHome”-behuising is goedkoop huurhuise wat in verskeie modelle,

byvoorbeeld Tipe A3, uitkom (Lurie 1993:12). ’n Groot deel van die toekomstige Suid-Afrika se bevolking woon in hierdie eenderse huise en die samelewing word ook op ander maniere beheer, byvoorbeeld die “Only”-supermark wat, soos die naam aandui, jou enigste keuse is en voorskryf wat die inwoners van Suid-Afrika moet eet (Lurie 1993:130). Alhoewel Martha as werknemer van die “Only”-winkelgroep in haar private tyd klere dra wat sy self maak, word sy verplig om klere uit die “Only”-reeks te dra as sy op ’n wegbreek gaan wat deur haar werkgewers geborg word (Lurie 1993:28). Hierdie gereguleerde samelewing waarin individualiteit nie aangemoedig word nie herinner aan klassieke distopieë soos Aldous Huxley se *Brave New World* (1932):

An exhausted Martha joined the queue at the check-in. The woman ahead of her was dressed identically and when another fell in behind and asked breathlessly “You sure this is right...?” she turned and saw the same clothes. Every woman in the Departure Hall could have been herself (Lurie 1993:51)

Alhoewel daar sprake is van tegnologiese vooruitgang, byvoorbeeld die “mini-hovercopter taxi”, is die toekomstige Suid-Afrika in ’n toestand van verval deurdat daar ’n brandstofskaarste heers en, alhoewel die geldeenheid nie aangedui word nie, dit ’n buitensporige 140 000 kos vir ’n bord spaghetti by ’n restaurant (Lurie 1993:27, 30, 55). Voormalige vryheidsvegters van die struggle bedel nou op straat en die stand van die land word verder gesuggereer deur die “Dept of Construction” se naambord waarop die letters vervaag het sodat dit nou net as “DE STRUCTION” lees (Lurie 1993:86, 111).

Volgens Barnard (1993:5) word daar in die samelewing soos uitgebeeld in *Jacob with a ‘C’* nie meer op grond van ras gediskrimineer nie, maar op grond van klas. Dit is wel so deurdat slegs “Overs”, dit is mense wat meer as ’n miljoen per jaar verdien, in sekere restaurante toegelaat word (Lurie 1993:28). Op die inwoners se identiteitsdokumente word daar egter steeds ’n “EXC” of ’n “EXW” aangedui waar daar voorheen net ’n “C” of ’n “W” aangedui is om ras te identifiseer (Lurie 1993:78). Ras speel ’n verdere rol as Jacob en Martha wil trou en die beampte by die huwelikskantoor ’n probleem daarmee het dat Jacob se naam met ’n “c” gespel word: “For anyone of colour that particular name’s always spelt with a kay. Finished, no arguments” (Lurie 1993:77). Kossick (1993:38) beskou die roman nie as ’n wetenskapsfiksie-fantasie nie, maar as ’n vertelling wat geanker is in die Suid-Afrikaanse realiteit. Volgens haar gee dit ’n beeld van hoe die Nuwe Suid-Afrika moontlik in die toekoms daar kan uitsien. Soos baie toekomsromans lewer

Jacob with a 'C' kommentaar op die tyd waarin dit geskryf is en kan dit gelees word as 'n waarskuwing dat die gevolge van apartheid nie sommer oornag gaan verdwyn nie.

In 1994 verskyn *The Mask of Freedom* (1994)¹² deur Peter Wilhelm wat in 'n onbepaalde tyd in die toekoms afspeel. *The Mask of Freedom* gee 'n nagmerrie-beeld van Suid-Afrika waar vigslyers, of die sogenaamde “shades”, in konsentrasiekampe geplaas word en haweloses universiteite bewoon en vuurmaak met die boeke (Wilhelm 1994:11, 54-55). Die hoofkarakter Jason is volkome pessimisties oor postapartheid Suid-Afrika, asook die nuwe bevrydingsbeweging:

I can understand that in the old days most people had no choice at all; they were ruled by people who thought of them like the pestilence, who considered that they used up too much air. The sides were clearly drawn. Now we live in a grey world. It can't even change for the better, either. There's only so much food and water. Maybe there's only so much freedom (Wilhelm 1994:53).

Jason word teen sy wil by die vryheidsbeweging betrek as hy een van hulle lede Greta, wat uit die tronk ontsnap, huisves. Die leier van die vryheidsbeweging word “Captain Freedom” genoem en sy basis is “Camp Freedom”, êrens in die middel van nêrens naby 'n plek genaamd Staanelleenfontein (Wilhelm 1994:95-96). Die omstandighede in “Camp Freedom” is egter alles behalwe vry, en Jason en Greta word van mekaar geskei. Jason moet by “Captain Freedom” se weermag aansluit terwyl Greta moet kosmaak vir die kamp, want in “Camp Freedom” vervul mans en vrouens hulle tradisionele rolle (Wilhelm 1994:103). “Captain Freedom” beheer dus sy onderdane net soos die Suid-Afrikaanse regering waarteen hulle veg die land se inwoners beheer.

Aan die einde van die tagtiger- en die begin van die negentigerjare van die twintigste eeu verskyn daar dus weereens heelwat toekomsromans. Dit kan moontlik toegeskryf word aan die drastiese politieke omwentelinge en onsekerheid wat met hierdie tyd gepaardgaan. Sommige van die romans, byvoorbeeld *Afskeid en Vertrek* en *Moerland*, word steeds deur kritici gekoppel aan die skrywers se betrokke werke van die sewentiger- en tagtigerjare. Al die toekomsromans in hierdie tydperk lewer egter kommentaar op die konteks van die tyd waarin hulle geskryf en gepubliseer is en die debat oor of die toekomsvisies realisties is, duur voort. Die vreemde

¹² *The Mask of Freedom* is ook een van die boeke wat deur die Gautengse Departement van Onderwys in 2001 aangedui is as ongeskik as 'n voorgeskrewe boek vir matrikulante (Isaacson 2001:1).

toekomstige wêreld wat in *Jacob with a 'C'* uitgebeeld word, kom veel meer futuristies voor as enige van die ander werke en herinner aan bekende distopiese werke soos Huxley se *Brave New World*. Kwessies, soos die toekoms van Afrikaans, wat in toekomsromans ná 1999 aangespreek word, kom ook reeds voor in die toekomsromans in die tydperk van 1989 tot 1994.

1.4 Die sosio-politiese konteks van die Afrikaanse toekomsromans ná 1999

Soos reeds bespreek, word daar in Afrikaanse en Suider- en Suid-Afrikaanse literatuurgeskiedenis 'n verband gelê tussen die Afrikaanse letterkunde en die Suid-Afrikaanse werklikheid. In die voorafgaande gedeelte is daar gewys hoe die toekomsromans wat tydens die sewentiger- en tagtigerjare van die twintigste eeu verskyn, verbind word aan die betrokke literatuur van daardie tyd. Die toekomsromans van die einde van die tagtiger- en vroeë negentigerjare van die twintigste eeu word daarteenoor gekoppel aan die onsekerheid en veranderinge wat ontstaan met die einde van apartheid. In Afdeling 1.1 is die skakel tussen toekomsromans en utopiese literatuur ondersoek en daar is bevind dat utopiese literatuur ook ingebed is in die sosio-politiese konteks waarbinne dit verskyn. Talle van die toekomsromans wat in die vorige afdeling bespreek is, vertoon ook kenmerke van utopiese literatuur, veral die subgenre van die distopie.

In hierdie gedeelte word daar 'n verband gelê tussen sekere gebeure in die Suid-Afrikaanse samelewing ná 1999 en die toekomsromans wat in hierdie periode verskyn. Die veronderstelling is dat die sosio-politiese konteks van hierdie tyd moontlik 'n bydrae gelewer het tot die wyse waarop die toekomstige Suid-Afrika uitgebeeld word in hierdie toekomsromans. Die werke is nie slegs postapartheid werke nie, maar ook post-Mandela werke. Die Nuwe Suid-Afrika is dus al vir 'n paar jaar aan die gang en het reeds 'n tweede leier (en ook 'n derde leier ná 2008) wanneer hierdie werke verskyn.

Suid-Afrika se vreedsame oorgang na 'n demokrasie en die suksesvolle verkiesing van 1994 word deur talle as 'n wonderwerk beskou, met Nelson Mandela as die “miracle man” (Sparks 2003:1). Marais (2001:299) is van mening dat Mandela se gesag en mitiese statuus hom as't ware verhef het bo die “realpolitiek” van sy party en die uitdagings wat die Nuwe Suid-Afrika ingehou

het. Volgens Sparks (2003:10-11) is daar twee gebeurtenisse wat as waterskeidings in die Suid-Afrikaanse geskiedenis van ná 1994 beskou kan word. Die eerste gebeurtenis is die onttrekking van F.W. de Klerk uit die Regering van Nasionale Eenheid in 1996. Dit het tot gevolg gehad dat die samewerking op bestuursvlak tussen rolspelers vanuit verskillende rasse en politieke oortuigings tot 'n einde gekom het. Die tweede waterskeiding volgens Sparks (2003:11) is die algemene verkiesing van 1999. Met die einde van Mandela se termyn word daar volgens Marais (2001:299) verskuif van 'n era van 'n staatsman en die persoonlike charisma van 'n leier na 'n era van 'n politikus wat staatmaak op meer konvensionele politieke strategieë. Hiermee saam kom intrige, konflik, onsekerheid en teenstand (Marais 2001:299). Teen 1999 was die wittebrood volgens Sparks (2003:9), of dit wat deur Gevisser (2009:3) as “the world’s greatest fairy tale” beskryf word, dus verby en het die realiteit van die Nuwe Suid-Afrika na vore gekom: “We are a struggling, developing nation in a rough neighborhood, with our own difficult history of conflict and inequality to overcome” (Gevisser 2009:3). Gevisser (2009:4) beweer dat daar teen 1999 ook 'n groeiende angst ontstaan het oor die “aloof, obscure and even paranoid man” wat Mandela se plek moes inneem. Hierdie persepsie oor Mbeki is versterk deurdat hy so veel as moontlik uit die publieke oog probeer bly het en selde onderhoude toegestaan het (Gevisser 2009:4-5). Volgens Gevisser (2009:4-5) is die bogenoemde persepsie oor Thabo Mbeki media-clichés sonder veel betekenis en 'n manier om 'n man te beskryf wat nie werklik begryp is nie.

Gevisser (2009:2) wat tydens die skryf van sy boek oor Mbeki, *A Legacy of Liberation: Thabo Mbeki and the future of the South African dream*, wel die geleentheid gekry het om onderhoude met Mbeki te voer, skryf dat Mbeki tydens een van hierdie onderhoude aan hom erken het dat hy en sy “comrades” in die regering ontmagtig gevoel het as gevolg van verskeie faktore:

[...] constrained from their plans to build their new society by factors ranging from the global economic environment, to the recalcitrant civil service they inherited, to their lack of experience, to the racist “Afropessimism” about the continent that seemed to put a cap on any of its ambitions, to the AIDS epidemic which, through a terrible coincidence of history, appeared to be decimating the very population they had just liberated.

In hierdie tyd is daar ook 'n wig gedryf tussen swart en wit as gevolg van die botsende persoonlikhede van Mbeki en Tony Leon, die leier van die Demokratiese Party (DP). Dit word vererger deur Leon se leuse van “Fight Back”. Alhoewel die DP daarop aandring dat dit beteken dat daar teen misdaad en korrupsie geveg moet word, word dit deur baie beskou as 'n

geveg teen 'n swart meerderheidsregering. Leon trek heelwat Afrikaners en verregses en kry meer stemme as die Nuwe Nasionale Party (NNP) om sodoende die nuwe opposisie-party te word (Sparks 2003:11-12). Met die verkiesing in 1999 en die oorgang van die leierskap van Mandela na Mbeki is daar ook 'n verskuiwing in fokus. Mandela het gefokus op versoening, maar Mbeki fokus op die gaping tussen ryk en arm. Hy begin te praat van twee nasies: “one white and rich and the other poor and black” (Sparks 2003:12).

Ander kwessies wat in die post-1999 tydperk bydra tot 'n gevoel van pessimisme is Mbeki se kontroversiële uitsprake oor MIV/vigs wat lei daartoe dat die buiteland vertroue in hom verloor. Mbeki se hantering van die krisis in Zimbabwe lei ook tot wantroue in hom: “Much of the unease in the febrile international investor community and financial markets at his ‘quiet diplomacy’ in relation to Mugabe stemmed from a latent anxiety not about Zimbabwe’s future, but about South Africa’s” (Jacobs en Calland 2002:3-4). Volgens Gevisser (2009:8) het die onmoontlike drome na bevryding moontlik daartoe bygedra dat talle Afrika-leiers (Kwame Nkrumah in Ghana, Kenneth Kaunda in Zambië, Jomo Kenyatta in Kenia, Samora Machel in Mosambiek, Eduardo dos Santos in Angola en Robert Mugabe in Zimbabwe) hulle lande tot ondergang gelei het. Hulle het hierdie ideale nagestreef in plaas daarvan om aan realistiese planne te werk oor hoe om 'n sukses van hulle lande te maak. Volgens Gevisser (2009:8) was daar 'n gaping tussen die “utopian expectations of revolution” en die “dystopic reality” waarteen hulle te staan gekom het toe hulle in beheer gekom het. Die vrees ontstaan dus dat die Nuwe Suid-Afrika dieselfde weg gaan volg as Zimbabwe en ander Afrika-lande.

Politieke skrywers soos Gevisser maak dus gebruik van terme soos “utopies” teenoor “distopies” om na die Afrika-werklikheid te verwys. In sy boek getiteld *South Africa’s Brave New World: The Beloved Country since the End of Apartheid*, bring R.W. Johnson die sosio-politiese omstandighede van Suid-Afrika direk in verband met Aldous Huxley se distopiese roman *Brave New World* (1932). In die titel verwys hy natuurlik ook na Alan Paton se *Cry, the beloved country* (1948) (Trehwela 2009). Johnson se boek verskyn oorspronklik in 2009 en 'n bygewerkte uitgawe wat 'n gedeelte oor die Zuma-era insluit, verskyn in 2010. Johnson (2010:9) is deurlopend uiters krities teenoor Mbeki en sy regeringstyl, en beskryf sy idee van 'n Afrika-Renaissance as 'n “mystical evocation”. Hy glo dat dit honderde of selfs duisende jare kan neem

om die spookbeelde wat Mbeki skep, te vernietig. Uiteenlopende reaksies verskyn op Johnson se boek (vergelyk Brink 2009; Fallon 2009 en Trehwela 2009).

Dit is egter nie net in politieke literatuur waar kommer oor post-1999 Suid-Afrika na vore kom nie. In 'n ope brief aan Thabo Mbeki wat in November 1999 in *Insig* verskyn, spreek 'n groep akademici, skrywers en kunstenaars, wat voorheen openlik teen die ou bedeling gekant was, hulle kommer uit oor die gebrek aan die beskerming van minderheidsregte in die nuwe bedeling. Hulle word deur *Insig* as “Afrikaner-skrywers, - kunstenaars en -akademici” beskryf. Die groep bestaan uit Breyten Breytenbach, Chris Barnard, S.P. Cilliers, Abraham de Vries, Johan Degenaar, Jan du Rand, Koos du Toit, Deon Geldenhuys, Hermann Giliomee, Danie Goosen, Pieter Haasbroek, Katinka Heyns, Desmond Krogh, Tony Links, Rian Malan, Piet Muller, Dione Prinsloo, Jan Sadie, Jaap Steyn, Hennie Strydom, Hennie van Coller, H.W. van der Merwe, Wium van Zyl en George Weideman.

Volgens die briefskrywers gaan Suid-Afrika teen 1999, soos in die apartheidjare, teen internasionale denke in deur die ontkenning van minderheidsregte. In die geval van die Afrikaanse gemeenskap word Afrikaanssprekendes “vervreem” as gevolg van die “toenemende uitskakeling van Afrikaans as openbare taal, skole wat onder druk is, universiteite wat ontvreem word en werkgeleenthede waarvan hulle al hoe meer uitgesluit word” (Barnard, Breytenbach, e.a. 1999:24). Die gevolg hiervan volgens die briefskrywers is dat talle Afrikaanssprekendes, met kundigheid en kapitaal, emigreer om 'n beter toekoms te vind in die buiteland. Hulle is ook besorg oor “'n groeiende wrokkigheid onder Afrikaners oor die minagting van hul taal en hul marginalisering in die samelewing” (Barnard, Breytenbach, e.a. 1999:24). Deur hierdie brief kom die vrese van spesifiek die Afrikaanse gemeenskap na vore.

In literatuurgeskiedenis word 1999 ook aangedui as 'n belangrike nuwe tydperk in die geskiedenis van Suid-Afrika. In sy artikel “Die einde van die millennium: vier jaar Afrikaanse prosa” het daar volgens Smuts (2000:2) teen 1999 “'n gevoel van ontugtering” onder die wit bevolking ontstaan. Die rede vir hierdie “ontugtering” is werkloosheid, regstellende aksie (wat deur sommige lede van die wit bevolking as diskriminasie beskou word), ekonomiese agteruitgang, die stygende misdaadsyfer en geweld in die stede (Smuts 2000:2). Roos (2006:43)

beskou die einde van die twintigste eeu en die begin van die een-en-twintigste eeu as 'n tyd waarin kultuurpessimisme toeneem, met werke soos Coetzee se *Disgrace* (1999) en Karel Schoeman se *Die laaste Afrikaanse boek* (2002). Roos (2006:46-47) beskryf die Mbeki-era as “die definitiewe einde van 'n koloniale era”. Sy skryf dit toe aan Mbeki se idee van 'n Afrika-Renaissance, sy “buitelandse beleid van vereenselwiging met Afrika en binnelandse klem op swart bemagtiging” (Roos 2006:46-47).

In vele besprekings word 1999 dus beskou as 'n nuwe keerpunt in die Suid-Afrikaanse geskiedenis wat 'n tydperk inlui waarin daar pessimisme heers oor die toekoms van die land. Die wittebrood van die opwindende Nuwe Suid-Afrika is verby en die samelewing word gekonfronteer met verskeie sosiale probleme. Vrese oor die toekoms van Suid-Afrika en die ondergang van ander Afrika-lande versterk hierdie gevoel van hopeloosheid onder Suid-Afrikaners en die ergste word verwag. Daar ontstaan ook 'n gevoel onder Afrikaanssprekendes dat hulle belange nie meer beskerm word in die Nuwe Suid-Afrika nie. Aan die einde van die twintigste eeu is daar globaal ook kommer oor toenemende omgewingsbesoedeling en die bedreiging van aardverwarming, en die moontlike ekologiese katastrofes wat dit teweeg kan bring (Stableford 2010:276-277).

Dit is in hierdie sosio-politiese konteks dat die Afrikaanse toekomsromans *Oemkontoe van die nasie* (2001) deur P.J. Haasbroek, *Hotel Atlantis* (2002) deur Koos Kombuis, *Raka die roman* (2005) deur Koos Kombuis, *Miskruier* (2005) deur Jaco Botha, *Die nege kerse van Magriet* (2006) deur Barend P.J. Erasmus, *Horrelpoot* (2006) deur Eben Venter en *Wederkoms – Die lewe en geskiedenis van Jannes Hoop* (2009) deur Louis Krüger verskyn. In resensies, briewe en artikels verskyn uiteenlopende opinies oor hierdie toekomsromans. Soos by die toekomsromans van vóór 1999 verbind kritici ook dié toekomsromans met die werklikheid deur te bespiegel of die toekomsvoorspellings “realisties” is of nie. Soos reeds genoem, verwys Sargent (1994:9) na die resepsie van die werk deur die eietydse leser in sy definisie van die distopiese subgenre. Dit is daarom belangrik dat hierdie uitsprake in die latere bespreking van die bogenoemde romans betrek word.

In hierdie tydperk verskyn daar ook Suid-Afrikaanse Engelse toekomsromans, naamlik *Songs of the Cockroach* (2002) deur Robert Kirby, asook *Moxylant* (2008) en *Zoo City* (2010) deur Lauren Beukes, wat vervolgens vlugtig behandel sal word. Kirby se *Songs of the Cockroach* (2002) is 'n satiriese toekomsroman oor die politieke situasie in Suid-Afrika en speel hoofsaaklik in die ruimte van Kaapstad in 2004 af (Abrahams 2002a:102; Cull 2002:4). In die proloog is die jaar egter 2008 en word daar vertel van 'n plakkerskamp gebou uit dele van motors, genaamd HubCap City, wat op die verkeerseiland in Adderleystraat opgerig is (Kirby 2002:1-2). Die gebeure verskuif dan na 2004 en ontwikkel rondom die karakter Rocco Bothma, 'n parlamentslid van die "National Opposition Alliance" (NOA). Die NOA is 'n party wat gevorm is uit die oorblywende lede van die DA en die lede van die NNP wat nie by die ANC aangesluit het nie (Kirby 2002:114). Deel van die NOA is die sogenaamde "Afrikaner Cultural Interests Committee" wat bestaan uit senior Afrikanerlede binne die party. Dié komitee organiseer die herstel van die luukse "White Train" en 'n reis daarmee na die binneland van Suid-Afrika, wat as die tweede groot trek bestempel word (Kirby 2002:259). Die reis eindig egter as die trein verongeluk as gevolg van 'n treinbrug wat inmeekaarsak wanneer die Oranjerivier oorstrom (Kirby 2002:371-377). Volgens Wiggett (2002:12) beeld die roman die Afrikaners se laaste groot trek en die finale ineenstorting van wit politiek in Suid-Afrika uit. *Songs of the Cockroach* kan beskou word as 'n voorbeeld van utopiese satire, asook 'n anti-utopie, deurdat die Afrikaner se utopiese reis misluk en daar geen hoop vir die groep bestaan aan die einde van die roman nie. Pieterse (2002:13) bring die boek in verband met P.J. Haasbroek se *Oemkontoe van die nasie* (2001):

Waar Haasbroek verskeie absurditeite van die nuwe regime in sy visier het, fokus Kirby, soos vermeld, op oud-NP en -NNP-lede; die post-1994-regering word by wyse van 'n paar memoranda en dwarsklappe mee afgereken.

In 2008 verskyn *Moxylant* deur Lauren Beukes. Dit beeld Kaapstad in 2018 onder 'n onderdrukkende regering uit waar die samelewing getreiter word deur geneties gemanipuleerde polisiehonde, genaamd Aitos, en waar jou lewe beheer word deur jou selfoon (Beukes 2008:8, 24, 103). Indien jy 'n misdad pleeg, word jy vir 'n spesifieke tyd ontkoppel van jou "SIM"-identiteit en bestaan jy as't ware nie (Beukes 2008:17, 37, 69). As jy permanent ontkoppel word, staan jy bekend as 'n "disconnect" (Beukes 2008:27). Een van die sentrale karakters van die roman is Kendra Adams, 'n jong fotograaf wat ook as proefkonyn dien vir 'n kontroversiële nuwe

produkt wat veroudering en siektes teenwerk. As deel van die program word Kendra verbind aan die handelsmerk “Ghost”-koeldrank en hulle logo word deel van haar vel, terwyl sy ook gedurig lus is vir die koeldrank en dus as lewendige advertensie dien vir “Ghost” (Beukes 2008:1-6, 15). Tegnologie wat alle aspekte van die mens se lewe beheer en ’n toenemende verbruikerskultuur is ’n gewilde tema in distopiese literatuur en hierdeur sluit Beukes aan by bekende distopieë soos E.M. Forster se verhaal “The Machine Stops” (1909), Aldous Huxley se roman *Brave New World* (1932) en meer onlangse distopiese romans soos Margaret Atwood se *Oryx and Crake* (2003) en *The Year of the Flood* (2009). Roos (2010:46-47, 49) wys daarop dat die karakters in *Moxyland* ewe gemaklik is binne hulle alledaagse “werklike” lewe as binne die virtuele werklikheid van videospelletjies en die internet. Hierdeur sluit die roman ook aan by die subgenre van distopiese literatuur genaamd cyberpunk (sien Hoofstuk 2, Afdeling 2.3).

Volgens Rosenthal (2009:5) beweeg Beukes weg van fiksie wat die konvensionele “struggle”-politiek uitbeeld na ’n korporatiewe toekoms. Die gebrek aan vryheid wat die inwoners in die toekomstige Kaapstad het as gevolg van hulle “SIM”-identiteite, kan egter gesien word as ’n verwysing na die beperkende passe van die apartheidsjare, waardeur Beukes ook kommentaar lewer op die verlede van Suid-Afrika. Rosenthal is egter reg dat Beukes se roman anders is as die tradisionele Suid-Afrikaanse politieke roman deurdat die tegnologiese ontwikkeling wat daarin beskryf word dit in die kategorie van wetenskapsfiksie plaas. De Kock (2009:54) plaas ook *Moxyland* naas wetenskapsfiksie soos David Mitchell se *Cloud Atlas* (2004), Russell Hoban se *Ridley Walker* (1980) en Ronald Wright se *A Scientific Romance* (1997). Hy voel egter dat die tydplasing van 2018 ’n bietjie vroeg is vir die voorspellings wat Beukes maak. Soos met die vroeër toekomsromans, word toekomsromans in die een-en-twintigste eeu dus steeds gemeet aan die werklikheid en is daar ’n verwagting dat die toekomsvisies realisties moet wees.

In 2010 verskyn Beukes se tweede toekomsroman *Zoo City*, wat in 2011 in Johannesburg afspeel en die verhaal vertel van Zinzi December wie se “*mashavi*” of wonderbaarlike talent is om verlore besittings te vind (Beukes 2010:7). In haar ou lewe was sy suksesvol in die mediabedryf, maar as gevolg van dwelmverslawing en betrokkenheid by die verkeerde mense beland sy in die tronk nadat haar broer doodgeskiet word. Dit is ná hierdie insident wat “sloth”, die luidier wat as ’n uiterlike manifestasie van haar skuld dien, langs haar verskyn. Hierdie kondisie staan bekend

as “Acquired Aposymbiotic Familiarism” en in *Zoo City* ly baie mense wêreldwyd daaraan (Beukes 2010:61). Nadat sy uit die tronk vrygelaat word, gaan woon sy in ’n woonstelblok in Hillbrow. Hillbrow se nie-amptelike naam is Zoo City omdat die meeste van die inwoners “animalled” is en dus op een of ander stadium in hulle lewe ’n misdaad gepleeg het (Beukes 2010:8, 50-52; vergelyk Roos 2011:58). Die res van die samelewing diskrimineer teen die “animalled” of “zoos” en hulle beklee die laagste posisie in die gemeenskap. Een positiewe aspek van om “animalled” te wees is dat jy saam met jou dier ook jou “*mashavi*” ontvang, alhoewel Zinzi haar talent as “a bitch” beskryf en dit eerder nie wil hê nie (Beukes 2010:54).

In *Zoo City* word ’n Johannesburg geskets waar vervalde, arm woonbuurte soos Zoo City in kontras is met luukse sekuriteitskomplekse net buitekant die stad (Beukes 2010:67-68). Beukes lewer in *Zoo City* kommentaar op hedendaagse kwessies soos misdaad, diskriminasie, armoede en onwettige immigrante wat Suid-Afrika instroom. Die toestand waarin die inwoners van Zoo City hulleself bevind, kan as distopies beskryf word. Beukes wys egter dat niemand in die toekomstige Suid-Afrika van die distopie kan ontsnap nie deurdat Odi Huron, ’n sentrale karakter in die roman, ook “animalled” is al woon in hy in ’n ryk woonbuurt.

Die roman sluit ook sterk aan by die magiese realisme as gevolg van die bonatuurlike verhouding tussen dier en “animalled” en die “*mashavi*” wat hiermee saamgaan (vergeelyk Roos 2011:52). Daar word verder ’n fantastiese ruimte uitgebeeld met deurslotte wat deur towerkrag beskerm word en bese geeste wat verskyn by die dood van ’n “zoo” (Beukes 2010:3, 208). Die Engelse toekomsroman van ná 1999 lewer dus ook kommentaar op die werklikheid van postapartheid Suid-Afrika, asook Suid-Afrika se apartheidsgeskiedenis.

In Hoofstuk 2 word die opkoms van die utopiese genre en die subgenre van die distopie bespreek. ’n Uiteensetting en kritiese beskouing word ook gegee van die teorie oor utopiese en distopiese literatuur wat in hierdie studie gebruik word. Laastens word die werkwyse waarvolgens die Afrikaanse distopiese toekomsromans ná 1999 bestudeer word binne die konteks van distopiese literatuur bespreek.

HOOFSTUK 2

Teoretiese uiteensetting

2.1 Die opkoms van die utopiese genre

In Hoofstuk 1 is reeds daarop gewys dat distopiese literatuur 'n subgenre van utopiese literatuur is. Dit is dus belangrik om te kyk na die ontstaan en ontwikkeling van die utopiese genre as 'n geheel. Utopiese literatuur is ook slegs een van die utopiese rigtings wat daar bestaan. Sargent (1967:222) identifiseer drie breë utopiese rigtings, naamlik utopiese denke of filosofieë, utopiese literatuur en utopiese gemeenskappe. Hierdie rigtings staan egter nie los van mekaar nie en utopiese gemeenskappe word dikwels gebaseer op idees uit utopiese tekste van byvoorbeeld Fourier, Cabet en Owen (Sargent 1975:139). In die bespreking van die utopiese genre, wat die fokus is van hierdie studie, sal dit ook na vore kom dat utopiese literatuur en utopiese denke mekaar beïnvloed.

Volgens Sargent (1994:10) is die oorspronklike basis van utopiese denke, en dan ook die utopiese literatuur wat hieruit vloei, sosiale drome in die vorm van mites. Die verskynsel van 'n utopiese diskoers kom volgens Moylan (1986:2) al van die antieke tye orals in die wêreld voor in byvoorbeeld die verhaal van die Tuin van Eden, die Boeddhistiese paradys, die Amerikaanse Indiane se "Happy Hunting Ground", die Keltiese mites oor die eiland van Hy Brasil en die populêre Middeleeuse volksverhale van die Land van Kokanje. Sargent (1994:10-11) beskryf hierdie vroeë utopiese vertellings as liggaamsutopieë of utopieë van sinnelike bevrediging ("body utopias" of "utopias of sensual gratification") waarin die eutopiese staat bereik word sonder inspanning van die mens se kant: dit is 'n geskenk van die gode. Hierdie eutopieë word onder andere gekenmerk deur eenvoud, sekuriteit, onsterflikheid en eenheid met God of die gode. Later gaan die liggaamsutopieë oor in stadsutopieë of utopieë van menslike beplanning ("city utopias" of "utopias of human contrivance") waarin die mens totale beheer het oor die

omstandighede wat lei tot die utopie.¹³ Plato se *Republiek* en *Regte* kan as die eerste Westerse voorbeelde van stadsutopieë beskou word. Die stadsutopieë kan gesien word as die voorgangers van Thomas More se *Utopia*, waarop die hedendaagse utopiese literatuur gebaseer is en wat 'n naam aan die genre verleen het.

Die woord “utopie” is geskep deur die Engelse Renaissance humanis, Thomas More, as 'n titel vir sy werk *Utopia* wat in 1516 in Latyns verskyn en in 1551 in Engels vertaal is. Die woord is 'n samestelling van die Griekse stamme “geen (*ou*) plek (*topos*)” of “gelukkige (*eu*) plek (*topos*)” en daar word aanvaar dat More met opset 'n dubbelsinnige woord geskep het. Verskeie kritici beskou More se werk as die amptelike ontstaan van die Westerse tradisie van die literêre genre van die utopie (vergelyk Jameson 2007:1; Moylan 1986:2; Neely 1994:66; Sargent 1967:222 en Wegner 2005:81-82).

Wegner (2005:82) gee die volgende samevatting van die inhoud van More se *Utopia*, wat uit twee boeke bestaan. In Boek Een vertel die karakter More van sy ontmoeting met die denkbeeldige reisiger Raphael Hythlodæus tydens 'n diplomatieke sending. More en Hythlodæus bespreek talle kwessies van die tyd waarin hulle leef, byvoorbeeld die inperking van gemeenskaplike grond en die grootskaalse verskuiwing van die plattelandse bevolking as gevolg daarvan, diefstal en die straf daarvoor, die gevare van 'n staande leër, private eiendom, die beste manier vir 'n prins om te regeer en die raadsaamheid daarvan om 'n filosoof as raadgever vir 'n monarg te laat dien. Hythlodæus beskryf dan alternatiewe leefwyses deur na aspekte van die samelewings wat hy al besoek het, onder andere die land Utopia, te verwys. In Boek Twee word die samelewing van Utopia in detail deur Hythlodæus bespreek. Hy vertel van die geografie en die stigting van Utopia, die uitleg van die stede, politiese instellings, beroepe en die werksdag, kleredrag, huishoudelike strukture, eetgewoontes, reis en handel, die gebruik van goud en silwer, opvoeding, mediese sorg, huweliksgebruike, regstelsels, buitelandse betrekkinge, houdings ten opsigte van oorlog en godsdien. Hythlodæus sluit sy vertelling oor die samelewing van Utopia as volg af:

¹³ Williams (1979:52) onderskei tussen vier tipes uitbeeldings van alternatiewe wêreld: die paradys of hel, die eksterne veranderde wêreld, die doelbewuste transformasie en die tegnologiese transformasie. Volgens Williams (1979:54), wat aansluit by Sargent se onderskeiding tussen die liggaamsutopie en die stadsutopie, is slegs die doelbewuste transformasie en soms die tegnologiese transformasie kenmerkend van die utopiese of distopiese vorm.

Now I have described to you, as exactly as I could, the structure of that commonwealth (*Reipublicae*) which I judge not merely the best but the only one which can rightly claim the name of commonwealth (More aangehaal in Wegner 2005:82).

Die karakter Hythlodæus beskou die land Utopia dus as volmaak, die beste wat daar is. Die karakter More is, anders as Hythlodæus, skepties oor hierdie sogenaamde perfekte samelewing. Hy erken wel dat daar sommige aspekte van hierdie samelewing is wat hy wens in sy eie land geïmplementeer kan word, maar spesifiseer nie wat hierdie aspekte is nie (Wegner 2005:82). Die woordspeling van die titel en die gebruik van ironie en satire in *Utopia* is volgens Sargent (1975:138) 'n verdere aanduiding van More se ambivalensie en dat die land Utopia nie noodwendig bedoel is om die ideale samelewing uit te beeld nie.

Volgens Moylan (1986:3) en Booker (1994:14) lewer More se *Utopia* kommentaar op die veranderende sosiale en politieke omstandighede van die tyd waarin dit verskyn en hierdeur word die utopiese genre dus vanaf die begin gekoppel aan die sosio-politiese konteks waarin dit geskep word:

Utopia provided images of alternatives to the given situation which, while not yet existing in history, drew on the contradictions of the time and anticipated a response to the conflicting needs of dominant and subordinate classes. The images were not blueprints to be imposed directly on everyday reality, but they were the beginnings, at the level of imagination, of actual solutions to current problems (Moylan 1986:3).

Na die publikasie van *Utopia* verskyn daar talle werke wat More se narratiewe struktuur, waarin 'n besoeker 'n samelewing in die fynste detail beskryf of so 'n beskrywing van iemand anders ontvang, as model gebruik. Van die mees prominente voorbeelde van sulke klassieke utopiese werke is Johann Valentin Andreae se *Christianopolis* (1619), Tommaso Campanella se *La Città del Sole* (*City of the Sun*) (1623), Francis Bacon se *The New Atlantis* (1627), Gabriel Platt se *A Description of the Famous Kingdom of Macaria* (1641), Gerrard Winstanley se *The Law of Freedom in a Platform* (1651), James Harrington se *The Commonwealth of Oceana* (1656) en Margaret Cavendish se "The Inventory of Judgements Commonwealth, the Author Cares not in what World it is established" (1655) en *The Description of a New World, call'd The Blazing-world* (1666) (Wegner 2005:82, 84).

Die gewildheid van utopiese literatuur in die sewentiende eeu kan toegeskryf word aan die radikale sosiale veranderinge van hierdie tyd, asook aan die ontdekkingsreise na ander kontinente en eilande en die Europese beeld van die Nuwe Wêreld in die vorm van die Amerikas wat 'n ruimte geskep het waarin 'n beter, ander plek verbeel kon word. Die utopieë is in hierdie tyd ook geleë in die hede, en nie aan die begin of einde van die tyd soos in antieke tekste nie (Moylan 1986:3-4). Volgens Thomas (1987:41) is die sewentiende-eeuse utopieë sprekend van die vooruitgang in kennis, die beheer van die natuur, die verligting van armoede en die bereiking van universele vrede en harmonie wat die strewe van die eeu was.

In die agtiende eeu verskyn daar twee werke wat 'n groot bydrae lewer tot die ontwikkeling van die utopiese genre. Die eerste hiervan is Jonathan Swift se *Gulliver's Travels* (1726) wat beskou kan word as die begin van utopiese satire. Die werk parodieer nie slegs die uitspattigheid van die era van die Verligting se middelklas nie, maar ook vroeër utopiese werke soos Francis Bacon se *The New Atlantis* (1627) en Plato se *Republiek*. Swift se werk dien as model vir latere utopiese satires soos Samuel Butler se *Erewhon* (1872) en is ook 'n belangrike rolspeler in die ontwikkeling van die distopie en anti-utopie van die negentiende en twintigste eeu (Wegner 2005:84-85). Swift se werk bly egter steeds binne die tradisie van die utopiese reisenarratief wat deur More gevestig is. Vieira (2010:9-10) beskryf hoe die Franse skrywer Louis-Sébastien Mercier hierdie tradisie verbreek met sy werk *L'An 2440: Un rêve si'l en fut jamais* (1771) (in Engels vertaal as *Memoirs of the Year Two Thousand Five Hundred*), waar die reis eerder in tyd as in ruimte plaasvind en 'n beeld van 'n getransformeerde hede geskep word. Hierdie nuwe vorm van die eu/utopie staan ook bekend as die euchronie: die goeie plek in die toekoms. Dié verskuiwing vind plaas as gevolg van die oorgang vanaf die Renaissance na die Verligting:

In the Renaissance, man discovered that there were alternative options to the society he lived in, became aware of the infinite powers of reason and understood that the construction of the future was in his hands. In the Enlightenment, man discovered that reason could enable him not only to have a happy life, but also to reach human perfection. More's *Utopia* is the result of the discovery that occurred in the Renaissance, euchronia is the product of the new logic of the Enlightenment (Vieira 2010:9).

Toekomsvisies verleen 'n historiese dimensie aan utopiese literatuur deurdat die geskiedenis beskou is as 'n proses van vooruitgang en verbetering. Deur die utopie in 'n ander tyd in plaas van 'n ander plek te plaas, het die utopiese genre nader aan die historiese realiteit beweeg. Daar is

veronderstel dat sekere aksies in die hede werklik hierdie beter toekoms teweeg kon bring (Vieira 2010:10).

Voordat daar verder na die ontwikkeling van utopiese literatuur en die opkoms van die distopie gekyk word, is dit nodig om 'n uiteensetting te gee van die terminologie en definisies wat daar rondom die genre bestaan en ook te verwys na die teoretiese uitgangspunte wat in hierdie studie gebruik gaan word.

2.2 'n Uiteensetting van die utopiese genre

Een van die belangrikste rolspelers op die gebied van teoretiese werk rondom utopiese literatuur is Lyman Tower Sargent wat volgens Moylan (2000:70) gestalte gegee het aan die veld van utopiese studies. Sargent se artikel "The Three Faces of Utopianism Revisited" (1994) word in talle resente besprekings van utopiese literatuur as uitgangspunt gebruik (vergelyk Baccolini en Moylan 2003a:4-5; Cavalcanti 2003:48; Donawerth 2003:29; Fitting 2010:135 en Wegner 2005:81) en dien ook as basis vir hierdie studie.

Volgens Sargent (1994:3) is die veld van utopisme en utopiese literatuur 'n lewende tradisie wat gedurig verander. Ook Moylan (in Baccolini en Moylan 2003b:247) is van mening dat die utopiese genre gedurig verander. Sargent (1967:226-227) verdeel aanvanklik die utopiese literêre genre in die subtypes van die "Robinsonade", die omgekeerde utopie, waarvan Samuel Butler se *Erewhon* (1872) volgens hom 'n voorbeeld is, die anti-utopie of distopie en sommige vorme van wetenskapsfiksie. Volgens hom kan die Atlantis-legendes en die ou mites van die aardse paradys en die *insulae fortunatae* ook as subtypes van die utopiese genre beskou word.

In 'n latere artikel definieer Sargent (1975:138) die term "utopie" as die algemene term wat al die onderafdelings van utopiese literatuur dek: die eutopie of positiewe utopie as die uitbeelding van 'n goeie plek en die distopie of negatiewe utopie as die uitbeelding van 'n slegte plek. In sy artikel "The Three Faces of Utopianism Revisited" (1994) gee Sargent 'n meer uitgebreide uiteensetting van die utopiese genre wat, soos reeds genoem, vandag steeds gebruik word in besprekings oor utopiese literatuur. Sargent (1994:5) wys ook daarop dat die dubbelsinnigheid van More se

woord “utopie” daarop wys dat die utopie nie noodwendig ’n goeie plek is nie, maar dat die primêre kenmerk van die utopie is dat dit ’n “geen-plek” is wat bestaan in tyd en ruimte. Volgens hom beskryf alle fiksie ’n “geen-plek”, terwyl utopiese fiksie gewoonlik ’n “geen-plek” beskryf wat as beter of slegter as die huidige werklikheid beskou word deur die eietydse leser. Na aanleiding hiervan verdeel Sargent (1994:9) die utopiese genre in die volgende afdelings:

- Utopie – Die beskrywing van ’n niebestaande samelewing, wat gewoonlik geleë is in tyd en ruimte, in aansienlike detail.
- Eutopie of positiewe utopie – Die beskrywing van ’n niebestaande samelewing waar die skrywer se intensie is dat die eietydse leser dit as veel beter as die werklike huidige samelewing sal beskou.
- Distopie of negatiewe utopie – Die beskrywing van ’n niebestaande samelewing waar die skrywer se intensie is dat die eietydse leser dit as veel slegter as die werklike huidige samelewing sal beskou.
- Utopiese satire – Die beskrywing van ’n niebestaande samelewing waar die skrywer se intensie is dat die eietydse leser dit as kritiek sal beskou op die huidige samelewing.
- Anti-utopie¹⁴ – Die beskrywing van ’n niebestaande samelewing waar die skrywer se intensie is dat die eietydse leser dit as kritiek sal beskou op utopisme¹⁵ of ’n spesifieke eutopie.
- Kritiese utopie – Die beskrywing van ’n niebestaande samelewing waar die skrywer se intensie is dat die eietydse leser dit as beter as die huidige werklike samelewing sal beskou. Die beter samelewing het egter probleme wat nie altyd opgelos kan word nie en is daarom ook krities teenoor die utopiese genre.

Hierdie indeling verskil heelwat van Sargent se aanvanklike indeling van 1967 en waar die distopie en anti-utopie eers saamgegroepeer word, word dit nou as twee verskillende subvorme

¹⁴ Volgens Sargent (1994:21, 24) bestaan daar ’n uitgangspunt dat ’n eutopie noodwendig tot geweld en totalitarisme lei deurdat dit ’n bloudruk is van die skrywer se idee van die perfekte gemeenskap. Die perfekte gemeenskap is egter nie moontlik nie deurdat die mens nooit perfek kan wees nie, ’n idee wat verband hou met die Christelike konsep van erfsonde. Die anti-utopiese uitgangspunt is dus dat ’n eutopie slegs kan bestaan deur geweld omdat die “perfekte” plan afgedwing moet word op “onperfekte” mense.

¹⁵ Sargent (1994:3) definieer die breë, algemene verskynsel van utopisme as “social dreaming – the dreams and nightmares that concern the ways in which groups of people arrange their lives and which usually envision a radically different society than the one in which the dreamers live.”

van utopiese literatuur gesien. Sargent (1994:8) beskryf ook nou Samuel Butler se *Erewhon* (1872) as 'n klassieke utopiese satire, waar hy dit voorheen as 'n omgekeerde utopie geklassifiseer het. Dit is hieruit reeds duidelik dat die onderafdelings en beskrywing van die utopiese genre gedurig verander en ontwikkel. Sargent (1994:9) ondersoek die moontlikheid van 'n verdere onderafdeling van utopiese literatuur, naamlik die kritiese distopie. Hierdie tipe distopie word later omskryf as 'n niebestaande samelewing wat as veel slegter as die werklike huidige samelewing beskou word deur die eietydse leser, maar wat ten minste een eutopiese enklave het of die hoop bevat dat die distopie vervang kan word met 'n eutopie (Sargent aangehaal in Baccolini en Moylan 2003a:7).

Volgens Baccolini en Moylan (2003a:7-8) vind daar ook “genre blurring” plaas in die kritiese distopie deurdat daar op 'n self-refleksiewe wyse geleen word van ander genres, soos byvoorbeeld in Octavia Butler se *Parable of the Sower* (1993) waarin wetenskapsfiksie, die dagboekvorm en die slaafnarratief gekombineer word:

[...] critical dystopias more often blur the received boundaries of the dystopian form and thereby expand its creative potential for critical expression. Drawing on the feminist criticism of universalist assumptions – fixity and singularity, and neutral and objective knowledge – and recognizing the importance of difference, multiplicity, and complexity, of partial and situated knowledges, as well as hybridity and fluidity, the critical dystopias resist genre purity in favor of an impure or hybrid text that renovates dystopian sf by making it formally and politically oppositional (Baccolini en Moylan 2003a:7).

Alhoewel Sargent (1994:7) in sy uiteensetting hierbo die beskrywing van 'n samelewing in aansienlike detail as 'n vereiste vir die utopiese genre noem, wys hy daarop dat die volledigheid van die beskrywing sal wissel. Afhangende van die tyd waarin die utopie geskryf is, asook die belangstelling van die skrywer, word daar in verskillende utopieë op verskillende aspekte van die samelewing gefokus.

Wat veral van belang is in Sargent (1994:3) se bespreking is dat die konteks van 'n werk in ag geneem moet word by die ontleding van utopiese literatuur: “Equally important is that utopias, written in different times and places, need to be understood both in their historical and linguistic context and for what they communicate to a contemporary reader.” Sargent (1994:5) wys daarop dat eutopieë uit die sestiende eeu vandag se lesers met afgryse sal vul, selfs al is die skrywers se

intensie duidelik, en dat eutopieë uit die twintigste eeu heel moontlik as distopieë en duiwelswerk beskou sal word deur sestiende-eeuse lesers.

Wat problematies is van Sargent (1994:6) se bespreking oor utopiese literatuur in “The Three Faces of Utopianism Revisited” is dat hy noem dat outeursintensie in ag geneem kan word in literêre studies, maar nie as ’n basis vir die tipering van ’n genre gebruik moet word nie en dit dan self gebruik in sy definisies van die onderafdelings van die utopiese genre. Hy erken ook dat dit nie altyd moontlik is om te weet wat die intensie van die outeur is nie en wys daarop dat die leser se interpretasie van die teks kan verskil van die outeur se intensie:

Utopias are historical artifacts that are brought into being at particular times and places and usually by identifiable people whose reasons for doing so are in principle knowable. Once created the artifact takes on a life of its own. With utopian literature readers come into play and may, of course, in their reading create something very different from what the author intended (Sargent 1994:6).

Ook Claeys (2010:108) wys daarop dat die lees van ’n teks as ’n eutopie of ’n distopie afhang van die perspektief van die leser. Moylan (2000:73) illustreer die bogenoemde kwessie deur voorbeelde te noem van utopiese werke waar die outeursintensie nie noodwendig ooreenstem met die wyse waarop die werk uiteindelik gelees word nie. B.F. Skinner se *Walden Two* (1948) word as ’n eutopie aangebied, maar die meeste lesers beskou dié werk as distopies of selfs anti-utopies. Edward Bellamy se intensie was om ’n eutopie uit te beeld in *Looking backward: 2000-1887* (1888), maar sommige lesers sal dit ook sien as ’n distopie. Aldoux Huxley skryf *Brave New World* (1932) as ’n utopiese satire, maar party lesers kan dit as ’n eutopie lees. *Brave New World* word deur talle ook as een van die klassieke distopieë beskou (Baccolini en Moylan 2003a:1; Wegner 2005:88-89). Moylan (2000:73) se gevolgtrekking is dat die leser ten minste die outeur se intensie (indien dit bekend is) in ag moet neem met die eerste lees van ’n werk, maar dat hy of sy nie noodwendig daarmee hoef saam te stem nie. As gevolg van die belang van die sosio-politiese konteks waarin utopiese werke ontstaan, kan die outeursintensie egter nie geïgnoreer word nie. In hierdie studie sal daar na die outeur se intensie met die teks verwys word, indien dit bekend is, omdat dit soms nuttige inligting verskaf oor eietydse omstandighede. Ek stem egter saam met Moylan dat outeursintensie nie die analise van die teks moet bepaal nie.

Die kwessie van die resepsie van die teks deur die eietydse leser word ook deur Sargent aangeraak. Soos reeds in Hoofstuk 1 genoem, is die ontvangs van die toekomsromans ná 1999

belangrik omdat die uiteenlopende uitsprake oor die romans wys op die verskillende persepsies wat daar bestaan oor die toekoms van Suid-Afrika. Die lesers en kritici verbind dus die romans met die sosio-politiese konteks van die tyd. Die resepsie van die tekste sal daarom by die analise van die romans betrek word.

Uit die bogenoemde bespreking word dit duidelik dat daar geen resep is waarvolgens tekste geklassifiseer kan word nie en dat Sargent se uiteensetting slegs as rigtingwyser in die bespreking van utopiese literatuur moet dien. Suvin (2003:188) vergelyk met reg die gesprek rondom utopiese literatuur en utopisme met die verhaal van die Toring van Babel. Volgens hom is dit egter noodsaaklik dat die navorser op hierdie gebied vir hom- of haarself 'n gereedskapskis skep waarmee daar gewerk word. Suvin (2003:188) is, soos Sargent, ook van mening dat die utopie nie noodwendig na 'n goeie of beter plek verwys nie, maar na 'n plek wat anders is as die werklike samelewing. Sy definisie van die utopie is die volgende:

The construction of a particular community where sociopolitical institutions, norms, and relationships between people are organized according to a *radically different principle* than the author's community; this construction is based on estrangement arising out of an alternative historical hypothesis; it is created by social classes interested in otherness and change (Suvin 2003:188, sy kursief).¹⁶

Suvin (2003:189) verdeel die genre van utopiese literatuur soos volg. Soos Sargent maak hy gebruik van die subgenres van die distopie en die eutopie: die eutopie is 'n samelewing wat radikaal beter is as die skrywer se gemeenskap en die distopie is 'n samelewing wat radikaal slegter is. Anders as Sargent, verdeel hy distopiese literatuur in die anti-utopie en die eenvoudige distopie. Die anti-utopie is 'n skyn-eutopie wat eintlik 'n distopie is. Op die oog af beeld die anti-utopie 'n beter gemeenskap uit, maar met nadere ondersoek word daar bevind dat dit eintlik slegter en dus 'n distopie is. Die doel van die anti-utopie is, soos in Sargent (1994:9) se definisie van die anti-utopie, om 'n huidige of spesifieke eutopie teë te spreek. Die eenvoudige distopie aan die ander kant, is 'n "gewone" distopie, een wat nie ook 'n anti-utopie is nie. Suvin se verdeling van die subgenre van die distopie kompliseer die uiteensetting van utopiese literatuur

¹⁶ Suvin (1979:49) definieer aanvanklik 'n utopie as 'n verbale konstruksie van 'n spesifieke pseudo-menslike gemeenskap waar die sosio-politiese instellings, norme en individuele verhoudings georganiseer word volgens 'n beter beginsel as die skrywer se gemeenskap. Hierdie konstruksie is gebaseer op die vervreemding wat ontstaan as gevolg van die alternatiewe historiese hipotese wat geskets word. Die grootste verskil tussen Suvin se eerste en tweede definisie is dat hy die utopie nie meer as die voorstelling van 'n beter samelewing beskou nie, maar as 'n radikaal anderse samelewing.

onnodig en ek verkies om te hou by Sargent se onderskeid tussen die anti-utopie en distopie. Suvin (2003:195-196) gebruik die terme “feilbare eutopie” en “feilbare distopie” om te verwys na verdere onderafdelings van die utopiese genre. Hy definieer die feilbare eutopie as ’n teks wat ’n eutopie uitbeeld, maar een wat bedreig word:

[...] this new Possible World is revealed as beset by dangers – centering on inner contradictions, but often including also outer hegemonic counter-revolutionary violence – that threaten to reinstate class stratification, violence and injustice. Our hero/ine, often a multifocal collective, fights against this threat with some chance of success. This form supplements the usual utopian critique of the writer’s (dystopian) reality with a second front against the involution and downfall of the eutopian society (Suvin 2003:195).

Die feilbare distopie aan die ander kant beeld ’n samelewing uit wat distopies is, maar die held of heldin kan die distopie weerstaan of verander met baie inspanning. Suvin se beskrywings van die feilbare utopie en feilbare distopie kan dus vergelyk word met Sargent se definisies van die kritiese utopie en die kritiese distopie soos hierbo uiteengesit. Die indeling wat deur Suvin gebruik word, is dus nie werklik vernuwend nie en Sargent se indeling blyk steeds duideliker te wees. In sy definisie van die utopie as genre noem Suvin (2003:188) egter die aspek van vervreemding, wat nie deur Sargent genoem word nie. Hy maak die proses van vervreemding, soos deur Shklovsky en Brecht beskryf, van toepassing op utopiese literatuur:

[...] its specific modality of existence is a feedback oscillation that moves now from the author’s and implied reader’s norm of reality to the narratively actualized novum in order to understand the plot-events, and now back from those novelties to the author’s reality, in order to see it afresh from the new perspective (Suvin 1979:71).

Baccolini en Moylan (2003a:5) beskou die ervaring van vervreemding as een van die kenmerke van ’n tipiese distopiese werk. Die protagonis bevraagteken aanvanklik nie die samelewing nie, maar beweeg dan van ’n skynbare tevredenheid tot ’n ervaring van vervreemding en verset. Die protagonis begin agterkom wat die werklike stand van sake is en sodoende word die individu se ervaring in verband gebring met die werking van die groter sisteem (Moylan 2000:xiii). Die feit dat die leser slegs deur die perspektief van die protagonis inligting ontvang oor die samelewing, veroorsaak dat die leser ook vervreemding ervaar (Baccolini en Moylan 2003a:5). Suvin se toepassing van die aspek van vervreemding op utopiese literatuur is dus veral ter sake by die bespreking van distopiese literatuur.

In Afdeling 1 van hierdie hoofstuk het dit na vore gekom dat die utopiese roman reeds met More se werk as kommentaar gedien het op die konteks waarin dit geskryf is. In die volgende afdeling word daar gewys dat die verdere ontwikkeling van utopiese literatuur en die ontstaan van die distopie ook in verband gebring kan word met veranderende sosio-politiese omstandighede.

2.3 Verdere ontwikkeling van die utopiese genre

Aan die einde van die negentiende eeu en begin van die twintigste eeu verskyn daar steeds eutopiese werke, byvoorbeeld Edward Bellamy se *Looking Backward, 2000 – 1887* (1888) en William Morris se “antwoord” op die boek, *News From Nowhere* (1890), asook H.G. Wells se *A Modern Utopia* (1905), *Men Like Gods* (1923) en *The Shape of Things to Come* (1933). In die negentiende eeu verskyn ook anti-utopiese werke soos *Notes from the Underground* (1864) van Fyodor Dostoyevsky, waarin hy reageer op Nikolai Chernyshevsky se eutopiese vertelling, *What is to be Done?* (1863) (Wegner 2005:86-87).

Alhoewel Bergonzi (1987:212) H.G. Wells se werke, soos *The Time Machine* (1895) en *When the Sleeper Wakes* (1899), gepubliseer aan die einde van die negentiende eeu as voorbeelde van vroeë distopieë beskryf, beskou Baccolini en Moylan (2003a:1) Wells se toekomsvisies eerder as voorgangers van die twintigste-eeuse distopie. Moylan (2000:xi) verduidelik dat die distopiese roman afkomstig is van die anti-utopiese romans van die negentiende eeu, maar dat dit eers aan die begin van die twintigste eeu as ’n volwaardige literêre vorm tot stand kom.¹⁷ Hy skryf die opkoms van die distopiese roman in hierdie tyd toe aan die geweld, menslike lyding en omgewingsvernietiging wat met hierdie eeu gepaardgaan. Ook Sargent (1994:26) beskou die twintigste eeu as die eeu van die distopie:

More than any past age the twentieth century has appeared to reject hope. There was a complete loss of confidence, but it seemed, and to many still seems, justified. The catalogue of the twentieth century has been read as nothing but failure – World Wars I and II, Korea, Vietnam, the Middle East, Northern Ireland, the Gulag Archipelago, the rising rate of violent crime, the Cold War, the apparent failure of the welfare state, ecological disaster, corruption, and now the upsurge of ethnic and tribal slaughter in Eastern Europe and Africa. Not surprisingly this has led to pessimism about the ability of

¹⁷ Die eerste opgetekende gebruik van die woord “distopie” is reeds in 1868 in ’n parlementêre toespraak deur John Stuart Mill (Claeys 2010:107; Vieira 2010:16).

the human race to achieve a better society, and the dystopia – warning that things could get even worse – became the dominant utopian form.

E.M. Forster se verhaal “The Machine Stops” (1909) word as een van die eerste distopieë van die twintigste eeu beskou (Hillegas 1967:82¹⁸; Moylan 2000:111; Wegner 2005:88). In “The Machine Stops” beskryf Forster ’n distopiese samelewing wat in alle aspekte gemeganiseerd is en lewer hierdeur kritiek op die opkomende moderniteit (Moylan 2000:111). Baccolini en Moylan (2003a:1) beskou werke soos Forster se “The Machine Stops”, Yvengy Zamyatin se *We* (1921), Aldous Huxley se *Brave New World* (1932) en George Orwell se *Nineteen Eighty-Four* (1949) as klassieke of kanonieke distopieë. Volgens Bergonzi (1987:212) lewer Zamyatin se *We* (1921) kommentaar op die Russiese Revolusie, terwyl Huxley se *Brave New World* (1932) die lewenskwaliteit in Engeland in die dertigerjare van die twintigste eeu reflekteer. Distopiese literatuur kry ook ’n feministiese inslag met werke soos Charlotte Haldane se *Man’s World* (1927) en Katharine Burdekin se *Swastika Night* (1937) (Cavalcanti 2003:49). Die toekomsvisies in hierdie vroeë distopieë lewer dus kommentaar op die sosio-politiese konteks van die tyd waarin hulle geskryf is:

All such works, one can say, are at least as much about the age in which they were written as about the remote futures they purport to describe. They form palimpsests in which the present is frequently visible through the imagined forms of the future (Bergonzi 1987:212).

Na die Tweede Wêreldoorlog floreer die distopiese vorm, veral binne die sfeer van populêre wetenskapsfiksie, met werke soos Vladimir Nabokov se *Bend Sinister* (1947), Kurt Vonnegut jr. se *Player Piano* (1952), Frederick Pohl en C.M. Kornbluth se *The Space Merchants* (1952), Ray Bradbury se *Fahrenheit 451* (1953), Anthony Burgess se *Clockwork Orange* (1962), asook Stanley Kubrick se latere film-verwerking daarvan in 1971, Philip K. Dick se *Martian Time-Slip* (1946), *Dr. Bloodmoney* (1965) en *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), wat die basis vorm vir Ridley Scott se film *Blade Runner* (1982) (Wegner 2005:90).

¹⁸ Hillegas maak gebruik van die term “anti-utopie” om na Wells se werke sowel as die distopieë van die vroeë twintigste eeu soos “The Machine Stops” te verwys. Volgens Moylan (2000:127) tref Hillegas nie ’n onderskeid tussen werklike anti-utopiese werke en die werke wat later as distopieë bekend sal staan nie. Moylan (2000:134) wys daarop dat daar eers in die negentigerjare van die twintigste eeu duidelikheid gekry is oor die verskil tussen die terme van “anti-utopie” en “distopie” met die publikasie van Sargent se opstel “The Three Faces of Utopianism Revisited”. Moylan (2000:111, 121) beskou “The Machine Stops” eerder as ’n distopie en nie as ’n anti-utopie nie deurdat daar in die laaste paragrawe van die verhaal gesuggereer word dat daar wel hoop is vir die mensdom en dit dus nie heeltemal teen utopisme is nie.

Van die beste distopieë van die sestiger- en sewentigerjare van die twintigste eeu weerspieël die belangrikste kwessies van die historiese oomblik soos oorbevolking, stedelike verval en natuurrampe. Voorbeelde van sulke werke is Harry Harrison se *Make Room! Make Room!* (1966), John Brunner se *Stand on Zanzibar* (1968), *The Jagged Orbit* (1969), *The Sheep Look Up* (1972) en *The Shockwave Rider* (1975) en Samuel Delany se *Dhalgren* (1975) (Wegner 2005:90-91). Distopiese werke deur vrouens, wat deur Cavalcanti (2003:49) as die voorlopers van die feministiese kritiese distopie van later jare beskou word, byvoorbeeld Anna Kavan se *Ice* (1967) en Kate Wilhelm se verhaal “Baby You Were Great” (1967), asook Angela Carter se *Heroes and Villains* (1969), verskyn ook in die sestigerjare.

In opposisie tot die distopiese tekste van die sestiger- en sewentigerjare verskyn daar in hierdie tyd ook eutopiese voorstellings, die eerste merkwaardige opbloei van hierdie tipe tekste sedert die einde van die negentiende eeu. Die uitbeelding van ’n “beter” plek eerder as ’n “slegter” plek neem egter ’n nuwe vorm aan, naamlik dié van die kritiese utopie (Baccolini en Moylan 2003a:2). Volgens Baccolini en Moylan (2003a:2) was hierdie transformasie van die utopiese literatuur nodig omdat die utopiese genre tradisioneel die verbeelding beperk het tot een spesifieke ideaal. Skrywers van kritiese utopieë daag die politiese en formele beperkings van die tradisionele utopie uit deur steeds beter, maar oop toekomstige te skets:

A central concern in the critical utopia is the awareness of the limitations of the utopian tradition, so that these texts reject utopia as a blueprint while preserving it as dream. Furthermore, the novels dwell on the conflict between the ordinary world and the utopian society opposed to it so that the process of social change is more directly articulated. Finally, the novels focus on the continuing presence of difference and imperfection within utopian society itself and thus render more recognizable and dynamic alternatives (Moylan 1986:10-11).

Volgens Wegner (2005:91) verskil die kritiese utopie verder van die tradisionele utopie deurdat dit nuwe temas in die vorm van ernstige vraagstukke van die tyd soos die ekologie, die omgewing, ras, gender en seksualiteit aanspreek. Die held of heldin van die kritiese utopie is gewoonlik nie die dominante, wit, heteroseksuele chauvinistiese man nie, maar is nou vroulik, homoseksueel, of swart/etnies en kollektief (Moylan 1986:45). Voorbeelde van kritiese utopiese werke is R.A. Lafferty se *Past Master* (1968), Monique Wittig se *Les Guérillères* (1969), Ursula Le Guin se *The Dispossessed* (1974), *Woman on the Edge of Time* (1976) deur Marge Piercy,

Triton (1976) deur Samuel Delany en *Ecotopia* (1975) deur Ernst Callenbach (Moylan 1986:41; Wegner 2005:91).

Hierdie utopiese neiging kom egter tot 'n einde in die tagtigerjare van die twintigste eeu. Dit is 'n tyd van ekonomiese herstrukturering, neokonserwatisme in die administrasies van Ronald Reagan, Margaret Thatcher en Helmut Kohl, en 'n kulturele milieu wat gekenmerk word deur toenemende fundamentalisme en kommodifikasie (Baccolini en Moylan 2003a:2; Moylan 2000:xiv; Wegner 2005:91). Die “herdenking” van Orwell se *Nineteen Eighty-Four* (1949) versterk die terugkeer na die distopie verder en bring nuwe kreatiewe moontlikhede van die distopiese narratief na vore.¹⁹ 'n Nuwe vorm van distopiese vertelling naamlik “cyberpunk” kom ook na vore, byvoorbeeld William Gibson se *Neuromancer* (1984) (Baccolini en Moylan 2003a:3). Die “cyberpunk”-subgenre word gekenmerk deur verwysings na die populêre kultuur, die samesmelting van die biologiese (die mens) en die tegnologiese (die masjien) en die vervaging van grense tussen die werklikheid en die virtuele werklikheid van die kuberruimte (Slusser 1992:1-4).

Moylan (2000:186) skryf die gewildheid van distopiese literatuur aan die einde van die twintigste eeu verder toe aan die toenemende mag van transnasionale maatskappye wat sukses wil behaal, ten spyte van die sosiale en ekologiese prys wat betaal word.²⁰ Levitas (in Levitas en Sargisson 2003:16) beweer dat die idee van vooruitgang en die moontlikheid van eutopiese uitbeeldings in die hedendaagse tyd nie meer moontlik is nie as gevolg van globalisasie en die globale kapitalisme. Baccolini (2003:115-116) wys daarop dat denkers soos Francis Fukuyama en Russell Jacoby ná 1989 met die val van die Berlynse Muur aangekondig het dat dit die einde van die geskiedenis is en gevolglik ook die einde van utopieë:

¹⁹ Baker-Smith (1987:1) wys daarop dat die aanbreek van 1984, die jaar waarin Orwell se *Nineteen Eighty-Four* (1949) afspeel, weereens die verhouding tussen die verbeelde wêreld en die werklike menslike ervaring in utopiese en distopiese literatuur uitlig. Die fokus verskuif ook van *Nineteen Eighty-Four* as 'n profesie van die toekoms na die beskouing daarvan as 'n literêre werk.

²⁰ Volgens Wegner (2005:92) is daar wel na die onverwagte val van die Sowjetunie in 1991 en die einde van die Koue Oorlog weer eutopiese visies soos Kim Stanley Robinson se trilogie *Red Mars* (1993), *Green Mars* (1994) en *Blue Mars* (1996) en Ken MacLeod se *The Star Fraction* (1995), *The Stone Canal* (1996), *The Cassini Division* (1998) en *The Sky Road* (1999).

The events of 1989 mark a decisive shift in the *Zeitgeist*: History has zigged or zagged. No simple lessons follows, but it is clear that radicalism and the utopian spirit that sustains it have ceased to be major political or even intellectual forces (Jacoby 1999:7).

Fukuyama is van mening dat die mensdom 'n blywende fase bereik het wat as die einde van die geskiedenis beskou kan word. Die stryd tussen die ideologieë (Westerse liberalisme, kommunisme, Fascisme, kapitalisme en sosialisme) is volgens hom verby aan die einde van die twintigste eeu. Die oorwinnaar is die vrye mark liberalisme, en die mens se utopiese begeertes word vervang deur verbruikersbehoefes (Baccolini 2003:115-116). Volgens Jacoby (1999:xi-xii) kan daar nie meer geglo word dat die toekoms fundamenteel anders kan wees as die hede nie. Ook Fukuyama (in Jacoby 1999:10) is van mening dat die einde van die twintigste eeu 'n tyd is waarin 'n radikaal beter wêreld nie verbeeld kan word nie. Daar kan nie 'n toekoms voorgestel word wat nie demokraties en kapitalisties is nie. Volgens Fukuyama (in Jacoby 1999:10) kan daar wel 'n wêreld voorgestel word wat aansienlik slegter as die hede is, maar daar kan nie een voorgestel word wat wesenlik anders en terselfdertyd beter is nie.

Dit is egter in hierdie tyd dat daar 'n verdere verandering plaasvind in die distopiese vorm met die opkoms van die kritiese distopie. Kritiese distopiese werke soos Marge Piercy se *He, She and It* (1991) en Octavia Butler se *Parable of the Sower* (1993) en *Parable of the Talents* (1998) verskyn in hierdie tyd (Moylan 2000:188; Wegner 2005:92). Volgens Baccolini (2003:116) is dit juis in die kritiese distopieë van die einde van die twintigste eeu dat daar wel eutopiese hoop voorkom, ten spyte van denkers soos Fukuyama en Jacoby se voorspellings dat die wêreld nie kan verander nie of slegs kan versleg.

Jameson (1994:xii), 'n stoere teenstander van die kapitalisme, is aanvanklik van mening dat dit makliker is om die einde van die wêreld voor te stel as die einde van kapitalisme: "It seems to be easier for us today to imagine the thoroughgoing deterioration of the earth and of nature than the breakdown of late capitalism; perhaps that is due to some weakness in our imagination." Volgens hom is die mens so verslaaf aan die verbruikerskultuur en kommodifikasie wat met kapitalisme gepaardgaan dat die kreatiewe impuls om 'n alternatiewe toekoms te skep nie meer bestaan nie (Jameson 1994:xii en 2003:77-78; vergelyk Canavan 2012:138). Die wêreld het volgens Jameson (2003:77) 'n winkelsentrum geword en al wat vir ons oorbly om te doen, is inkopies. In 'n latere

artikel pas Jameson (2003:76) egter die stelling dat dit makliker is om die apokalips as die einde van kapitalisme te verbeel as volg aan:

Someone once said that it is easier to imagine the end of the world than to imagine the end of capitalism. We can now revise that and witness the attempt to imagine capitalism by way of imagining the end of the world. [...] But I think it would be better to characterize all this in terms of History, a History that we cannot imagine except as ending, and whose future seems to be nothing but a monotonous repetition of what is already here. The problem is then how to locate radical difference; how to jumpstart the sense of history so that it begins again to transmit feeble signals of time, of otherness, of change, of Utopia. The problem to be solved is that of breaking out of the windless present of the postmodern back into real historical time, and a history made by human beings. I think this writing is a way of doing that or at least of trying to.

Volgens Jameson is die hoop op radikale verandering in 'n kapitalistiese wêreld dus opgesluit in die apokalips. As 'n antwoord op Jameson se artikel beskryf Canavan (2012:139) hoe apokaliptiese en postapokaliptiese voorstellings in hedendaagse distopiese romans, spesifiek Margaret Atwood se *Oryx and Crake* (2003) en *The Year of the Flood* (2009), dui op die begin van 'n nuwe post-kapitalistiese geskiedenis en radikale verandering. Hy sien dus hoop in hierdie op die oog af pessimistiese werke.

2.4 Die verband tussen utopiese literatuur en wetenskapsfiksie

Uit die bespreking hierbo is dit duidelik dat die gesprek rondom utopiese literatuur en wetenskapsfiksie dikwels oorvleuel. Soos reeds genoem, wys Wegner (2005:90) daarop dat distopiese vertellings na die Tweede Wêreldoorlog veral gewild is in die vorm van wetenskapsfiksie. Baie van die teorie rondom utopiese en distopiese literatuur wat hierbo gebruik word, byvoorbeeld Suvin se *Metamorphoses of Science Fiction* (1979), Baccolini en Moylan se *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination* (2003) en Jameson se *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (2007), fokus dan ook byna uitsluitlik op distopiese tekste wat binne die genre van wetenskapsfiksie geplaas kan word.

Die verband tussen wetenskapsfiksie en utopiese en distopiese literatuur word deur talle kritici bespreek. Booker (1994:19) en Williams (1979:52) wys albei daarop dat daar 'n verhouding is tussen utopiese literatuur en wetenskapsfiksie. In 'n kontroversiële uitspraak gaan Suvin

(1979:61) selfs so ver om utopiese literatuur te beskryf as 'n sosio-politiese subgenre van wetenskapsfiksie en beskou hy utopiese literatuur streng gesproke nie meer as 'n afsonderlike genre nie. In 'n latere bespreking beskou Suvin (2003:188) utopiese fiksie as 'n onafhanklike tante en 'n afhanklike dogter van wetenskapsfiksie deurdat utopiese fiksie eerste ontstaan het, maar in die twintigste eeu byna uitsluitlik die vorm van wetenskapsfiksie aanneem. Ook Sargent (1975:142) wys daarop dat utopiese fiksie vanaf die twintigste eeu hoofsaaklik in die vorm van wetenskapsfiksie verskyn. Suvin (2003:188) skryf hierdie verskynsel toe aan die besef dat sosio-politiese omstandighede nie kan verander sonder dat alle ander aspekte van die lewe ook verander nie. Volgens hom verskil tradisionele utopiese fiksie van wetenskapsfiksie deurdat daar in wetenskapsfiksie nie net op sosio-politiese sake gefokus word nie, maar ook op ander aspekte soos biologiese of geologiese kwessies (Suvin 2003:188). Volgens Claeys (2010:109) is die distopie 'n uitvoerbare negatiewe visie van sosiale en politieke ontwikkeling. Hy sluit daarom baie wetenskapsfiksie werke uit by die genre van distopiese literatuur.²¹ Fitting (2010:139, 149) is van mening dat daar nie noodwendig 'n verband tussen utopiese literatuur en wetenskapsfiksie is nie, maar volgens hom het wetenskapsfiksie tog tegnologie as 'n middel van sosiale transformasie na die utopiese genre gebring.

In Hoofstuk 1 is reeds verwys na Van Gorp e.a. (1998:445) se definisie van die toekomsroman waarin hulle ook die sosio-politiese kwessies as meer prominent in die toekomsroman as in wetenskapsfiksie beskou. Soos Van Gorp e.a. (1998:445) beweer Booker (1994:19), wat spesifiek na distopiese literatuur verwys, ook dat distopiese fiksie dikwels van wetenskapsfiksie verskil deurdat die sosiale en politieke kritiek in distopiese fiksie meer spesifiek is en veel meer aandag geniet as in wetenskapsfiksie. Moylan (2000:30) wys egter daarop dat wetenskapsfiksie, veral in die VSA, teen die vyftigerjare van die twintigste eeu wegbeweeg het van verhale wat bloot fokus op die vrae van die natuurwetenskappe na narratiewe oor sosiale realiteite en probleme. Baie werke was ook nou in 'n nabye toekoms geleë en sodoende nader aan die skrywer en leser se onmiddellike werklikheid. Ten spyte van Booker (1994:19) se uitgangspunt hierbo kom hy tog tot die gevolgtrekking dat baie tekste in beide die kategorieë van distopiese literatuur

²¹ Ook Margaret Atwood is van mening dat wetenskapsfiksie 'n beskrywing van gebeure is wat nie in die hede moontlik is nie. Daarom wil sy nie hê dat haar distopiese romans as wetenskapsfiksie geklassifiseer moet word nie, omdat alles in haar boeke volgens haar moontlik is of selfs reeds gebeur het (Le Guin 2010). Atwood baseer dus haar definisie van wetenskapsfiksie op die verband tussen die letterkunde en die werklikheid.

en wetenskapsfiksie val. In die uiteensetting van die ontwikkeling van utopiese en distopiese literatuur, waar die voorbeeldtekste dikwels as wetenskapsfiksie geklassifiseer kan word, is daar ook daarop gewys dat hierdie tekste telkens beskou kan word as sosio-politiese kommentaar op die tye waarin hulle verskyn. Die genres van wetenskapsfiksie en utopiese literatuur oorvleuel dus.

Volgens Williams (1979:52) is twee vorme van transformasie kenmerkend van utopiese literatuur, naamlik doelbewuste transformasie en tegnologiese transformasie. Die utopiese vorm van die doelbewuste transformasie kan gedefinieer word as 'n nuwe, beter lewe wat bereik word deur menslike inspanning. In die distopiese vorm van die doelbewuste transformasie word 'n minder gelukkige lewe teweeggebring deur sosiale agteruitgang. Williams (1979:53) pas hierdie definisies aan om dit spesifiek van toepassing te maak op utopiese en distopiese vertellings binne die genre van wetenskapsfiksie. Hy skryf egter nie die verskil tussen die “suiwer” utopiese of distopiese teks en wetenskapsfiksie toe aan die sosio-politiese aard van die teks nie, maar fokus op die aspek van “wetenskap” teenwoordig in wetenskapsfiksie. Die utopiese of distopiese doelbewuste transformasie in die geval van wetenskapsfiksie word geïnspireer deur die wetenskaplike gees:

[...] in its most general terms as secularity and rationality, or in a combination of these with applied science which makes possible and sustains the transformation. Alternatively, the same impulses can be negatively valued: the ‘modern scientific’ anti-heap or tyranny (Williams 1979:53).

Ook Van Gorp e.a. (1998:398) beskou die fokus op aktuele tegniese en wetenskaplike gegewens in wetenskapsfiksie as kenmerkend van die genre. Williams (1979:53-54) onderskei die doelbewuste transformasie en tegnologiese transformasie binne die konteks van wetenskapsfiksie van mekaar deurdat daar in die doelbewuste transformasie sprake is van sosiale agentskap, byvoorbeeld die onderdrukking van een sosiale klas deur 'n ander. Die tegnologiese transformasie hou direk verband met toegepaste wetenskap. Dit is die nuwe tegnologie wat die nuwe beter of slegter samelewing skep. Alhoewel die verandering in die samelewing in die tegnologiese transformasie nie as gevolg van sosiale agentskap is nie, hou dit steeds sosiale gevolge in (Williams 1979:53-54). Tog kan daar geargumenteer word dat die tegnologie geskep is deur die mens. Daarom is Williams se uitsluiting van sosiale agentskap in wetenskapsfiksie nie

heeltemal oortuigend nie. Wat belangrik is in sy bespreking vir die doeleindes van hierdie studie is dat wetenskapsfiksie 'n element van tegnologiese en wetenskaplike innovasie bevat.

Na aanleiding hiervan is dit duidelik dat hedendaagse utopiese literatuur, veral in die VSA, dikwels die vorm aanneem van wetenskapsfiksie. 'n Tekst kan dus terselfdertyd as distopies en as wetenskapsfiksie geklassifiseer word. Soos tradisionele utopiese literatuur lewer wetenskapsfiksie egter ook kommentaar op sosio-politiese kwessies, alhoewel daar ook, soos deur Suvin (2003:188) en Williams (1979:53) onderskeidelik uitgewys, op biologiese, geologiese en tegnologiese aspekte gefokus word.

Binne die Suid-Afrikaanse konteks was wetenskapsfiksie nog nooit algemeen nie en dit wil voorkom asof die toekomsromans ná 1999 nie as wetenskapsfiksie beskou kan word nie, omdat die fokus nie op wetenskaplike uitvindings is nie. 'n Uitsondering is Lauren Beukes se *Moxyland* wat deur Visagie (2009c:12) as 'n "tegnodistopie" beskryf word deurdat dit wys op die gevare van die misbruik van tegnologie. Soos bespreek sal word in Hoofstuk 4, bevat Koos Kombuis se *Hotel Atlantis* enkele gegewens wat die roman koppel aan die genre van wetenskapsfiksie. Die fokus is egter op die verval van die toekomstige Suid-Afrika in die roman en die terloopse verwysings na wetenskaplike ontwikkelings is nie genoeg om *Hotel Atlantis* as wetenskapsfiksie te klassifiseer nie. Alhoewel die teoretiese besprekings rondom distopiese literatuur hoofsaaklik verwys na tekste wat as wetenskapsfiksie beskou kan word, kan dit egter steeds met sukses van toepassing gemaak word op die Afrikaanse distopiese toekomsromans ná 1999. Dit is ook opmerklik dat die teorie oor distopiese literatuur meestal fokus op die sosio-politiese kommentaar in die wetenskapsfiksietekste en nie op die wetenskap nie. In die volgende afdeling word 'n uiteensetting gegee van die teorie oor distopiese literatuur wat direk by hierdie studie betrek word.

2.5 Afrikaanse toekomsromans ná 1999 as distopiese romans

Soos reeds genoem in Hoofstuk 1, kan die sewe toekomsromans wat in hierdie studie bespreek word aan Sargent (1994:9) se definisie van die distopie gekoppel word deurdat hulle niebestaande samelewings uitbeeld wat aansienlik slegter is as die werklike samelewing ten tyde van die romans se publikasie. Volgens Sargent (1994:7) fokus alle werke in die utopiese genre nie op dieselfde aspekte van die samelewing nie. 'n Deel van die studie sal wees om te kyk watter kwessies van die Suid-Afrikaanse gemeenskap, byvoorbeeld politiek, godsdiens, die omgewing en kultuur, die sterkste na vore kom in die romans. Die volgende teoretiese raamwerk word gebruik in die bestudering van die sewe Afrikaanse toekomsromans van ná 1999 as distopiese romans.

2.5.1 Die handeling in distopiese literatuur

Na aanleiding van Baccolini en Moylan (2003a) se teorie word die handeling in die romans bestudeer om te bepaal in watter mate dit ooreenstem met die handeling in tipiese distopiese werke. Baccolini en Moylan (2003a:5; vergelyk Moylan 2000:xiii) sit laasgenoemde as volg uiteen. Distopiese werke speel gewoonlik af in 'n sosiale “êrens anders” wat op die oog af veel slegter is as die huidige werklike samelewing. In distopiese literatuur, anders as in tradisionele eutopiese werke, word geen reis of droomtog onderneem om by die “ander” plek uit te kom nie en die leser en protagonis bevind hom- of haarself onmiddellik in die middel van die nagmerrie-samelewing. In die tradisionele eutopiese teks word daar gewoonlik 'n tipe besoekersgids verskaf aan die protagonis of die protagonis word deur die beter samelewing gelei en vergelyk dit dan met sy of haar eie samelewing. In die distopiese teks word hierdie inligting egter nie verskaf nie en word daar gefokus op een individu in 'n verskriklike plek rondom wie die storielyn ontwikkel. Die protagonis bevraagteken aanvanklik nie die samelewing nie, maar beweeg dan van 'n toestand van skynbare tevredenheid tot 'n ervaring van vervreemding en verzet. Die protagonis begin agterkom wat die werklike stand van sake is en sodoende word die individu se ervaring in verband gebring met die werking van die groter sisteem. Die feit dat die leser slegs deur die perspektief van die protagonis inligting ontvang oor die samelewing, veroorsaak dat die leser ook vervreemding ervaar.

Die narratief kan tot 'n einde kom deurdat die individu se verzet heeltemal onderdruk word of die individu kan kollektief in verzet gaan saam met ander. Die verzet kan weereens onderdruk word, maar die aksies van die verzetgroep kan onthou word en sodoende nie heeltemal hopeloos wees nie. Die verzet kan egter ook lei tot die organisasie van 'n bevryde sone waaruit die verzetgroep handel (Moylan 2000:xiii). Volgens Moylan (2000:xiii) is dit dan wat daar binne die distopie 'n utopiese horison of ten minste 'n brokkie hoop verskyn. Die handeling in die onderskeie Afrikaanse distopiese toekomsromans van ná 1999 sal met die bogenoemde uiteensetting vergelyk word.

2.5.2 Klassieke distopieë, kritiese distopieë en pseudo-distopieë

Hierbo is reeds gewys daarop dat daar hoop kan wees binne distopiese werke. Baccolini en Moylan (2003a:6) is van mening dat die tipiese distopiese narratief nog altyd 'n oefening in 'n politiese gelaaide vorm van “hybrid textuality” was. Alhoewel die meeste distopiese tekste 'n gedetailleerde en pessimistiese weergawe van die ergste sosiale alternatiewe is, is daar sommige, byvoorbeeld die kritiese distopie (sien Afdeling 2.2), wat verband hou met die eutopiese tendens deur 'n horison van hoop te behou. Ander is weer valse “distopiese” bondgenote van die utopie deurdat hulle anti-utopies bly en geen utopiese hoop bied nie. Ander distopiese voorstellings bly weer dubbelsinnig.

Wat ook hierby aansluit, is Moylan (2000:195) se uiteensetting van die verskillende grade van hoop of pessimisme wat onderskeidelik in die utopie en distopie voorkom. Volgens hom word die utopie²² of eutopie gekenmerk deur radikale hoop, die distopie deur militante pessimisme, die anti-utopie deur sinisme en wanhoop en die pseudo-distopie deur gelate (“resigned”) pessimisme. In die gelate pessimisme van die pseudo-distopie word daar geweier om enige moontlike oplossings vir die situasie te aanvaar of die oplossings word onderdruk. In die pseudo-distopie is gebeure siklies en voorbestem, en daarom mities. Die militante pessimisme van die distopie veronderstel dat omstandighede wel kan verander. Dit word gekenmerk deur 'n epiiese en oop einde met 'n reeks van alternatiewe moontlikhede (Moylan 2000:151, 153). Gelate pessimisme word deur Moylan (2000:157) ook as anti-utopiese pessimisme beskryf, terwyl

²² Anders as Sargent gebruik Moylan beide die terme “utopie” en “eutopie” om na 'n beter of goeie plek te verwys.

militante pessimisme as utopiese pessimisme beskou kan word. Alhoewel daar na die romans in hierdie studie as “distopies” verwys word, sal daar ook gekyk word of die tekste kritiese distopiese elemente bevat of gekoppel kan word aan Moylan (2000:195) se bespreking van die verskeie grade van distopiese literatuur.

2.5.3 Apokaliptiese literatuur en distopiese literatuur

In Hoofstuk 1 is daarop gewys dat baie van die Suid-Afrikaanse toekomsromans van vóór 1999 as apokalipties beskou kan word. In die volgende Afrikaanse toekomsromans van ná 1999 kom ook apokaliptiese beelde voor: *Hotel Atlantis* (2002) en *Raka die roman* (2005) deur Koos Kombuis, *Miskruier* (2005) deur Jaco Botha, Eben Venter se *Horrelpoot* (2006) en Louis Krüger se *Wederkoms – Die lewe en geskiedenis van Jannes Hoop* (2009).

Van Gorp e.a. (1998:34) beskryf die apokaliptiese genre as laat-Joodse en vroeg-Christelike literatuur waarin daar vanuit ’n pessimistiese visie op die hede verwag word dat die einde van die wêreld en die definitiewe koms van God naby is. Dit kan in die wyer sin ook verwys na literatuur wat handel oor die ondergang van ’n kultuur of die wêreld. Collins (1984:2) wys daarop dat daar onderskei moet word tussen die literêre genre van die apokalips en apokaliptiese eskatologie wat verwys na ’n stel idees en motiewe wat ook in ander literêre genres kan voorkom. Ook Kreuziger (1982:155) beweer dat enige literêre vorm deur die apokaliptiese toegeëien kan word. Die apokaliptiese kan dus deel wees van ’n distopiese teks.

In sy bespreking oor die utopiese genre stel Jameson (2007:199) die term “apokalipties” voor as ’n verdere generiese kategorie om te verwys na die hedendaagse voorstellings van totale vernietiging en die uitwissing van lewe op aarde. Hierdie werke veronderstel dat dit makliker is om die einde van die wêreld voor te stel as die einde van kapitalisme. Volgens Jameson (2007:199) verskil hierdie tipe apokalips van die utopiese visies oor die koms van God en die Nuwe Jerusalem en ook van die katastrofes soos uitgebeeld in die kritiese distopieë. Die term “apokalipties” kan ook volgens hom gebruik word om die hedendaagse beeld van vernietiging te onderskei van die anti-utopie deurdat die apokalips die politieke illusies wat deur ’n anti-utopie uitgewys word, se bestaan nie meer erken nie.

Volgens Visagie (2009b:57) wys Jameson “dat apokaliptiese tekste daartoe geneig is om die dialektiek tussen distopie en utopie uiteindelik heeltemal op te hef”. Boer (2008:302-303) is egter van mening dat Jameson die moontlikhede van utopiese denke binne die apokaliptiese nie genoegsaam ondersoek nie:

This is a shame since it seems to me that the possibility of a dialectical reading of religion within Utopia has been bypassed. Such a reading would begin with the point that apocalyptic bears within it the opposition of Utopia and anti-Utopia, especially in the way dire forecasts of annihilation have within them the seeds of a hope for something far better.

In die bespreking van die Afrikaanse distopiese toekomsroman van ná 1999 word gekyk wat die implikasie van die apokalips binne die raamwerk van distopiese literatuur is.

2.5.4 Algemene temas binne distopiese literatuur

Baie van die temas wat aangeraak word in die Afrikaanse toekomsromans van ná 1999 stem ooreen met gewilde temas binne distopiese literatuur. In die bespreking van die romans word veral gefokus op die volgende temas.

2.5.4.1 Die beheer van die taal en media

Baccolini en Moylan (2003a:5) wys daarop dat daar in die tradisie van distopiese fiksie dikwels gewys word op die beheer van taal en dat dit bydra tot die konflik in die verhaal. Die tema van Afrikaans as taal, die Afrikaanse letterkunde, die Suid-Afrikaanse media en persvryheid kom in die meeste van die romans voor. In *Oemkontoe van die nasie*, *Die nege kerse van Magriet* en *Miskruier* kom daar ’n karakter voor wat by die regering in die moeilikheid beland oor iets wat hulle geskryf het. In *Raka die roman* en *Hotel Atlantis* handel dit weer oor die posisie van die Afrikaanse skrywer en die toekoms van die Afrikaanse letterkunde in die nuwe bestel.

2.5.4.2 Die geskiedenis

’n Verdere tema wat algemeen is binne distopiese literatuur is die geskiedenis. In die klassieke distopie gaan die herwinning van die geskiedenis dikwels gepaard met nostalgie oor die verlede en kom dit voor asof die skrywers vergeet dat die distopiese toekoms afkomstig is van die

verlede. In die kritiese distopie is die geskiedenis egter sentraal en nodig vir die behoud van hoop en die ontwikkeling van verset, selfs al is dit 'n distopiese geskiedenis wat onthou word (Baccolini 2003:116, 119; sien Hoofstuk 3, Afdeling 3.4, vir 'n volledige bespreking).

In die meeste van die romans onder bespreking word daar verwys na die Suid-Afrikaanse verlede in die beskrywing van 'n toekomstige Suid-Afrika. Daar word gekyk of die omgang met die geskiedenis in die onderskeie romans kenmerkend is van die klassieke distopie of die kritiese distopie.

2.5.4.3 Ekologiese kwessies in distopiese literatuur

Stableford (2010:259-281) beskryf in sy bespreking getiteld "Ecology and dystopia" hoe ekologiese vraagstukke sentraal staan in die tradisie van die distopie (sien Hoofstuk 4, Afdeling 4.2.3, vir 'n volledige uiteensetting). Die kwessie van omgewingsvernietiging op globale vlak word veral in Krüger se *Wederkoms – Die lewe en geskiedenis van Jannes Hoop*, asook Kombuis se *Hotel Atlantis* en *Raka die roman* aangespreek. In hierdie romans word die ekologiese verval ook gekoppel aan 'n komende apokalips.

'n Verdere gegewe wat aansluit by die tema van die ekologie en die natuur is die uitbeelding van die paradyslike tuin, 'n gewilde element binne utopiese voorstellings (sien byvoorbeeld Hunt 1987:114-138). Binne distopiese literatuur word hierdie tuin dikwels vernietig en, soos reeds gewys in Hoofstuk 1, is dit 'n tema wat in ouer Suid-Afrikaanse distopiese toekomsromans, maar ook in die distopiese romans van ná 1999, byvoorbeeld *Oemkontoe van die nasie* en *Wederkoms – Die lewe en geskiedenis van Jannes Hoop*, voorkom. Volgens Atkinson (2007:238) word tuine in kritiese distopieë nie as rustige ontvlugtingsplekke uitgebeeld nie, maar eerder as simbole van radikale sosiale stryd. Die rol wat die tuin in Afrikaanse postapartheid distopiese toekomsromans speel word bespreek.

Ekologiese kwessies word ook aangeraak deur die uitbeelding van die ruimte van die plaas in die toekomsromans van ná 1999. In *Horrelpoot* word die tradisioneel idilliese ruimte van die plaas nou as distopies voorgestel. Die natuurlike omgewing van die plaas word vernietig. Die roman

is op hierdie wyse ook, soos J.M. Coetzee se *Disgrace* (1999), 'n omverwerping van die plaasroman. Die natuurlike ruimte van die plaas staan ook sentraal in Erasmus se *Die nege kerse van Magriet*.

Waar Kombuis en Krüger die omgewing uitbeeld op die rantjie van 'n apokalips, eindig *Horrelpoot* met 'n postapokaliptiese visie waarin die natuur herstel nadat alle mense van die plaas verdwyn het. Hierdie gegewe in Venter se roman word geanaliseer met behulp van Jendrysik (2011:34-35) se teorie rondom wat hy die uitbeelding van “posthuman futures” noem. Daar word bespreek of sulke werke as hoopvol, en dus as kritiese distopieë, beskou kan word.

2.5.5 Utopiese literatuur, kolonialisme en postkolonialisme

In Afdeling 4 van Hoofstuk 1 is daar verwys na die sosio-politiese veranderinge wat teen 1999 in Suid-Afrika plaasgevind het en hoedat die toekomsromans wat in hierdie tydperk verskyn as reaksie op hierdie konteks beskou kan word. Daar is ook gewys daarop dat Roos (2006:46-47) die einde van Nelson Mandela se termyn in 1999 as die werklike einde van kolonialisme in Suid-Afrika beskou.

Soos reeds genoem, het die utopiese genre in die sewentiende eeu juis gewild geraak as gevolg van die ontdekkingsreise wat na ander lande onderneem is (Moynlan 1986:3-4). Die reise het gelei tot die stigting van kolonies in hierdie lande. Volgens Sargent (2010:200) het daar twee tipes kolonies bestaan. Die eerste tipe, byvoorbeeld die Kongo en Indië, is hoofsaaklik gestig om die natuurlike hulpbronne en die mannekrag van die inheemse bevolking te gebruik. Die tweede tipe kolonie is gestig met die doel om 'n nedersetting te skep, wat natuurlik ook gepaardgegaan het met die uitbuiting van die hulpbronne en die inheemse bevolking. Voorbeelde van die tweede tipe kolonie is Noord- en Suid-Amerika, Nieu-Seeland en Suid-Afrika. Dit is hierdie tipe kolonisasie wat gedryf is deur 'n visie van 'n beter lewe:

Most settlers wanted to improve their own lives and some had a specific utopian vision in mind. Those who voluntarily travelled significant distances in often horrible conditions hoped either to practise a way of life they were unable to practise in the home country or to improve their lives materially or both (Sargent 2010:200).

Sargent (2010:204) beskryf hoe die skep van die setlaar se utopie altyd gelei het tot 'n distopie vir die inheemse bevolking. Tot in die laat-twintigste eeu is utopiese literatuur dan ook net deur die koloniseerders geskryf. Daar bestaan enkele voorbeelde van beskrywings van 'n beter wêreld deur die inheemse bevolking uit die prekoloniale tydperk. Die inheemse kulture was egter meestal oraal en omdat hulle kultuur en godsdiens ná kolonisasie vernietig is, het die meeste vertellings verlore gegaan en is dit moeilik om die utopiese tradisie binne sulke samelewings te volg. Binne die postkoloniale konteks neem inheemse utopisme verskillende vorme aan. Eerstens kan dit die vorm aanneem van distopiese projeksies van dit wat die koloniseerders as positief uitgebeeld het. Tweedens kan inheemse geloofsopvattinge 'n invloed uitoefen op die utopieë wat geskryf word deur die afstammeling van die gekoloniseerdes en die koloniseerders. Derdens kan inheemse skrywers verskillende perspektiewe van dieselfde distopiese toekoms skets waarin die geskiedenis van die land sistematies uitgevee word en daardeur wys op die manier waarop die inheemse bevolking altyd geïgnoreer is (Sargent 2010:212-214).

Die Afrikaanse distopiese toekomsromans ná 1999 pas nie in by die kategorieë van postkoloniale utopiese literatuur wat deur Sargent (2010:209-217) genoem word nie. Hy baseer sy uitsprake oor Suid-Afrikaanse utopiese literatuur oor die algemeen meestal op Engelse werke. Postkoloniale Afrikaanse letterkunde is egter kompleks deurdat Afrikaans as taal gekoloniseer is deur Engels en Nederlands, maar aan die ander kant ook gekoloniseer het (Viljoen 1996:161). Viljoen (1996:163) beskryf die postkoloniale status van Afrikaners as “dubbeld” deurdat hulle gekoloniseer was, maar ook koloniseerders was. In baie van die Afrikaanse distopiese romans ná 1999, veral in *Horrelpoot*, word die koloniale geskiedenis van Suid-Afrika en die Afrikaner se posisie in 'n postkoloniale konteks betrek in die uitbeelding van 'n distopiese toekoms.

Die outeurs van al sewe distopiese toekomsromans ná 1999, asook die sentrale karakters in die romans, is wit, Afrikaans en manlik. Volgens Suvin (1998:170) word die samelewing wat as distopies uitgebeeld word, dikwels beoordeel vanuit die perspektief van 'n verteenwoordiger van die ontevrede of onderdrukte sosiale klas. Die romans wat by hierdie studie betrek word, kan dus beskou word as 'n uitdrukking van die misnoeë van 'n spesifieke “verontregte” groep binne 'n postkoloniale Suid-Afrika. Die romans handel dus nie net oor die toestand van die Nuwe Suid-Afrika van die toekoms nie, maar ook oor wit manlike Afrikaanssprekendes se ervaring daarvan

en hulle plek in die samelewing. In die analise word gekyk na die manier waarop die posisie van die Afrikaanse wit man binne die Nuwe Suid-Afrika in die romans behandel word. Die uitbeelding en posisie van die vrou in die toekomstige, distopiese postkoloniale Suid-Afrika, soos uitgebeeld in die romans, is ook 'n aspek wat bestudeer word. McLeod (2000:173, 175) wys daarop dat sommige die veld van postkolonialisme as manlik gesentreerd beskou en dat daar spanning bestaan tussen postkolonialisme en feminisme. Vrouens kan ook as dubbeldgekoloniseer word deurdat hulle onderdruk is deur beide die kolonialisme en patriargie. Cavalcanti (2003:49) bespreek die tradisie van feministiese werke met betrekking tot veral die kritiese distopie van die sewentiger-, tagtiger- en negentigerjare van die twintigste eeu. Vroeër Suid-Afrikaanse toekomsromans soos byvoorbeeld Gordimer se *July's People* (1981) en *A Sport of Nature* (1987), asook Engelse Suid-Afrikaanse distopiese tekste ná 1999, soos Beukes se *Moxyland* (2008) en *Zoo City* (2010), bevat sterk vroulike karakters. In die Afrikaanse distopiese literatuur ná 1999 is daar egter nie sprake van so 'n tradisie nie.

Uit die bespreking hierbo is dit reeds duidelik dat die Afrikaanse toekomsromans van ná 1999 op verskeie wyses aansluit by distopiese literatuur. Deur die loop van die bespreking sal daar gewys word op die ooreenkomste, maar ook die verskille, tussen die sewe romans en tipiese distopiese werke. Die verwagting is dat die konteks van 'n postkoloniale en postapartheid Suid-Afrika 'n uniekheid verleen aan dié werke. Die hoofemas vir bespreking is reeds geïdentifiseer. Vervolgens word 'n meer gedetailleerde vooruitskouing van elke hoofstuk in die proefskrif gegee.

2.6 'n Uiteensetting van die proefskrif se inhoud

In Hoofstuk 3 word gekyk na die resepsie van P.J. Haasbroek se *Oemkontoe van die nasie* (2001). Soos dikwels die geval is met distopiese literatuur, verskyn daar uiteenlopende reaksies op dié roman. Daar word bespreek wat die rol van die leser se ideologiese ingesteldheid is by die interpretasie van 'n politieke satire soos *Oemkontoe van die nasie* (Afdeling 3.1). Daar word verder gekyk op watter aspekte van die toekomstige Suid-Afrikaanse samelewing Haasbroek fokus in sy uitbeelding van 'n distopiese ruimte (Afdeling 3.2). In Afdeling 3.3 word die beheer van die media en taal, 'n sentrale tema binne distopiese literatuur, in die toekomstige Suid-Afrika

bespreek. Die grootste deel van die bespreking word, na aanleiding van Baccolini (2003) se teorie, gewy aan die wyse waarop die Suid-Afrikaanse geskiedenis uitgebeeld word in *Oemkontoe van die nasie* (Afdeling 3.4). In hierdie afdeling word gefokus op die volgende elemente in die roman: die hoofkarakter, Faan Starck, se omgang met die verlede; die “groot trek terug” wat onderneem word deur ’n groep Nylstromers; die uitbeelding van die verrigtinge van die Waarheids-en-Versoeningskommissie in die roman; en die lot van die “wit” losieshuis, Huis Gavok, en die Afrikaanse Taalmonument in Paarl as simbole van die Afrikaner-geskiedenis en -kultuur.

Koos Kombuis se toekomsromans *Hotel Atlantis* (2002) (Afdeling 4.2) en *Raka die roman* (2005) (Afdeling 4.3) word in Hoofstuk 4 geanaliseer. In die bespreking van beide die werke word gekyk op watter wyses die romans verbind kan word met Sargent (1994:9) se definisie van ’n literêre distopie. *Hotel Atlantis* kan ook verbind word met die genre van wetenskapsfiksie. Na aanleiding hiervan word in Afdeling 4.2.1 bespreek hoe die roman funksioneer as ’n tegnologiese en verbruikersdistopie. Die handeling in *Hotel Atlantis* word vergelyk met die handeling in ’n tipiese distopiese werk, met die hoofkarakter, Adam Greyling, as protagonis van die distopiese ruimte (Afdeling 4.2.2). Die kwessie van omgewingsvernietiging en die moontlikheid van ’n eko-apokalips staan sentraal in *Hotel Atlantis*. In Afdeling 4.2.3 word bespreek hoe hierdie gegewe in die roman aansluit by ekologiese vraagstukke in distopiese literatuur oor die algemeen. Daar word laastens gekyk na die toekoms van die Afrikaanse letterkunde soos uitgebeeld in die roman (Afdeling 4.2.4).

In die bespreking van *Raka die roman* word vlugtig gekyk na die wyse waarop N.P. van Wyk Louw se gedig *Raka* (1941) neerslag vind in die Afrikaanse letterkunde, met spesifieke verwysing na die oeuvre van Kombuis (Afdeling 4.3). In Afdeling 4.3.1.1 word gewys hoe die “tekens van die tye” uitgebeeld in *Raka die roman* verbind kan word met die vrees van die Afrikaner oor die toekoms van Suid-Afrika. Die karakterisering van die hoofkarakter van die distopiese ruimte, Theunis Opperman, word in Afdeling 4.3.1.2 bespreek. In *Raka die roman* gaan dit veral ook oor die botsing tussen die ouer en die jonger geslag in die toekomstige Suid-Afrika. Die kinderkarakters se ervaring van die apokaliptiese omstandighede word in Afdeling

4.3.1.3 behandel. In Afdeling 4.3.2 word die uiteindelijke koms van die apokalips in *Raka die roman* bespreek.

Hoofstuk 5 handel oor Jaco Botha se *Miskruier* (2005). In die bespreking van die roman word gewys hoe die ruimte van die toekomstige Suid-Afrika oor die algemeen as distopies voorgestel word (Afdeling 5.2). Daar word verder spesifiek gekyk na die ruimtes van die distopiese stad (Afdeling 5.2.1) en die tronk (Afdeling 5.4). Hierdie ruimtes kom dikwels voor binne distopiese literatuur. Die protagonis van die distopiese ruimte in *Miskruier* is Braam Fourie. Die handeling in die roman met betrekking tot Braam word in Afdeling 5.3 bespreek. Daar word ook gekyk na die beeld van die miskruier in die roman en of dit bydra tot die uitbeelding van 'n klassieke distopie óf 'n kritiese distopie in *Miskruier* (Afdeling 5.1.2). Die temas van die beheer van die media en die geskiedenis word nie as afsonderlike afdelings bespreek nie, maar sal deurlopend aan bod kom in hierdie hoofstuk.

In Hoofstuk 6 word Barend P.J. Erasmus se selfgepubliseerde roman, *Die nege kerse van Magriet* (2006), bespreek. Daar word gekyk of die kritiek wat Erasmus in die roman lewer op Suid-Afrika vergelyk kan word met die sosio-politiese kommentaar van die betrokke literatuur van die sewentiger- en tagtigerjare van die twintigste eeu (Afdeling 6.2). Die handeling in Erasmus se roman strek oor drie tydperke: die middel tagtigerjare van die twintigste eeu, die eerste dekade van die een-en-twintigste eeu en die tweede tot derde dekades van die een-en-twintigste eeu. Ten tyde van publikasie beeld *Die nege kerse van Magriet* dus die verlede, die hede of nabye toekoms en die verre toekoms uit. Dié drie tydperke word in afsonderlike afdelings bespreek (Afdelings 6.3, 6.4 en 6.5). Die doel hiervan is om vas te stel hoe die invloed van die verlede en geskiedenis op die toekomstige distopiese Suid-Afrika uitgebeeld word in die roman (Afdeling 6.6). *Die nege kerse van Magriet* kan beskou word as 'n herskrywing van die tradisionele plaasroman. Die bespreking van *Die nege kerse van Magriet* as plaasroman word weereens gekoppel aan die temas van die verlede en die geskiedenis in distopiese literatuur (Afdeling 6.7).

Die toekomsroman in hierdie studie wat seker die heftigste reaksie van lesers en kritici ontvang het, Eben Venter se *Horrelpoot* (2006), word in Hoofstuk 7 bespreek (sien Afdeling 7.1.1). In

Afdeling 7.1.2 word daar gewys op die skakel tussen *Horrelpoot*, Conrad se *Heart of Darkness* (1902), kolonialisme en utopiese literatuur. Die handeling in die roman met betrekking tot die protagonist van die distopie, Martin Jasper Louw (Marlouw), word in Afdeling 7.2 bespreek. Soos in die bespreking van *Oemkontoe van die nasie* word die kwessie van geskiedenis, geheue en verantwoordelikheid in *Horrelpoot* as distopiese roman as 'n hooftema behandel (Afdeling 7.3). Daar word gefokus op die volgende aspekte in die roman wat met dié tema verbind kan word: Marlouw as distopiese protagonist se omgang met die verlede; die karakter Koert, Marlouw se susterskind, se regressie na die verlede in sy rol as “nuwe kolonis”; die einde van die geskiedenis van die Afrikaner in die toekomstige Suid-Afrika en die Louws se erfrees. Soos in *Hotel Atlantis* is dit ook 'n eko-distopie wat in *Horrelpoot* uitgebeeld word. Hierdie gegewe word in Afdeling 7.4 bespreek. Die ruimte van die plaas staan, soos in *Die nege kerse van Magriet*, sentraal in *Horrelpoot*. Dit word egter nie as 'n afsonderlike afdeling bespreek nie, maar vorm deel van die bespreking as 'n geheel.

Die laaste roman onder bespreking in hierdie studie, *Wederkoms – Die lewe en geskiedenis van Jannes Hoop* (2009) deur Louis Krüger, word in Hoofstuk 8 geanaliseer. Daar word gekyk op watter wyses Krüger se roman as 'n distopiese roman funksioneer, ten spyte daarvan dat *Wederkoms – Die lewe en geskiedenis van Jannes Hoop* deur talle kritici as “apokalipties” eerder as “distopies” beskryf word (Afdelings 8.1 en 8.2). Die implikasie van die apokalips in die roman word in Afdeling 8.5 bespreek. Die uitbeelding van die geskiedenis in *Wederkoms – Die lewe en geskiedenis van Jannes Hoop* word in Afdeling 8.6 bespreek. Daar word gefokus op die handeling met betrekking tot die protagonist, Jannes Hoop, asook die armoedige gemeenskap van die Eiland as geheel (Afdelings 8.3 en 8.4). Na aanleiding van Atkinson (2007) se teorie word daar ook gekyk na die gegewe van die tuin as 'n ruimte van verset.

In die bespreking van al die romans word daar telkens gewys of die romans as klassieke of kritiese distopieë geklassifiseer kan word. In Hoofstuk 9 word 'n samevatting gegee van die besprekings van die Afrikaanse toekomsromans van ná 1999 as distopiese romans. Gemeenskaplike temas wat in die sewe romans voorkom, word uitgelig. Ten slotte word 'n gevolgtrekking gemaak oor die wyse waarop die distopiese toekomsromans van ná 1999 beskou

kan word as kommentaar op postapartheid Suid-Afrika aan die einde van die twintigste en begin van die een-en-twintigste eeu.

HOOFSTUK 3

“Ons kan oor die goeie ou dae gesels, of oor die onsekere toekoms”²³: P.J. Haasbroek se *Oemkontoe van die nasie* (2001)

3.1 Inleiding

P.J. Haasbroek debuteer in 1974 met die kortverhaalbundel *Heupvuur* wat gevolg word deur die bundels *Roofvis* (1975), *Skrikbewind* (1976), *Verby die vlakte* (1982) en die versamelbundel *Voornagvlug* (1988). Sy kortverhale word beskou as van die eerste voorbeelde van grensliteratuur en sy vroegste werk toon reeds ’n betrokkenheid by die sosio-politiese situasie in Suid-Afrika en ook die res van Afrika (De Vries 1998:490; Kannemeyer 2005:563). In 1986 verskyn die novelle *Die jaar nul* wat handel oor die Kmer Rouge-revolusie in Kambodja (Van Coller 1998b:495). Haasbroek publiseer in 1993 die toekomsroman *Lem* waarin ’n staatsgreep deur ’n regse militante groep in ’n toekomstige Suid-Afrika plaasvind. In hierdie roman word daar voorspellings gemaak dat die oorgang na ’n nuwe bedeling in die vroeë negentigerjare van die twintigste eeu gaan misluk. Hy beeld egter reeds ’n toekomstige Suid-Afrika uit in sy kortverhaal “In die Hoëveld waar dit oop is”, uit die bundel *Verby die vlakte* (1982). In hierdie verhaal is al wat van die Afrikaner oorbly ’n monument waar beelde van belangrike figure uit die Afrikaner se geskiedenis, byvoorbeeld Sarel Cilliers en Verwoerd, uitgestal word (Haasbroek 1982:75). Deur middel van “verbasende tegnologie” word ’n gelykenis van “’n bleskopman” wat duidelik na P.W. Botha verwys, geprojekteer:

Dit was sy Mei-toespraak en hy het kort-kort sy regtervuis opgelig en met ’n reguit vinger gewys, boontoe, vorentoe na ons toe en na homself, ’n gevaarlik-vyandige figuur om wie alles toe reeds begin verkrummel het (Haasbroek 1982:76).

In 2001 verskyn Haasbroek se tweede toekomsroman, *Oemkontoe van die nasie*²⁴, wat in 2005 afspeel. Teen 2001 is die nuwe bedeling reeds sewe jaar aan die gang na ’n relatiewe gladde

²³ Haasbroek (2001:340)

²⁴ Die titel sal vervolgens verkort word na *Oemkontoe*.

oorgang en kom Haasbroek na vore met 'n nuwe voorspelling vir die ondergang van Suid-Afrika in *Oemkontoe*. Haasbroek se nuutste werke is die roman *Die ander vennoot* (2009) en die kortverhaalbundel *Kruispunt* (2010).

De Vries (1998:490) beskryf Haasbroek se kortverhale uit die sewentiger- en tagtigerjare van die twintigste eeu as 'n “verhaalwêreld van aggressiewe, ruwe handeling, 'n mannewêreld met mannetaal, 'n wêreld van visvang, jag, baklei [en] verwoesting [...]”. Sy romans *Die jaar nul* en *Lem* speel ook af in ruimtes wat gekenmerk word deur konflik en geweld (Kannemeyer 2005:584-585). Ook sy jongste roman *Die ander vennoot* word deur Hambidge (2009a:9) beskryf as “'n boek vir die manne”. In die roman word die politieke omwentelinge in Namibië en Suid-Afrika oor 'n tydperk van ongeveer 20 jaar vanuit die perspektief van twee manlike sakevennote beskryf (Haasbroek 2009:9, 131-132, 183, 224, 284). Haasbroek bemoei hom dus steeds met kwessies rondom die politiek in Afrika. In *Kruispunt* word die temas van oorlog, jag en manlikheid, soos in sy vroeër kortverhale, weereens aangeraak (vergelyk Anker 2010a en Barnard 2010:11).

In *Oemkontoe* lewer Haasbroek ook, soos in die res van sy oeuvre, sosio-politiese kommentaar. Die toon van *Oemkontoe* verskil egter heelwat van sy ander werke. Kannemeyer (2005:585) beskryf *Oemkontoe* as “'n soms skreeusnaakse satire wat sowel die rassisme van die nuwe heersers as die verkrampte Afrikaners in 'n toekomsbeeld uit die jaar 2005 aan die kaak stel”.²⁵ Die satiriese inslag van die roman word reeds aangedui deur die onderskrif op die voorblad: “*Oemkontoe van die nasie* is 'n polities verkeerde veroordeling van die Nuwe Suid-Afrika. Dit is 'n boek wat eintlik nie gelees behoort te word nie...” Hierdie woorde verskyn ook in 'n keurdersverslag oor die werk van die hoofkarakter, die onderwyser-skrywer Faan Starck, en in 'n onderhoud met Annemarie Mischke (2002:12) erken Haasbroek dat hy die keurdersverslae wat hy vir *Oemkontoe* ontvang het “net so in die boek ingewerk het, want die hoofkarakter is ook 'n politiek onkorrekte (sic) skrywer”. Haasbroek beskou homself dus as 'n polities inkorrekte skrywer en wys op die ooreenkoms tussen homself en die fiktiewe skrywer Faan. Later in die bespreking sal dit na vore kom dat Faan se skryfwerk ook op ander wyses in verband gebring

²⁵ Haasbroek skryf wel vroeër enkele satiriese verhale soos “Gabriël, Koning van Suid-Afrika” uit *Heupvuur* en “Brief aan John Frum” uit *Roofvis* (De Vries 1998:493).

word met die roman *Oemkontoe* deur Haasbroek. Haasbroek en Faan is ook albei wit, manlik en Afrikaans. *Oemkontoe* is dus in 'n mate outobiografies²⁶ en daar word, soos in die meeste toekomsromans, nie net bespiegel oor die toekoms nie, maar ook kommentaar gelewer oor die tyd waarin die boek verskyn. In *Oemkontoe* word daar spesifiek ook verwys na die situasie van die wit, manlike skrywer van Afrikaanse fiksie binne die konteks van die Nuwe Suid-Afrika.

Roos (2003:72) beskou *Oemkontoe* as “seker een van die mees kontroversiële romans in Afrikaans”. Dit is opmerklik dat al Haasbroek se werke vóór en ná *Oemkontoe* deur hoofstroomuitgewers uitgegee word, terwyl hy sukkel om 'n uitgewer vir *Oemkontoe* te vind en dit uiteindelik deur Protea Boekhuis uitgegee word (Mischke 2002:12). Die uiteenlopende reaksies op die roman wat verskyn in onderhoude, artikels en resensies wys ook op die kontroversiële aard daarvan. Die kommentaar hou veral verband met die verhouding tussen die fiktiewe sosio-politiese omstandighede wat in *Oemkontoe* uitgebeeld word en die Suid-Afrikaanse werklikheid van 2001. In 'n onderhoud met Francois Smith en die toekomskundige Piet Muller bestempel Haasbroek sy eie toekomsvoorspellings in die roman as “doelbewus skuins-weg van die waarheid af” met sekere elemente wat “ongemaklik werklikheidsgetrou” is (Haasbroek in Smith 2001:2). Louise Viljoen (2002:11) sluit hierby aan en beskryf die elemente wat gebruik word om die toekomsbeeld te skilder as 'n vermenging van feitlike, waarskynlike, moontlike en suiwer fiktiewe gegewens. Sy is egter nie “werklik oortuig” deur die satire in *Oemkontoe* nie (Viljoen 2002:11). Fernel Abrahams (2002b:17) beskou die uitbeeldings van die toekomstige Suid-Afrika as die “uiterstes van pessimistiese voorspellings”. Volgens Wasserman (2002a:4) is die toekomsvisies in die roman nie vernuwend nie en herinner dit jou aan die “voorspelbare kommentaar wat 'n mens dikwels rondom braaivleisvure hoor”.

Ander resensente sien weer die gebeure as na aan die werklikheid en as raak sosio-politiese kommentaar. Philip John (2002a:9) skryf in 'n gunstige resensie dat *Oemkontoe* 'n “noodsaaklike diagnose” van die rede vir Afrikaanssprekendes se ongemak met die Nuwe Suid-Afrika is.

²⁶ Dit is nie die eerste keer wat Haasbroek outobiografiese gegewens gebruik in die ontwikkeling van sy karakters nie. Van Coller (1998b:496) wys op die ooreenkoms wat daar bestaan tussen die hoofkarakter van *Lem*, Izak Koch, en Haasbroek self. Koch is 'n dosent aan die Universiteit van Zululand, waar Haasbroek ook gedoseer het. Albei is oorspronklik van die Vrystaat, word opgelei in die weermag en is goed in sport (Van Coller 1998b:496).

George Weideman (2002:74) is uiters positief oor die “veelvlakkige roman” wat volgens hom geslaagd is as politieke satire. Hy beskou die toekomsvisie as realisties:

Wie meen dat *Oemkontoe* ’n onverdiende swak beeld van ons stukkie Afrika gee – soos diegene wat ook nie van J.M. Coetzee se *Disgrace* “hou” nie; soos Faan Starck se politiek korrekte uitgewers wat sy manuskrip beskryf as “’n boek wat eintlik nie gelees behoort te word nie” – lees nie koerant nie.

Viljoen (2002:11) maak ’n belangrike stelling in haar resensie oor *Oemkontoe* deur daarop te wys dat hierdie tipe boek die resensent laat nadink oor die mate waarin dit moontlik is om die literêre waarde van ’n boek te beoordeel sonder om jou politieke standpunte of vooroordele daarby te betrek. John (2002a:9) noem in sy resensie oor die roman dat lesers wat “simpatiek staan teenoor die nuwe bestel” nie die boek gunstig sal beoordeel nie. Ook Wasserman (2002a:4) meen dat die reaksie op *Oemkontoe* sal afhang van die “ideologiese ingesteldheid” van die leser. Sommige lesers sal dus *Oemkontoe* lees as onnodig pessimisties en onrealisties (vergelyk Abrahams 2002b:17 en Wasserman 2002a:4), terwyl ander dit as geldige sosio-politiese kommentaar op die huidige toestand van Suid-Afrika sal sien (vergelyk John 2002a:9 en Weideman 2002:74). In Hoofstuk 1 is reeds verwys na die eietydse leser se rol by die lees van ’n werk as eutopies of distopies. ’n Leser moet dus binne die eietydse konteks wees om te kan beoordeel of die toekomstige wêreld wat uitgebeeld word beter of slegter is as die hede. Na aanleiding van die bespreking hierbo word dit ook duidelik dat die ontvangs van die teks afhang van die politieke en sosiale ingesteldheid van die leser.

Moylan (2000:195) onderskei, soos genoem, tussen die verskillende grade van hoop of pessimisme wat onderskeidelik in die utopie en distopie voorkom. Volgens hom word die utopie of eutopie gekenmerk deur radikale hoop, die distopie deur militante pessimisme, die anti-utopie deur sinisme en wanhoop en die pseudo-distopie, deur gelate (“resigned”) pessimisme. Hy wys egter daarop dat selfs al word ’n werk gekenmerk deur anti-utopiese of gelate pessimisme, sommige lesers kan weier om die hopelose einde wat uitgebeeld word, te aanvaar:²⁷

For even if a work is fully on the side of Anti-Utopia in form and affiliation, readers or audiences may well respond with a resistant and utopian attitude – perhaps finding in the very closure of a certain text a chilling view of the present that counterfactually produces hope rather than the capitulation the text itself invites (Moylan 2000:157-158).

²⁷ Visagie (2009b:57-58) verwys ook na hierdie gegewe in sy bespreking van *Horrelpoot*, wat in Hoofstuk 7 bespreek word.

'n Ander manier om 'n volkome pessimistiese werk as “positief” te lees, is om dit as 'n waarskuwing te beskou. Daar word veronderstel dat, deur jou aksies in die hede te verander, die distopiese toekoms voorkom kan word (Baccolini 2004:520; Levitas en Sargisson 2003:14). Die uiteenlopende reaksies op *Oemkontoe* is dus nie vreemd binne die konteks van utopiese literatuur nie. Vervolgens word gekyk op watter ander wyses *Oemkontoe* binne die utopiese genre funksioneer.

Oemkontoe voldoen aan Sargent (1994:9) se definisie van 'n literêre distopie deurdat die lewensomstandighede in die toekomstige Suid-Afrika van 2005, soos in Afdeling 3.2 bespreek word, waarskynlik deur die meeste eietydse lesers as erger as die werklike situasie in 2001, toe die boek gepubliseer is, beskou sal word. As gevolg van die satiriese aard van die roman kan *Oemkontoe* egter ook in verband gebring word met die utopiese satire²⁸, wat deur Sargent (1994:9) gedefinieer word as die beskrywing van 'n niebestaande samelewing waar die skrywer se intensie is dat die eietydse leser dit as kritiek sal beskou op die huidige samelewing. Van Gorp e.a. (1998:395) beskryf die breë verskynsel van satire as volg:

Vage genrebenaming voor of eigenschap van literatuur die via ironie of sarcasme een tegenstelling tussen ideaal en werkelijkheid tematiseert. Doorgaans bedient men zich van een vertekenende karikaturale voorstellingswijze, waarbij de disproportie tussen voorstelling en feitelijkheid enerzijds lachwekkend werkt, maar toch vooral kritiek wil uitbrengen en beleren.

Soos in Hoofstuk 1 en 2 aangetoon, lewer distopieë, en die utopiese genre as geheel, kritiek op die tyd waarin die werke verskyn. In die utopiese satire word hierdie kritiek egter doelbewus oordryf en word dit gekenmerk deur humor, ironie en sarkasme. In 'n distopie word die omstandighede in die niebestaande samelewing ook met opset as erger as die werklike omstandighede uitgebeeld. Binne die genres van distopiese en satiriese literatuur hoef toekomsvoorspellings dus nie noodwendig realisties te wees nie. Omdat die kommentaar wat gelewer word, inspeel op die ervaringswêreld van die leser is dit egter wenslik dat hierdie voorstellings nie té ver afwyk van die leser se bekende verwysingsraamwerk nie. In die volgende afdelings word die elemente wat van *Oemkontoe* 'n distopiese roman, maar ook 'n satiriese werk maak, bespreek.

²⁸ Sargent (1994:9) definieer 'n utopie as die beskrywing van 'n niebestaande samelewing, wat geleë is in 'n bepaalde tyd en ruimte. Hy onderskei verder tussen 'n “eutopie” en 'n “distopie” wat albei onder utopiese literatuur val. 'n “Utopiese satire” kan dus eutopies of distopies wees.

3.2 *Oemkontoe* as distopiese toekomsroman

Die toekomstige Suid-Afrikaanse samelewing soos uitgebeeld in *Oemkontoe* is in 'n slegter toestand as die werklike Suid-Afrika van 2001 deurdat die vullis in Nylstroom, waar Faan aanvanklik woon en skoolhou, nie meer verwyder word deur die munisipaliteit nie en die inwoners versoek word om dit self by die stortingsterrein te besorg. Die gevolg hiervan is dat die mense van Nylstroom hulle vullissakke sommer enige plek neergooi, ook voor die burgemeester se huis om hulle misnoeë te toon, en die dorp later vol rommel is (8).

As Faan besluit om saam met 'n hedendaagse groep Voortrekkers 'n omgekeerde groot trek te onderneem na die Kaap op soek na 'n beter lewe, word dit duidelik dat dit in die res van die land nie veel beter gaan nie.²⁹ Tydens die trek wys Faan daarop dat die boere in die Noordweste nie meer hulle vee naby die pad laat wei of mielies langs die pad plant nie, omdat diefstal so 'n groot probleem is. Die paaie is ook besaai met rommel en is in 'n haglike toestand (60). Die dorp Hopetown in die Noord-Kaap is ontvolk en die omliggende gebiede word gekenmerk deur ekologiese verval deurdat “die Vrystaat se laaste bietjie vrugbare bogrond tussen blinkswart rotse deur see toe spoel” (61). Later in die roman word dit verder duidelik dat die boerderybedryf in Suid-Afrika heeltemal agteruitgegaan het deurdat daar volgens Gerhardus, 'n afslaer, 'n vee-skaarste in Suid-Afrika is: “Dis maar meestal beeste van duskant die berg. En volstruise. Skaap en bok is daar nie meer nie. Die Karoo is omtrent al leeg gesteel. Dis besig om woestyn te word” (86).

Tydens die trek word Faan-hulle aangeval deur roofbendes, die sogenaamde “Amalaitas”, wat rondtrek en mense besteel (63). As Faan besluit om Paarl toe te trek en tuis te gaan in 'n losieshuis genaamd Gavok³⁰, is die misdad in die dorp net so erg en word baie van die loseerders daardeur geraak. Die inwoners van die losieshuis is die eenaars, oom Giep en mevrou Katie van Noord; Meisie Hartsliet, die vrou wat vir Faan ompraat om Paarl toe te trek; Meisie se

²⁹ Die verwysing na Nylstroom in *Oemkontoe* is veral relevant in die lig van die eutopiese ideale van die Jerusalem-gangers, 'n groep Voortrekkers wat in die veertigerjare van die negentiende eeu in die Waterberg-omgewing gereis het op soek na die Heilige Land, Israel. Hulle het die huidige Nylstroom met die Nylrivier verwar en hulle in die streek gevestig (Taylor, Hinde en Holt-Biddle 2003:51).

³⁰ Die implikasie van die losieshuis se naam word later behandel.

man, Gerhardus; oom Gansie, 'n afgetrede onderwyser; Johan Sorgdrager, 'n vioolspeler; Reg en Joulene Brand; Anna Kornelis die verpleegster; Colin Triang wat in die bank werk; die werklose Koester Kotze; die beeldskone Katryn; Thomas die skilder, en die wulpse mevrou Babs Botes en haar leeglêer seun, Askam (68-69, 72, 73, 79, 81, 86, 97, 98-99, 100, 103, 106, 110, 116, 147). Die enigste bruinmense op die grond is die werkers, Hansman en Felicity Links, en hulle kinders, Prinses en Kleinhans, wat in 'n aparte gebou op die eiendom woon (78). Die bank waar Colin werk, word beroof, oom Giep, Faan en Hansman word gekaap, Meisie word amper besteel en Prinses word vermoor (100, 166, 261, 338). Die land gaan ook gebuk onder ander maatskaplike probleme. Daar word verwys na die vlugtelinge uit Zimbabwe, die toenemende probleem van vigs en die onkunde wat daar oor die siekte bestaan, straatkinders, kinderprostitute en bedelaars wat oral op straat is en tienerswangerskappe (8, 70, 98, 112, 134, 170, 260-261).

Dit is egter die onderdrukkende regering van die toekomstige Suid-Afrika wat die ruimte werklik distopies maak. Alhoewel die naam van die regerende party nie genoem word nie, kan daar afgelei word dat dit die ANC is deurdat daar verwys word na die “geel, groen en swart plakkate” van dié party (245). Foto's van die president van die land pryk orals. In “twee maal lewensgrootte” hou die president wag oor die inwoners soos George Orwell se “Big Brother” (18, 37, 180, 237). Aan die einde van die roman word dit duidelik dat die president van Suid-Afrika egter 'n “big sister” is (336-337). Hierdie gegewe word later verder bespreek. Die regering se oplossing vir die vigs-probleem is om mense met “Die Siekte” na 'n kamp in die Weskus met sy eie krematorium te stuur waarvandaan hulle nooit weer terugkom nie (124). Enkelouers en diegene met vigs kwalifiseer ook slegs vir staatstoelae as hulle hulleself laat steriliseer (135). Die inwoners van Paarl mag nie honde aanhou nie en jy moet selfs toestemming van die stadsraad kry om Paarlberg uit te klim (194, 229). As Colin en Koester op Bevrydingsdag 'n heildronk instel op hulle vryheid nadat hulle en ander inwoners van Gavok Paarlberg uitgeklim het, wys oom Giep daarop dat hulle nie werklik vry is nie: “‘Watse vryheid?’ brom oom Giep. ‘Jy mag dalk vry voel’” (231). Die burgers van Suid-Afrika word ook gedwing om te stem: “Sonder 'n stemstempel in jou identiteitsdokument kry jy nie toegang tot 'n regeringskantoor nie. Jy kan dus nie eens 'n motorlisensie hernieu nie. Die polisie hoef ook nie jou klagtes aan te hoor nie” (250). Sonder die stempel word jy as't ware uit die samelewing verstoot en het jy geen regte nie.

Volgens oom Giep is “alle terreine van die volkslewe onder regeringsbeheer”: “Alles word deesdae beheer. Die regering sê wat jy vir jou pampoen mag vra, hoeveel vis jy mag vang en wie mag tender om leë blikke langs die Kaapseweg op te tel. Niks word ontsien nie” (130). Die vrees vir die regering kom selfs na vore in die dogtertjie Prinses se skryfwerk:

[...] dis die regering se skool en almal moet na die regering luister want die regering het polieste met karre en groot gewere en skryf in ons boeke maak somme leer alles wat ons moet want die regering wil dit hê sê Prudence ons loop in rye want die regering sê so hoort dit almal moet soet wees ons praat nie teen [...] (217).

Die regering intimideer ook inwoners om te kry wat hulle wil hê. Die munisipaliteit het al lank 'n plan om oom Giep se grond te herklassifiseer om laekostebehuising daarop te bou, maar solank hy aanhou boer, kan hulle dit nie doen nie (130). As plakkers oom Giep se eiendom binnedring, lyk dit asof dit deur die regering beplan is om oom Giep van sy grond af te dwing. Twee amptenare, Mape Nyathayaka en Babalazi Ngwenya³¹, besoek die eiendom nadat die plakkers hulle tuisgemaak het en sê die volgende: “‘Now it is Ayatshis’ Amateki! Our solution should seem to be the easy way out,’ beklemtoon Nyathayaka. ‘We offer him the choice of orderly transformation’” (192-193). Oom Giep kan dus saamwerk en die grond verkoop aan die regering óf hy kan aanbly en uiteindelik van sy grond af gedwing word deur plakkers. Hy het dus nie werklik 'n keuse nie deurdat nie een van die alternatiewe is om die eiendom te behou nie. Ook die kaping van oom Giep se bakkie is moontlik nie net 'n toevallige misdaad nie. Hansman se broer Jacko bring die nuus dat die kapers uitgekonnekteer is om oom Giep-hulle aan te val (255). Sonder sy bakkie kan oom Giep nie produkte na die mark neem nie en die kaping het dus heel moontlik ook iets te doen met die munisipaliteit se poging om oom Giep van sy grond af te kry.

Oom Giep besluit uiteindelik om groot gedeeltes van die grond aan 'n private maatskappy te verkoop om te voorkom dat dit geherklassifiseer en vir 'n skamele bedrag gekoop word deur die regering. Dit is egter nie veel van 'n oorwinning nie. Binne utopiese literatuur word tuine beskou as ideale en perfekte plekke: “Both gardens and utopias combine what man recall imaginatively of perfect worlds now lost with an essential element of the impossible [...]” (Hunt 1987:119, 121). Soos in talle distopiese werke moet die inwoners van Gavok toekyk hoe hulle paradyslike tuin in die vorm van die wingerde verwoes word om plek te maak vir geboue (295-296, 312).

³¹ Sien Afdeling 3.3 vir 'n bespreking van die naam.

Ook die laning vrugtebome wat oom Giep hou, is nou onversorg “asof daar nie regtig meer geesdrif vir tuinmaak is nie” (330). Die stukkie paradys wat oom Giep by Gavok geskep het binne die distopiese samelewing is nou vernietig. Alhoewel oom Giep slegs ’n kleinhoeve besit en nie ’n volwaardige boerdery bedryf nie, lyk hy tog vir Faan “soos ’n boer in kakieklere” (79). Faan dink ook vroeër aan sy oom wat sy plaas langs die Mogolrivier verkoop het: “Daar is iets oneindig hartseer aan ’n boerdery wat gestaak word” (46). Binne die Afrikaanse letterkunde en ook die Afrikaner-kultuur het die ruimte van die plaas nog altyd ’n belangrike rol gespeel. Volgens Nienaber (1938:43) het die Afrikaner aanvanklik “’n beskawingslewe begin ontwikkel” op die platteland en is die “Boereplaas” een van die “gronduile van die Afrikaanse kultuur”. Die verband tussen die skep van die Afrikaner se kultuur en die plaas kom ook na vore in die plaasroman wat in die twintiger- tot veertigerjare van die twintigste eeu gewild word binne die Afrikaanse letterkunde (vergelyk Coetzee 2000:2, 56-57 en Van Coller 1987:5; sien Hoofstuk 6, Afdeling 6.7 vir ’n meer uitgebreide bespreking van die plaasroman). Die verlies van grond, soos in die geval van oom Giep en Faan se oom, dui dus op die vernietiging van die Afrikaner se identiteit en drome. In Afdeling 3.4.1 word verder gekyk hoe die verval van die Afrikaner se kultuur uitgebeeld word in *Oemkontoe*.

Die toekomstige Suid-Afrika wat in *Oemkontoe* geskets word, kan dus oor die algemeen as distopies beskryf word. Twee van die hoofemas in *Oemkontoe* sluit ook nou aan by kwessies wat deur Baccolini en Moylan geïdentifiseer word as gewilde onderwerpe binne distopiese literatuur. Die eerste hiervan is die beheer van taal en die media wat in die volgende afdeling bespreek word (Baccolini en Moylan 2003a:5). In hierdie gedeelte word die verhouding tussen die werklike skrywer, Haasbroek, en die fiktiewe skrywer, Faan, ook geanaliseer. Tweedens wys Baccolini (2003:113-134) op die rol wat die geskiedenis, geheue, versoening en verantwoordelikheid onderskeidelik in die klassieke distopie en die kritiese distopie speel. Daar word in Afdeling 3.4 na die laasgenoemde tema gekyk.

3.3 Die beheer van die media en taal in die Nuwe Suid-Afrika soos uitgebeeld in *Oemkontoe*

Die kwessie rondom persvryheid in die Nuwe Suid-Afrika word as volg deur oom Giep beskryf:

Omroepers mag net goeie nuus lees, koerantberigte en vlugskrifte moet 'n positiewe boodskap dra. Kennisgewings, lesings, preke, aanbiedings van allerlei aard en televisieprogramme moet altoos die land in 'n goeie lig stel. En jy durf ook nie op die regering se tone trap nie. En die Party, dink hulle, is immers die regering. Wat jy aan die een, wat jy aan die ander. Dit sal jou duur te staan kom! (218).

Die ondergang van een van Nylstroom se plaaslike koerante *Die Waterberger* onder die redaksie van Pierre Els, illustreer wat gebeur met publikasies wat die regering kritiseer. Faan skryf aanvanklik onder sy eie naam op vryskutbasis vir die koerant. As hy as gevolg van sy uitsprake in die koerant voor die Waarheids-en-Versoeningskommissie (WVK) moet gaan getuig, begin hy onder die skuilnaam Kerneels Moepel te skryf (7-10). Voorbeelde van Moepel se artikels wat *Die Waterberger* in die moeilikheid laat beland, is die volgende: “Net nog 'n keer omkeer” wat handel oor die polisie se onvermoë om onwettige immigrante uit Zimbabwe te beheer, “Plaasbestuur het glo donsskimmel” wat die ondergang van grondhervormingsplase beskryf, “Leer om jou chewing gum te deel” wat fokus op rasseprobleme in skole en “Wragtig pragtig bemagtig” wat die voorkeurtender vir regeringsgeboue in Pietersburg ontmasker (9-10, 14). *Die Waterberger* publiseer dus artikels wat die probleme en tekortkominge van die regering uitlig en die koerant se “politiek is [daarom] onaanvaarbaar” (10). Moepel word in *Beeld* beskryf as een van die “oorblywende reaksionêre rassiste” waarmee die “demokratiese magte [moet] afreken” (14). Pierre Els word aangekla van “an antidemocratic conspiracy” en later daag 'n speurder met 'n lasbrief by *Die Waterberger* op (36-37). Els los 'n nota vir Faan om te sê dat hy nie Moepel se identiteit sal bekend maak nie en dat hy moet laaglê, maar as Els verdwyn, besluit Faan om burgemeester Joseph Cuddles Mashile³² te gaan besoek om te probeer uitvind waar Els is (37). Faan besef dat Cuddles weet dat hy Moepel is en die volgende dag word sy identiteit verklap in die koerante (37, 41). *Die Waterberger* se kantore brand onder geheimsinnige omstandighede af en Els het nie genoeg geld om die koerant te red nie (49).

³² Sien Afdeling 3.3 vir 'n bespreking van die naam.

Die titels van Faan/Moepel se artikels dui daarop dat Faan se skryfwerk satiries is en volgens Faan is Els bereid om die gevolge van sy werke te dra, “alles ter wille van die fyn spot” (10). Hier word dus reeds gewys op die verband tussen Faan en Haasbroek. Net soos Faan gebruik Haasbroek in *Oemkontoe* humor en spot om sy misnoeë met sekere aspekte van die Nuwe Suid-Afrika te wys. Faan se artikels in *Die Waterberger* is egter nie sy enigste skryfwerk wat deur die regering as onaanvaarbaar beskou word nie. Hy skryf ’n boek oor die invloed van die struggle op swart onderwys, getiteld *Die paprevolusie*, maar die boek word “verbied en verpulp” (29). Die kontroversiële boek, saam met sy getuienis voor die WVK, lei daartoe dat hy afgedank word as onderwyser (29). As Faan in die klas aankondig hoekom hy afgedank is, sien hy hoe een van die skoolmeisies se “oë blink” en dink hy dat sy hom moontlik as ’n hedendaagse struggle-skrywer beskou: “Sy moet hiervan hou, die bannelingskrywer gaan sy saak stel. Kragtig, met gelade woorde in ’n meevoerende betoog. Hoe dramaties!” (42). Nadat Faan sy werk verloor en *Die Waterberger* vernietig word, besluit Faan en Els om die tog na die Kaap aan te pak en word Faan op hierdie manier uit sy tuiste verstoot. Hy beskou homself dus as “verban”.

Dit is in Paarl waar Faan as “betrokke” skrywer van die Nuwe Suid-Afrika sy loopbaan verder voer. Oom Giep en Faan praat oor probleme soos misdaad in die Nuwe Suid-Afrika wat steeds gesien word as die gevolge van apartheid. Volgens Faan “praat politici regeringsmislukking weg” en oom Giep antwoord dat “dit skrywers se plig [is] om te wys hoe verkeerd hulle is” (107). Oom Giep glo dus dat skrywers betrokke moet wees en Faan begin dan ook te skryf oor vraagstukke in die Nuwe Suid-Afrika. Faan ontwikkel ’n nuwe letterkundige styl, gepas vir die Nuwe Suid-Afrika, wat hy “tragiese realisme” noem (175). Sy eerste verhaal word gebaseer op die kaping van oom Giep se bakkie waartydens Faan ook beseer is (172). Faan se skryfwerk en die werklikheid oorvleuel verder deurdat hy oor die bendelid Jacko se rooftog skryf en dit dan later duidelik word dat die rooftog wel plaasgevind het. In *Oemkontoe* word Faan se skryfwerk onderskei van die res van die verhaal deurdat dit ingekeep is en in ’n kleiner lettertype gedruk word, maar Jacko se verhaal word soos die hoofgedeelte van die boek gedruk (258, 328-329). Die enigste aanduiding dat dit wel ook een van Faan se verhale is, is Faan se brief aan die uitgewer wat volg op die vertelling:

Die ander saak wat u aanroer – of ’n beskrywing van ’n moord meer polities korrek sal wees as die moord self minder wreedaardig is – verstaan ek nie mooi nie. Beteken dit nie dalk dat ’n mens dan eintlik glad nie meer oor misdaad in Suid-Afrika behoort te skryf nie – want dis tog die logiese

slotsom van u argument? 'n Soort vereiste dat 'n mens liewers positief moet skryf. Dit sal 'n kwade dag wees as 'n skrywer voorgeskryf word om ons maatskaplike en politieke aambeie uit te los (260).

In die oorspronklike verhaal word die slagoffer se keel met 'n mes afgesny, maar Faan verander dit na 'n “minder” gewelddadige dood deurdat die man in die tweede weergawe geskiet word (259). Daar vind dus 'n tipe sensuur plaas en volgens Faan kan hierdie versagting van beskrywings uiteindelik daartoe lei dat belangrike kwessies soos misdad in Suid-Afrika glad nie meer aangeraak word nie. Ook Faan se verhaal, “Die impimpi braai vleis”, wat hy aan *Tydskrif vir Letterkunde* voorlê, is volgens die redakteur van die tydskrif onaanvaarbaar vir publikasie:

Sterk storie, het ek gedink, maar hemel, jou politiek; waar kruip jy uit? Dis die Nuwe Suid-Afrika dié. 'n Land met 'n veritable reënboog van regte waarvoor jy sensitief moet wees. 'n Land waarin jou regte ophou op die punt waar my neus begin. En jou verhaal slaan bloedneus. Nee-nee, dit kan nie. Ons sal dit nie kan publiseer nie (306).

Weereens is daar 'n skakel tussen Faan se stryd om sy verhale gepubliseer te kry en Haasbroek se ervaring met die publikasie van *Oemkontoe*. In 'n onderhoud met Annemarie Mischke (2002:12) vertel Haasbroek dat “die twee grootste Nasboek-uitgewers én hul klein suster” nie *Oemkontoe* wou uitgee nie en dit uiteindelik deur die kleiner Protea Boekhuis uitgegee is (Mischke 2002:12).

Volgens Faan is “Die impimpi braai vleis” nie “erger” as ander verhale wat al in *Tydskrif vir Letterkunde* verskyn het nie. Die redakteur se antwoord hierop is die volgende:

In ander tye, ja. Elke tydsgewrig skep sy eie kodes. En gaan gebuk onder die oortuigings van wat deesdae politiek korrek is. Die aller-liberaalste redakteurs van *Standpunte* – groot, betrokke geeste – het in hulle tyd ook verhale afgekeur omdat hul dit nie as polities korrek beskou het nie. Waarom sal ons dan vandag maak asof ons met suiwer letterkundige norme werk? (306).

Die redakteur verwys hier na die betrokke literatuur in Afrikaans van die sewentiger- en tagtigerjare van die twintigste eeu. Faan kritiseer, soos die betrokke skrywers van vroeër, die maghebbers van sy tyd. Soos die struggle-skrywers beland Faan ook in die moeilikheid oor sy werk. Hy word deur die veiligheidspolisie aangekeer op die stembag en vermoed dat raadslid Stofberg iets daarmee te doen het omdat hy nie van Faan se skryfwerk hou nie. As Faan uiteindelik vrygelaat word, wil hy eers vir die regse opposisieparty stem, maar hy besef dat hulle “saam met die ander klein partytjies gediskwalifiseer” is (254). Hy besluit om nie te stem nie en, soos reeds genoem, verloor jy byna al jou regte as Suid-Afrikaanse burger as jy nie stem nie (250). Faan maak dus vrywillig van homself iemand wat buite die samelewing staan en teken op

hierdie manier sy protes aan (254). Deur hierdie aksie kan Faan beskou word as die verontregte protagonis van die distopiese samelewing wat in verset gaan teen die onderdrukkende regering.

Els stel vroeër in die roman voor dat Faan oor “transformasie” en die posisie van Afrikaners in die Nuwe Suid-Afrika skryf, onder andere ook oor hulle groot trek terug na die Kaap (41). Die boek wat Faan aan die einde van die roman vir publikasie voorlê, is dan heel moontlik die boek wat Els genoem het. Soos reeds aan die begin van hierdie hoofstuk bespreek, word dit duidelik dat Haasbroek die keurdersverslae wat hy vir *Oemkontoe* ontvang, gebruik as die verslae wat Faan oor sy nuwe boek ontvang (Mischke 2002:12). Weereens word Faan gelykgestel aan Haasbroek en is Faan se nuwe boek ’n boek soortgelyk aan *Oemkontoe*. Die eerste keurder skryf die volgende: “Miskien die irriterendste aspek van Starck se boek is die feit dat die politieke satire feitlik deurgaans op ’n uiters karikaturale uitbeelding van die Nuwe Suid-Afrikaanse bestel steun” (329). Die tweede keurder is volgens Faan “lekker positief” en sy opinie oor die roman is as volg:

Julle sal dit ook duidelik moet stel dat dit ’n polities verkeerde veroordeling van die Nuwe Suid-Afrika is, terwyl julle die vryheid van meningsuiting in die Nuwe Suid-Afrika en die waagmoedige eerlikheid van Faan Starck kan gebruik om regse (en linkse!) lesers te lok. ’n Waarskuwing dat die boek eintlik nie gelees behoort te word nie, sal nie noodwendig slegte reklame wees nie (329-330).

Haasbroek volg dan ook die tweede keurder se raad deurdat die waarskuwing dat die boek nie behoort gelees te word nie op die voorblad verskyn. Haasbroek se roman word ook uiteindelik gepubliseer, ten spyte van die kritiek wat dit van die eerste keurder ontvang. Faan dink die volgende oor die gevolge van wat hy geskryf het in sy nuwe boek: “Wie dié boek lees, het ’n goeie kans om die moer in te raak! Dis juis nodig. Maar wat nou?” (329-330). Wat volgende gebeur, is dat Faan deur die polisiekommissaris ingeroep word oor “iets wat [hy] geskryf het” (332):

“Jou gespot met ons administrasie was onaanvaarbaar, Starck. In een op die ander berig. En nou hierdie storiëttjie; weer net so. Dat jy oor verraad en halssnoermoorde en marteling skryf. Jy, ’n rassis wat reeds in die onderwysgemeenskap geostraseer is vir jou verkleinerende beskrywing van swart onderwys. Jy hou aan om die demokratiese transformasie van ons land in ’n swak lig te stel” (331).

Faan word ingelig dat die publikasie van sy verhaal verbied word en volgens die kommissaris sal dit “verwelkom” word as hy ophou skryf. Faan vra of hy sy werk vir die kommissaris kan bring voor dit gepubliseer word, sodat hy kan kyk of hy daarvan hou of nie. Die kommissaris se

antwoord hierop is die volgende: “Nee, Starck, jy verstaan nie. Sensuur is nié ons beleid nie. Ons is ten gunste van vryheid van spraak” (332-333). Dit volg kort nadat die kommissaris vir Faan gesê het dat sy boek verbied word: hy weerspreek homself dus direk. Weereens bring Faan sy situasie in verband met struggle-skrywers soos Breyten Breytenbach wat in hegtenis geneem is deur die veiligheidspolisie. Hy sê vir die kommissaris dat die meeste skrywers “maar versigtig” is en wonder of hy dit kan “waag om by te voeg dat skrywers al tronk toe gestuur is, en ander verban. Ander is glads opgehang” (333). Dit gebeur natuurlik nie met Faan Starck nie en al is hy vroeër in hegtenis geneem, word hy nie lank aangehou nie. Hy word ook nie soos van die struggle-skrywers verban na ’n ander land nie deurdat sy selfopgelegde ballingskap hom net na ’n ander provinsie neem. Die gevolge van die publikasie van sy werk is dus glad nie so ernstig soos die gevolge wat sommige van die betrokke skrywers tydens die struggle moes dra nie.

Interessant genoeg besluit Faan ná sy ondervinding met *Die paprevolusie* om nie weer iets te skryf wat enigsins outobiografies is nie en wil hy slegs ’n storie “fabriseer”:

Dit sal die voordeel hê dat niemand daarin verwysings sal soek na die ongemaklike omstandighede van die tyd nie. Of na trekke van my persoonlikheid nie. Dit sal ook niemand se ideologiese nekhare laat rys nie. Dit sal net ’n verhaal wees. Om te verseker dat daar nie ’n misverstand oor die verhaal ontstaan nie, sal ek die karakters duidelik as karakters in ’n verhaal identifiseer, hulle karaktertrekke skerper omlin en tiperend maak, soos hulle name, sodat hulle optrede te alle tye stereotiep sal wees (132).³³

Soos hierbo aangetoon, het die twee verhale en die nuwe boek wat Faan skryf egter die teenoorgestelde effek en laat dit juis die “ideologiese nekhare rys” deurdat dit as politieke inkorrekties beskou word. Faan se nuwe werk, byvoorbeeld die storie oor die kaping, is ook sterk outobiografies en hy volg dus glad nie die “raad” wat hy vir homself gee nie. Faan se voorneme sluit aan by die ironiese aard van satire deurdat hy die teenoorgestelde doen van wat hy sê. Hy spot ook met die kritici wat kommentaar lewer op sy uitbeelding van “die ongemaklike omstandighede van die tyd” en sy skryfwerk as ’n uitdrukking van sy persoonlike politieke oortuigings beskou.

³³ Hierdie voorneme van Faan herinner aan die skrywer in John Miles se *Kroniek uit die doofpot* (1991) wat die verhaal van Tumelo John wil aanbied as “fiksie” om vervolging te voorkom (Miles 1992:52). Hy beplan om name te verander sodat belangrike figure in die Suid-Afrikaanse polisie nie weet daar word oor hulle geskryf nie. Verder gaan hy “die besonderhede wat [hy] nie kan uitvind nie uitdink; ander se menings met [sy] eie aanvul en [sy] onkunde verberg agter die seepgladheid van ’n storie” (Miles 1992:53).

Daar is reeds gewys op die ooreenkomste wat daar bestaan tussen Haasbroek en die fiktiewe skrywer Faan. Soos Faan se nuwe werk, ontlok *Oemkontoe* uiteenlopende reaksies wat verband hou met die sosio-politiese uitgangspunt van die leser (sien Afdeling 3.1). Daar is ook reeds genoem dat *Oemkontoe* outobiografiese elemente bevat as gevolg van die skakel tussen Haasbroek en Faan. Die bogenoemde aanhaling verwys verder na *Oemkontoe* deurdat Haasbroek ook gebruik maak van stereotiepe karakters. In *Oemkontoe* is die karakters stereotiep en “hulle name tiperend”. Meisie Hartslief is die universele “girl next door” en die vrou wat Faan se hart steel, Johan Sorgdrager onttrek homself uit die samelewing en besluit om eerder viool te speel as om BCom te studeer omdat die sorg van die lewe vir hom te veel raak, Prinses is die onskuldige, weerlose slagoffer in die verhaal. Hansman en Felicity Links is die enigste bruinmense op Gavok en hulle van weerspieël dit. Hansman se naam dui op ’n koloniale verlede van die inheemse bevolking wat “mak gemaak” is deur die witman. Die amptenaar Babalazi Ngwenya se voornaam is ’n woordspeling op die woorde “babbelas” en “babbel”. Dit impliseer dat Ngwenya, soos iemand wat te veel gedrink het of te veel praat, slegs daartoe in staat is om onsinnighede kwyt te raak. Die burgemeester Joseph Cuddles Mashile se middelnaam verwys weer na sy klein postuur, jeugdige voorkoms en altyd teenwoordige glimlag (38). Hy is egter nie so troetelbaar soos hy voorkom nie en veroorsaak vir Faan groot moeilikheid oor sy skryfwerk.

Haasbroek maak ook gebruik van rasse- en genderstereotipes. Mape Nyathayaka eet koue pap, suurmilk en skaapribbetjies vir ontbyt en word uitgebeeld as ’n lui swartman wat net leef vir vakansiedae (240). Katryn is die femme fatale, terwyl Stella, Joulene, Anna, en selfs X’istie, die fiktiewe Khoi-vrou in een van Faan se verhale, meestal in seksuele terme beskryf word (51, 63, 87, 103, 118). Ook Meisie, ten spyte van haar onskuldige naam en die reine beeld wat Faan van haar het, is ’n manipuleerder deurdat sy vir Faan, en ook vir Sorgdrager, om haar pinkie draai (256, 238). Die vrouens in *Oemkontoe* is dus óf weerloos soos Prinses óf verleidsters en seksuele objekte. Kannemeyer (2005:586) wys daarop dat Haasbroek egter met “die herhaalde inbou van korrektiewe, tot selfs op die manuskrip van die roman, wat in die mond van die karakters gelê word, alle moontlike kritiek op sy stereotiepe figure onderskep”.

Faan en Haasbroek kan dus maak asof wat hulle skryf net “n verhaal” of net “fyn spot” is en Faan kan homself selfs ’n “knolskrywer”³⁴ noem wat slegs onbelangrike werke skryf, maar die uiteindelijke doel van hulle humoristiese vertellings is om hulle verontwaardiging met die Nuwe Suid-Afrika te toon (10, 132, 329). Volgens Faan is die waarheid in Suid-Afrika dikwels snaakser as ’n grap en is “party grappe ernstig” (233, 329). Faan kyk vir homself in die spieël nadat hy die keurdersverslae oor sy nuwe boek gelees het en sê: “Ons sal nie ophou voor jy met die waarheid uitkom nie” (331). Hy beskryf homself as ’n “boheemse speurder” wat deur sy skryfwerk die waarheid van die Nuwe Suid-Afrika sal ontbloot ten spyte van die teenkanting wat hy kry. Alhoewel Faan met homself praat, kan die “ons” ook op Haasbroek en ander “politities onkorrekte” skrywers dui wat deur humor kwessies binne die land aanraak. Hierdie idee kom ook sterk na vore in die slot van die roman en sal later verder bespreek word.

Die beheer van taal in die distopiese Nuwe Suid-Afrika word verder uitgebeeld deur die nuwe taalbeleid van die land. Alle advertensie- en naamborde moet in Engels wees, ten spyte daarvan dat baie van die inwoners van Suid-Afrika sukkel om Engels te verstaan en te gebruik (68-69, 108). Die inheemse tale van Suid-Afrika word dus verwaarloos.³⁵ Selfs die Engels wat gebruik word, is van ’n lae standaard en Els se voorstel vir ’n artikel is die volgende: “DIE ENGELSE ‘-TION’ WORD ‘-SION’: KUBANE LEER KINDERS NUWE SAFM-SPELLING” (30). Dit is ook sprekend van die toestand van onderwys in die land as hierdie spelling op een van die amptelike plakkate oor opvoeding gebruik word: “*Educasion closes the door on superstision and opens doors to many new worlds*” (18). Hierdie verskraling van die taal herinner aan die vereenvoudigde Engels, naamlik “Newspeak”, wat deur die regering in *Nineteen Eighty-Four*, wat oorspronklik in 1949 verskyn het, ontwikkel word om kreatiwiteit teen te werk (Orwell 1984:201). In die onderwys van die Nuwe Suid-Afrika word kreatiwiteit en prestasie dan ook onderdruk deur die “Groot Gelykmaak” waardeur leerders nie meer aangemoedig word om te

³⁴ Faan verwys na sy werk as dié van ’n knolskrywer in vergelyking met Prinses se treffende skryfwerk waarmee sy “lig kon maak oor hierdie donker land” (329). Hierin is ’n verwysing na die knolskrywer uit Etienne Leroux se derde trilogie, *18-44* (1967), *Isis Isis Isis* (1969) en *Na ’va* (1972) opgesluit. Volgens Leroux se knolskrywer kan mej. X, die jong meisie met wie hy korrespondeer, deur haar skryfwerk en kunswerke “n ewigheid openbaar” (Leroux 1967:116).

³⁵ Daar is ’n teenstrydigheid in die roman deurdat die verkiesingsbanier van die regerende party in Xhosa is en Faan-hulle dit nie kan verstaan nie (237). Dit is vreemd dat dié banier in Xhosa is as die amptelike taal Engels is. Dit kan moontlik daarop dui dat almal behalwe die regerende party self die land se wette moet volg.

kompeteer en te presteer nie. Volgens een van die kommissarisse by die WVK, 'n doktor in Opvoedkundige Sielkunde, lei kompetisie tot maatskaplike probleme:

“Uit ontevredenheid oor verskille groei konflik. En selfs misdaad,” sê die kommissaris gewigtig. “Daarom probeer ons almal gelykmaak. Al moet jy dan talente, vermoëns en persoonlikheid ontken. Dit is 'n mindere euwel” (25).

Die beheer van taal en die agteruitgang van kennis word laastens in *Oemkontoe* uitgebeeld deur die lys van boeke wat “nie in die Nuwe Suid-Afrika pas nie” wat in die koerant verskyn.³⁶ “Hulle” het glo by die biblioteek waar Meisie werk, aangekom en Meisie moes “hulle” help soek na die boeke. Daarna verdwyn die boeke spoorloos. Daarna het “hulle” ook die boeke gevat waarvan hulle hou: “Al wat ek [Meisie] nog in die biblioteek oorhet, is boeke wat polities aanvaarbaar is, maar niemand wil lees nie” (206). Daar word nie gespesifiseer wie die “hulle” is en of dit na die regering verwys nie. Net soos die inhoud van die koerante word dit wat die inwoners van Paarl lees nou beheer.

Die biblioteek word uiteindelik gesluit omdat biblioteke “uitgediende strukture” is. Volgens Meisie het die raadslid gesê dat “biblioteke niks anders as sentrums van bevoorregting vir 'n klein groepie mense wat lees is nie” (334). Vroeër is die biblioteek in kennis gestel dat die inwoners van die Fidel Castro-plakkerskamp ook lidmaatskap moet kry, want “almal moet lees” (95). Daar was dus nie veel belangstelling in die biblioteek van die plakkers se kant nie en omdat die biblioteek nie die hele gemeenskap dien nie, is dit oorbodig.

Baccolini (2003:125) en Geoghegan (1990:57) verwys albei na die volgende aanhaling uit Milan Kundera (1981:159) se *The Book of Laughter and Forgetting* om te illustreer hoe 'n volk se

³⁶ Hierdie lys van polities inkorrekte boeke herinner aan die lys van boeke wat die Gautengse Departement van Onderwys in 2001 wou verwyder van die lys van voorgeskrewe boeke vir matrikulante. Een van die boeke op die lys was Nadine Gordimer se *July's People* (1981). Die evalueerders se probleem met *July's People* was dat dit 'n anachronisme is “which projects a South African future that did not happen”. Ander werke wat op die lys verskyn het, was Njabulo Ndebele se *Fools and other stories* (1983), *House of Hunger* (1978) deur Dambudzo Marechera, *The Story of an African Farm* (1883) deur Olive Schreiner, *Turbot Wolfe* (1926) deur William Plomer en *Mask of Freedom* (1994) deur Peter Wilhelm. Jeanne Goosen se *Ons is nie almal so nie* (1990), die Engelse vertaling van John Miles se *Kroniek uit die doofpot* (1991), getiteld *Deafening Silence* (1997), *Vatmaar* (1995) deur AHM Scholtz, en die Engelse vertaling van Etienne van Heerden se *Kikoejoe* (1996), getiteld *Kikuyu* (1998), is verdere werke wat die lys gehaal het. George Orwell se *Nineteen Eighty-Four* (1949) is as ongeskik beskou, terwyl *Animal Farm* (1945) wel geskik was omdat dit, volgens die Departement, “demokratiese waardes” uitbeeld (Isaacson 2001:1).

identiteit gekoppel is aan sy taal en kultuur: “The first step in liquidating a people is to erase its memory. Destroy its books, its culture, its history.” In die bespreking hierbo het dit reeds na vore gekom dat die Afrikaanse skrywer in *Oemkontoe* onderdruk word, die media en taal beheer word en die Westerse kultuur in Suid-Afrika verder vernietig word deur die sluit van die biblioteek. In die volgende afdeling word bespreek hoe die geskiedenis gemanipuleer word in die Nuwe Suid-Afrika en wat die implikasies daarvan is vir die Afrikaner. Daar word eerstens ’n oorsig gegee van die tema van die geskiedenis in distopiese literatuur oor die algemeen, waarna die manier waarop hierdie onderwerp in *Oemkontoe* na vore kom, bespreek word.

3.4 Die tema van die geskiedenis in distopiese literatuur

Die manier waarop die geskiedenis hanteer word in ’n samelewing is een van die sentrale temas in distopiese literatuur. Die bekende aanhaling uit Orwell (1984:186) se distopiese werk *Nineteen Eighty-Four* illustreer hierdie gegewe ten beste: “Who controls the past controls the future: who controls the present controls the past.” Baccolini (2003:130) wys daarop dat die beheer en herwinning van die geskiedenis ook een van die belangrikste aspekte van kritiese distopieë soos Ursula Le Guin se *The Telling* (2000), Margaret Atwood se *The Handmaid’s Tale* (1985), Katharine Burdekin se *Swastika Night* (1937), Octavia Butler se *Parable of the Sower* (1993) en Marge Piercy se *He, She and It* (1991) is. Geoghegan (1990:54) verduidelik dat jou verlede ’n bepalende rol speel in die vorming van jou perspektiewe op die hede en die toekoms. Dit kan verklaar hoekom die geskiedenis gereeld figureer in toekomsvoorstellings, ook in die Afrikaanse toekomsromans ná 1999.

Baccolini (2003:113-134) sit die verhouding tussen die geskiedenis en distopiese literatuur as volg uiteen in haar bespreking van Le Guin se kritiese distopiese werk *The Telling*: In die distopie word daar gewys dat die hede negatief kan ontwikkel en die toekoms nie noodwendig met vooruitgang gepaardgaan nie. Die distopie dien op hierdie wyse as ’n waarskuwing oor wat die gevolge kan wees van aksies in die hede. In distopiese werke word die verlede of die geskiedenis ook betrek om insig te bied in die omstandighede van die toekomstige distopie. Die verwysing na die verlede skakel gewoonlik met kwessies soos geheue (“memory”), keuse, verantwoordelikheid, aksie en versoening. Hierdie temas word egter anders aangewend in

kritiese distopieë as in klassieke distopieë. In kritiese distopieë speel die herwinning van die geskiedenis 'n deurslaggewende rol in die narratiewe struktuur daarvan, sowel as in die protagonis se missie. Dit kan geplaas word teenoor die klassieke distopieë waarin die herwinning van die geskiedenis dikwels gepaardgaan met nostalgie oor die verlede en dit voorkom dat daar vergeet word dat die distopiese toekoms afkomstig is uit die verlede. In die kritiese distopie is die geskiedenis egter sentraal en nodig vir die behoud van hoop en die ontwikkeling van verset, selfs al is dit 'n distopiese geskiedenis wat onthou word. Kritiese distopiese tekste bevorder 'n historiese bewussyn en kritiese distopiese karakters is nie so naïef en nostalgies oor die aard van geskiedkundige kennis soos die karakters van klassieke distopieë nie.

Soos reeds genoem, sluit die tema van geheue nou aan by die bespreking van die geskiedenis. 'n Samelewing wat geen herinnering aan of geen erkenning en geheue van die verlede het nie, het geen hoop vir die toekoms nie deurdat daar nie ag geslaan word op die stilgemaakte geskiedenis van onderdrukte, gemarginaliseerde en onteierende groepe nie. Historiese geheueverlies lei tot 'n anti-utopie en saam met nostalgie skep dit die valse veronderstelling dat die verlede 'n beter tyd was as die hede:

By leaving out “embarrassing” memories of an unjust past, official commemorations offer a sanitized version of history and thus extend injustice into the future and foreclose the possibility for change (Baccolini 2003:119).

Slegs diegene wat kies om te onthou, is in staat daartoe om aanspreeklikheid vir hulle aksies te aanvaar. Om te onthou, is 'n belangrike element in die politieke, utopiese proses van verandering, aksie en bemagtiging deurdat die herkonstruering van die verlede die hede en toekoms vorm. In die kritiese distopiese roman lei individuele morele verantwoordelikheid en bewustheid tot moontlike individuele of kollektiewe aksie en verset. Die individu vind sy of haar plek in die historiese konteks, en ontwikkel 'n manier om te leef in die hede en terselfdertyd die toekoms te bou. Soos in die geval van die geskiedenis, bly geheue in die klassieke distopieë vasgevang in individuele, regressiewe nostalgie (Baccolini 2003:119, 122-127).

Geluk is nie noodwendig die toestand van die inwoner van die kritiese distopie nie, maar eerder bewustheid en verantwoordelikheid. 'n Gevoel van berou en verspeelde kanse gaan gepaard met die bewustheid en kennis wat die protagonis bekom het. Daarom word die kritiese distopie

dikwels nie gekenmerk deur 'n kompenserende en vertroostende gelukkige einde nie, maar deur 'n oop einde wat die protagonis van die kritiese distopie te staan laat kom voor sy of haar keuses en verantwoordelikhede:

It is in the acceptance of one's responsibility and accountability, often worked through memory and the recovery of the past, that we bring the past into a living relationship with the present and may thus begin to lay the foundation for a utopian change (Baccolini 2003:130).

Die dubbelsinnige oop eindes behou egter die utopiese impuls binne die werk self, terwyl daar in die klassieke distopie slegs hoop buite die werk bestaan (Baccolini 2003:130). Laastens bespreek Baccolini die kwessie rondom versoening. Volgens Baccolini (2003:120) is daar wêreldwyd 'n beweging van versoening aan die gang wat verskillende vorme aanneem:

What is happening is certainly a complex and fascinating phenomenon that wavers between "contrition chic," on the one hand, and the recognition of guilt, the possibility of atonement and mourning accompanied by the possibility of settlement (rather than reparation) without apology.

Baccolini (2003:120-121) stel die vraag of dit enigsins meer is as net 'n oppervlakkige proses om 'n nasie of 'n groep se selfbeeld 'n hupstoot te gee en in watter mate hierdie tipe ondernemings gekommodifiseer word. Alle aksies van versoening word ook nie opgevolg nie en meestal lei dit nie tot daadwerklike verandering in die verontregte individue se daaglikse lewens nie (Baccolini 2003:121). In Suid-Afrika het die versoeningsaksie die vorm aangeneem van die Waarheids-en-Versoeningskommissie. Adam en Adam (2001:33) wys daarop dat alhoewel die WVK internasionaal as 'n model aanbeveel word vir suksesvolle versoening, daar baie probleme met die proses was. Daar is veronderstel dat om die "waarheid"³⁷ te onthul noodwendig tot genesing lei, wat nie die geval was nie. Dit het veral na vore gekom in die amnestieverhore waar slagoffers en skuldiges teen mekaar te staan gekom het en baie van die skuldiges nie werklik berou getoon het nie. Gemeenskappe was verder ontevrede omdat daar na die WVK se verrigtinge geen opvolgwerk gedoen is nie en slagoffers ook nie die kompensasie ontvang het wat hulle verwag het nie (Adam en Adam 2001:33, 41, 43).

In *Oemkontoe* word die temas van die geskiedenis, geheue, verantwoordelikheid en versoening op verskeie wyses aangeraak en word daar ook direk na die WVK verwys deurdat die

³⁷ Chapman en Van der Merwe (2008:13) verduidelik dat daar in die WVK voorsiening gemaak is vir vier tipes waarheid: Feitelike of forensiese waarheid, persoonlike of narratiewe waarheid, sosiale of dialogiese waarheid en genesende of herstellende waarheid.

hoofkarakter Faan voor die Kommissie gedaag word. In die volgende afdeling word ondersoek of die manier waarop hierdie onderwerpe na vore kom in die roman aansluit by klassieke of kritiese distopieë.

3.4.1 Geskiedenis, geheue, verantwoordelikheid en versoening in *Oemkontoe*

Volgens Abrahams (2002b:17) is die probleem met *Oemkontoe* dat daar geen verband getrek word tussen Suid-Afrika vóór 1994 en die effek daarvan op die “mistroostige” toekoms wat hier uitgebeeld word nie. Daar is nie sprake van bewustheid van of verantwoordelikheid vir die verlede nie:

Die roman word die kladboek van ’n skrywer wat te staan kom voor die probleem om sinryk verslag te doen oor sy land sonder dat sy teks verval in óf die aanvegbare gesanik van ’n groep wat voel dat hulle alle politieke en gevolglik maatskaplike mag verloor het óf nostalgie oor ’n geskiedenis wat vol ongeregthede is óf ’n toeverf van ooglopende politieke ongemakke. Miskien sou die skrywer beter daarin geslaag het om sinryk oor die maatskaplike omwentelinge in Suid-Afrika te skryf as hy toegelaat het dat die gedeelde verantwoordelikheid van al die karakters aan die land se verlede en hede na vore kom.

Abrahams se beoordeling van die roman kan dus in verband gebring word met Baccolini (2003:113, 119) se bespreking van die nostalgie oor die verlede en die historiese geheueverlies van die klassieke distopie. Volgens Smith (2001:2) is Haasbroek se roman deel van “’n (nou al tipies Afrikaanse) bemoeienis met die verlede – ’n soort doodsdrijf”. Haasbroek (in Smith 2001:2) is egter van mening dat Smith “eenvoudig verkeerd” is en volgens hom gaan dit eerder oor die oorlewing van die Afrikaner: “‘Doodkry is min!’” ’n Skrywer kan egter nie vir ’n leser voorsê hoe om ’n roman te interpreteer nie. Soos in Hoofstuk 2 gewys is, moet die leser wel die outeur se intensie in ag neem by die lees van utopiese literatuur, maar dit moet nie die uiteindelijke analise van die werk bepaal nie (Moylan 2000:73).

In *Oemkontoe* word die oorlewingsdrang van die Afrikaner uitgedruk deur Els wat hulle as “kanniedood se kinnars” beskryf (41). Volgens Els is dit “verbasend hoe ons [die Afrikaner] kan aanpas”. Volgens hom is die “groot trek terug” en die manier waarop die Afrikaners vir hulleself ’n lewe maak in die Kaap ’n voorbeeld van hierdie vermoë tot aanpassing. Ook Faan sê dat “agteruitgang [hom] nie juis interesseer nie” en dat hy slegs belangstel in “hoe mense nog probeer om die beskawing in stand te hou”. In die bespreking hieronder word aangetoon hoe die

Kaap as die laaste oord van die Westerse beskawing in Suid-Afrika uitgebeeld word. Faan beskryf hierdie poging egter as “n verlore stryd” en in *Oemkontoe* lyk dit dan ook asof die Afrikaners nie daarin gaan slaag om vir hulle ’n nuwe tuiste te skep nie (47). Die groot trek terug is ’n teken van die versplintering van die Afrikaner en ’n teruggryp na die verlede eerder as ’n nuwe toekoms.

Soos vervolgens in die bespreking duidelik sal word, is daar in *Oemkontoe* ’n gevoel van die wit Afrikaanse karakters se kant dat hulle geskiedenis, taal en kultuur besig is om te verbrokkel, en dat daar nie meer ’n plek vir hulle in die Nuwe Suid-Afrika is nie. Dit gaan gepaard met ’n verlange na die verlede en die idee dat omstandighede toe beter was. Die volgende gedagte van Faan beeld sy mening oor die verlede en toekoms in Suid-Afrika uit: “Ons kan oor die goeie ou dae gesels, of oor die onsekere toekoms” (340). Aan die ander kant, soos ook deur Abrahams (2002b:17) uitgewys, is daar ’n ontkenning aan die kant van die Afrikaner-karakters van die invloed van kolonialisme en apartheid op die geskiedenis en geheue van ander bevolkingsgroepe in die land. Dit kom veral na vore in Faan se getuienis voor die WVK.

Die Afrikaner se gevoel van vervreemding in die Nuwe Suid-Afrika word eerstens uitgebeeld deur die grootskaalse emigrasie van Afrikaners na lande soos Australië, Nieu-Seeland en Kanada, asook die aanpak van die tog na die Kaap. Faan begin te skryf aan “n kroniek van ontworteling”, “n boek oor die ontwinging wat Afrikaners in die groot transformasie beleef” en dink daaraan om dit *Die groot trek terug* te noem (47-48). Die Afrikanervolk versplinter dus omdat hulle nie tuis voel in die Nuwe Suid-Afrika nie en die Kaap word voorgehou as ’n plek waar die Westerse kultuur nog voorrang geniet en waar dit soveel verskil van die binneland, dat dit “net sowel ’n ander land kon wees” (105). Faan en Els besluit ook om Nylstroom te verlaat en deel te neem aan die groot trek na die Kaap (50). Dit wil voorkom asof die trekkers gedryf word deur dieselfde eutopiese idees as die Voortrekkers van ouds. Dit is dan ook Els se eutopiese voorstellings van die Kaap wat Faan motiveer om die tog aan te pak:

Els het my opgewonde gemaak oor die vooruitsig, voor ons groot trek terug het hy my vertel van ’n Kaapse kultuur wat soveel van ons lewe in die Waterberg verskil dat dit net sowel ’n ander land kon wees. Ek het my voorgestel hoe ek op ’n strand sit en witwyn drink. Volgens Els drink die Kapenaars soggens op die strand witwyn en eet hulle kreef wat hul glo self vang (105).

Die nuwe trekkers se doelwitte is ook dieselfde as die oorspronklike Voortrekkers s'n: hulle wil 'n beter lewe hê, 'n paradys vir die Afrikaner waar hulle kan doen wat hulle wil. Hulle het dus geen begeerte om aan te pas by die Nuwe Suid-Afrika nie. Faan word egter ontugter as hy in die Kaap aankom en "nie een Kapenaar strand toe sien loop met 'n bottel wyn nie", besef dat "kreefduik vir sport verbode is" en dat "kreefpermitte net aan voorheen benadeeldes uitgereik word" (105). Soos die oorspronklike Voortrekkers vind hulle ook nie die beloofde land nie, en gaan hulle reis en hervestiging gepaard met swaarkry. Hulle het dus nie geleer uit die ervarings van hulle voorouers nie. Els beskryf self vroeër hoe die Afrikaners in Kaapstad in armoedige omstandighede in "tentdorpe bly", "leer [om] duiwe [te] oes en appels [te] pak" of in Saldanha se visfabrieke werk (41). Dit verskil heeltemal van sy beskrywing van die wyn- en kreeffees wat op hulle wag in die Kaap, maar tog is dit waaraan Faan dink voordat hulle die trek aanpak. Hulle verkies dus om agter die eutopiese idee aan te trek en dink eerder nie aan die realiteit nie. Wanneer die trekkers in die Kaap aankom, bly hulle nie in 'n groep nie, maar "sydel die trek in die Kaapse vlakke se sand en rooibos weg" (66). Die groep se drome en ideale word vernietig as hulle vir werk en blyplek moet soek om te oorleef.

Na die uitmekaargaan van die groep trekkers vestig Faan hom in Paarl. Dit is in die losieshuis Gavok, waar die vasklou aan die verlede verder gevoer word. Die Van Noords maak seker dat al hulle huurders wit is, al mag dit nie eksplisiet so geadverteer word nie (70). Hulle van dui ook op hulle Europese afkoms en ingesteldheid. Gavok is 'n soort hawe vir witmense in die Nuwe Suid-Afrika en die Van Noords se woonkamer is 'n terughunkering na vervloë dae:

Eenkant, trots en afsydig, glinster die uitstallings van 'n outydse staanradio met kristalglase, bakke, bekere en borde agter geboë glas. Op al die kaste staan ornamente en teen die mure hang skilderye, ou foto's en geraamde prente; vensters op Daljosefat se span ouderlinge, die hoofstraat tydens die koningin se besoek, Tinus de Jongh se herfsklowe, 'n paar oujongkêrels in wit wyepyplangbroeke langs hulle motorfietse, Paarlberg deur 'n teleskoop van Du Toitskloofpas af gesien, 'n kanoriesies op Berggrivier, Volschenk se Karoo-plasie met 'n windpomp en 'n hartbeeshuisie, die verbaas triomfantelike kabinet van 1948 en die Slag van Majuba waar Colley doodgeskiet is (77).

Hierdie aandenkings van die opkoms en suksesse van die Afrikaner-kultuur en -geskiedenis het egter nou net 'n plek in 'n donker, stowwerige kamer, wat dui daarop dat dit 'n kultuur is wat besig is om onder te gaan. Bo die uitstalling hang lampe waarvan "die pit binne-in elke bolglas deur 'n gloeilamp vervang is, maar nie een brand nie" (77). Hier is dus 'n poging om die oue en die nuwe bymekaar te bring, maar die lampe werk nie, die twee is nie versoenbaar nie. Ook die

versameling boeke in die Van Noords se sitkamer getuig van vergete mense en kulture. Faan dink die volgende as hy daarna kyk:

Ek ken nie een van die boeke nie. Die skrywers se name is ook onbekend. Eens het hulle dalk gehoop om 'n betroubare gelykenis van hul omstandighede te skep. Hulle wou 'n beeld van hulle tyd nalaat. Van menselewens in interessante omstandighede. Maar niemand stel meer daarin belang nie. Wat hulle ook al geskryf het, is nou toe onder die stof. Vergete in 'n ou boekrak teen 'n leë sitkamermuur (288).

Dieselfde kan dalk ook gebeur met skrywers soos Faan en alle Afrikaanse skrywers se werk. Die skrywers van hierdie boeke was volgens Faan ook “betrokke” deurdat hulle “'n beeld van hulle tyd wou nalaat”. Dit was egter nie genoeg om vir hulleself 'n plek in die geskiedenis te verseker nie.

Faan beseft dat die toevlugsoord wat Gavok bied tydelik is en skryf die volgende oor sy eerste indrukke van die losieshuis: “*Starck kom te staan voor 'n skulp. Voor 'n wit monument. Voor die leë skulp van 'n monument. Voornemend, 'n nuwe inwoner van die monument, Gavok*” (72, Haasbroek se kursief). Die gebou is fisies wit, maar dit is ook “'n wit monument” deurdat dit 'n verering is van die witmense se geskiedenis en ook 'n veilige hawe vir witmense is. Die monument is egter leeg en uitgedien en daar is nie veel hoop, en moontlik geen toekoms, vir die inwoners nie. Dit is daarom ook die spreekwoordelike wit olifant. Die lot van die inwoners word reeds gesuggereer deur die naam van die losieshuis deurdat “Gavok” 'n woordspeling is op die vulgêre woord “gefok”. Mevrouw van Noord spreek die naam van haar losieshuis tevergeefs uit as “ghewock” (69). Dit is die nuwe regering se toedoen dat die huis hierdie naam het deurdat hulle die eertydse Galantstraat se naam verander na Gavokstraat (330). By implikasie is die inwoners van Gavok dus “gefok” deur die nuwe regering. In Afdeling 3.2 is daar gewys dat die ondergang van Gavok reeds begin deurdat oom Giep groot gedeeltes van sy grond moet verkoop. Die monument van Gavok is dus besig om te verbrokkel en kan nie beskou word as die eutopiese enklave wat binne die militante distopie bestaan nie, aangesien daar nie werklik hoop vir die inwoners is nie.

Die inwoners van Gavok probeer om “die goeie ou dae” te herroep deur spesiale geleenthede op 'n nostalgiese wyse te vier. Anna bak koeksisters en ander tradisionele gebak vir haar verjaarsdag, hulle luister na boeremusiek, onder andere die hartseer “*Die vaderlandswals*” en

besluit dat “Afrikaners nog plesierig is, al maak almal daarbuite met hulle ook so” (264-266, 270, 275). Alhoewel Faan vir oom Gansie sê dat hy nie moet “terughunker na iets wat oom nooit weer sal sien nie” as oom Gansie oor die Karoo fantaseer, neem hy tog deel aan die verrigtinge en verlang self na ’n tyd wat verby is (330). Die idee dat omstandighede beter was in die verlede, word verder uitgebeeld as Gavok se inwoners Paarlberg gaan uitklim. Van die berg af kan hulle nie die “verwaarlosing”, “plakkershutte in die tuine en parke” en “die motorwrakke langs die paaie en die baie rommel” sien nie (237). Hulle kan wel die ou uitleg en struktuur van die dorp sien, dit is dus blywend en “laat hulle nog geld, ondanks al die hardhandige pogings om dit te verander” (237).³⁸ Die dorp is die gevolg van kolonialisme en die strukture wat hulle bewonder, is Westerse skeppings. Die inwoners van Gavok assosieer dus alles wat goed is met die koloniale, Westerse verlede, terwyl hulle slegs die verval en probleme van die Nuwe Suid-Afrika raaksien. Volgens Els “keer dekolonisasie ontwikkeling om”: “Afrika word weer wild en woest. Dit raak ook die gedragsreëls van ons maatskaplike orde” (47).

Binne postapartheid Suid-Afrika bestaan daar talle debatte oor die oprigting van nuwe monumente en die lot van ouer gedenktekens wat geassosieer word met apartheid en kolonialisme. Volgens die WVK se verslag moet simboliese reparasie plaasvind. Een van die doelwitte van nuwe monumente en gedenktekens is dus om bestaande regse nasionalistiese simbole teë te werk en te hersien (Graham 2009:11). In *Oemkontoe* word daar nie ’n nuwe monument gebou om hierdie reparasie te bewerkstellig nie, maar die munisipaliteit besluit om ’n ou monument, die Taalmonument in Paarl, in die kleure van die nuwe landsvlag te verf om dit meer gepas te maak vir die Nuwe Suid-Afrika (267-268). Dit is Thomas se skildery van die monument en die omliggende area wat vir raadslid Stofberg die idee gee om die regte monument te verf. Volgens Stofberg word die Taalmonument nou “die simbool van nasiewording” (266-268).³⁹

³⁸ Die dorp wat as’t ware uit die lae van verskillende eras bestaan, sluit aan by Graham (2009:89-90) se bespreking van die term “urban palimpsests” wat dui op tekens van uitwissing en verandering binne die ruimte van die stad. Sien Graham (2009:87-134) se analise van hierdie gegewe binne Suid-Afrikaanse postapartheid literatuur.

³⁹ Huigen (2008:156, sy kursief) beskryf hoe die restaurant by die Taalmonument eerder fokus op die uitsig en die natuurskoon rondom die monument as op Afrikaans as taal: “Die monument is soos baie ander in die nuwe Suid-Afrika nuut *gepackage*. Dit is nou ’n Paarlse weergawe van Vlaeberg, Tafelberg of Kaappunt; meer ’n natuurverskynsel vir die begerige *tourist gaze* as ’n plek met ’n historiese betekenis.”

Die Taalmonument is in 1975 opgerig om die stigting van die Genootskap van Regte Afrikaners ’n honderd jaar vantevore te herdenk (Huigen 2008:149). Volgens Huigen (2008:154) is die monument oorspronklik ook opgerig “vir die vestiging van ’n Afrikanernasiegevoel waarin taal ’n belangrike merker van identiteit was”. Die verbroekeling van die Afrikaner se identiteit word dus verder uitgebeeld deur die verandering van die monument. Alhoewel deel van die monument ’n klein suiltjie is wat die Maleise invloed op die taal verteenwoordig, is die fokus egter op Afrikaans as die taal van die wit Afrikaner. Huigen (2008:151) wys daarop dat hierdie Maleise suiltjie deur die stigter van die Monumentkomitee, Loots, as ’n “ongeoorloofde oorskryding van rassegrense” en “onnodig” beskou is en dat hy selfs gedreig het om die vieringe omver te werp. Die geringskatting van die rol van Maleis op Afrikaans dui ook op historiese geheueverlies (vergelyk Brink 1998:36 en Woods 2007:205-206).

Die regse versetgroep onder die leiding van generaal Dieter Marniks voel dat hulle identiteit aangetas word deur die nuutversierde monument:

“Ja, dit is ’n verdomde skande wat hulle met ons Taalmonument aangevang het. Dat hulle dit so belaglik gaan maak het deur dit in die kleure van hulle vlag te verf. ’n Vlag wat die omverwerping van alles waarin ons geglo het, versinnebeeld. ’n Vlag wat nou hang in die plek van ons eie dierbare oranje, blanje, blou. Hierdie vlag wat ons nie kan inspireer nie, wat net goed is om die gesigte van tienerjariges voor ’n rugbywedstryd te versier, het ons volksvyande nou om ons Taalmonument loop staan en draai. [...] Dit is hulle begrafniskleed vir ons taal!” (314).

Ironies genoeg het nie een van die lede van die groep al die monument, wat oënskynlik vir hulle so belangrik is, besoek nie (315). Die versetgroep word reeds vroeër in die roman as belaglik uitgebeeld. Hulle is ’n bont spul in kakieklere, kamoefleerpakke of swart klere en die vrouens dra “geblomde windbrekers met die partyembleem teen ’n wit kol agterop” (127). Tydens een van hulle byeenkomste is Koester ook teenwoordig en neem hy geesdriftig deel as hulle “Skiet ’n kaffer! Kill a black!” skree (129). Koester probeer al lank om as swart geklassifiseer te word. Hy neem net deel aan die byeenkoms omdat hy ’n “bok vir boeresports” is en wil kyk of daar nie besigheidseleenthede by so ’n vergadering is nie (129, 156). As iemand soos Koester dus so maklik toegang tot die organisasie se verrigtinge kan kry, kan enigiemand dit doen en is hulle poging om hulle planne ’n geheim te hou nie baie suksesvol nie. Die slagspreuk wat die groep skree, is ’n aanpassing van die woorde “Kill the boer! Kill the farmer!”, deel van die lirieke van die anti-apartheidslidjie ‘Ayesab'amagwala’. Hierdeur wil Marniks se groep dus sê dat hulle die

nuwe versetgroep en dus ook die nuwe verontregtes is wat veg vir bevryding. Die bespotlike manier waarop die groep uitgebeeld word, veroorsaak egter dat hulle griewe ongegrond voorkom. Die kru oordrywing in die uitbeelding van die versetgroep as belaglik en ondoeltreffend sluit ook aan by die satiriese aard van die roman. In *Oemkontoe* word die maghebbers en die versetgroep van die Nuwe Suid-Afrika as belaglik uitgebeeld. Dit wil dus voorkom asof daar nie iets is wat die moeite werd is om voor te veg in die land nie.

Ook die titel van Thomas se skildery “Oemkontoe van die nasie” (267) en die titel van Haasbroek se roman, word oorgeneem uit die struggle-konteks. Dit verwys na Umkhonto weSizwe, vertaal as “spies van die nasie”, wat die naam van die gewapende vleuel van die ANC tydens die struggle was.⁴⁰ Die naam kry egter nou ’n Afrikaanse spelling. Daar word ook gespot met die oorspronklike naam deurdat oom Giep ’n ou grappie vertel van twee boere wat stop om die pad te vra: “Toe die boer sy venster oopdraai, druk een ’n pistool se loop teen sy neus. ‘Umkonto we Sizwe!’ sê die skollie dreigend. ‘Wat sê hy?’ vra die boer se maat. ‘Hy sê die konte wil swiets hê!’” (232). Volgens Roos (2003:77) word “die gerespekteerde naam van die bevrydingsbeweging” verander na “die byna gemoedelike ‘oemkontoe’”. Die nuwe spies is dus nie so gevaarlik nie en het nie dieselfde trefkrag as die oorspronklike nie.

Die Taalmonument wat nou die “spies van die nasie” is, kan op verskillende maniere geïnterpreteer word. Die verafrikaansing van die naam kan daarop dui dat die “nasie” nou na die Afrikanernasie verwys. Die geskende monument wys hierdeur na die ondergang van die Afrikaner. Die “nasie” kan egter ook na die nuwe regering verwys. Hulle het die monument oorgeneem en dit hulle eie gemaak. Wie se “oemkontoe” dit ook al is, die geverfde Taalmonument is nie iets om trots op te wees nie, maar eerder iets bespotliks. Faan stel dit as volg: “Hierdie oemkontoe lyk kak. Die taalhoring was seker niks waffers nie, maar dit het ten minste nie aanstoot gegee nie. Vanaand gaan ons raadslid nie slaap nie” (310). Die mislukking van die herversiering word aan die nuwe regering toegeskryf. Weereens is daar die idee dat dinge

⁴⁰ Meer onlangs parodieer Brett Murray die beeld van Umkhonto we Sizwe met sy skildery, “The Spear” (2012), waarin president Jacob Zuma met ontblote geslagsdele uitgebeeld word. Die kontroversie wat rondom Murray se skildery ontstaan, verleen nuwe betekenis aan Haasbroek se gebruik van dié gegewe uit die Suid-Afrikaanse struggle-geskiedenis.

onder die ou bestel beter was. Die Taalmonument was volgens Faan nooit iets besonders nie, maar nou het die nuwe regering dit belaglik gemaak.

Die monument as spies sluit ook aan by die falliese aard daarvan. Die eertydse simbool van die Afrikaner-kultuur is dus manlik gesentreerd. Faan bring telkens sy ereksie in verband met die monument deur dit te beskryf as “[sy] eie Taalmonument” en “[sy] massiewe assegaai wat bokant Paarlberg verrys het” (67, 342; vergelyk Roos 2003:77). Thomas kry die inspirasie vir sy skildery van ’n kondoom in die kleure van die nuwe landsvlag: “Ja, van die soort wat hulle ‘Di Patriot’ noem. Naai nasionaal” (306). Die kondome dui ook op ’n gebrek aan respek vir die nuwe vlag. Meisie vergelyk weer die Taalmonument met ’n pen: “Maak van hom ’n pen, Faan. ’n Groot pen waarmee groot Afrikaanse skrywers groot boeke vir die volk kan skryf” (97). Daar is ’n seksuele ondertoon aan meisie se woorde. Binne die Westerse, patriargale literêre tradisie word die pen naamlik gelykgestel aan die fallus of penis: “[...] the text’s author is a father, a progenitor, a procreator, an aesthetic patriarch whose pen is an instrument of generative power like his penis” (Gilbert en Gubar 2000:6). Die fokus in *Oemkontoe* is op die Afrikaanse man as skrywer en die skepper en instandhouer van die Afrikaner se kultuur.

Die regse versetgroep besluit om die monument op te blaas nadat dit geverf is (319). Die lot van die monument en Afrikaans word egter reeds gesuggereer deur die padteken na die taalmonument wat “*Languish Monument*” lees (67). Die swak Engels wat in die land gebruik word, soos reeds genoem, word ook geïllustreer deur die padteken. Afrikaans as taal is besig om agteruit te gaan, te kwyn en gaan uiteindelik vernietig word. In plaas van Afrikaans en die ander inheemse tale word ’n substandaard Engels die taal van dié distopie. Die versetgroep, wat reeds as belaglik en ondoeltreffend uitgebeeld word, se aksie maak ook nie heeltemal sin nie deurdat hulle die simbool van Afrikaans, selfs al is dit in ’n nuwe klee, nou heeltemal verwoes. Daar is dus nou geen manier waarop die monument weer teruggeëien kan word nie. Anders as die versetgroep van die kritiese distopie, herwin hulle nie die geskiedenis om hulle in hulle verset en met die bou van die toekoms te help nie, maar help hulle eerder die onderdrukkende regering om dit te vernietig.

Die opblaas van die monument kan as die finale kastrasie, die totale afbreek van die manlike Afrikaner se identiteit en kultuur beskou word en ironies genoeg doen hulle dit aan hulleself. Die tema van kastrasie kom ook elders in die roman voor en word telkens gekoppel aan die verkragting van 'n vrou. Ook in *Miskruier* en *Die nege kerse van Magriet* word daar na die verkragting van vrouens binne postkoloniale Suid-Afrika verwys (Botha 2005:14; Erasmus 2006:262). In dié romans word die verkragters egter nie gekastreer nie. In haar studie, *State of Peril: Race and Rape in South African Literature*, wys Lucy Graham (2012:4-5) daarop dat daar reeds vanaf die koloniale era gefokus word op verkragting binne die Suid-Afrikaanse literatuur. In hierdie vertellings word daar hoofsaaklik verwys na die sogenaamde “black peril”: die verkragting van wit vrouens deur swart mans. Sy wys verder dat verkragting ook 'n sentrale rol speel in postapartheid narratiewe, byvoorbeeld in J.M. Coetzee se *Disgrace* (1999) (Graham 2012:132-191). Dit wil voorkom asof verkragting ook 'n belangrike gegewe is binne die Afrikaanse distopiese toekomsromans van ná 1999.

In *Oemkontoe* word Meisie deur Reg verkrag en hy word later gekastreer gevind in sy motor (301-302, 319, 322). Dit is egter nie duidelik wie vir Reg aangeval het nie. Ook Anna word verkrag voordat sy Paarl toe trek en sy baklei terug deur haar verkragter se penis af te byt (125). Een van Faan se karakters, Soes, se suster straf ook die man wat haar suster swanger maak en haar dan verlaat deur hom te kastreer (233-237). X'istie word ook verkrag en ontvoer in Faan se verhaal, maar sy is die enigste vrou wat nie wraak neem op haar verkragters nie, want sy het “ou kennis”: “As jy keer, kry jy seer!” (283). Sy word wel later deur haar Nederlandse minnaar Joggem gered en hy neem namens haar wraak deur 'n kapel te plaas in die perdesaal wat hy vir haar ontvoerders gee (284-286). Anders as met die onderdanige X'istie uit die koloniale verlede, word mans letterlik en figuurlik ontman deur die postkoloniale vrouens van Suid-Afrika. Dit is nie net hulle kultuur en identiteit wat aangeval word nie, maar ook hulle manlikheid. Dit word vererger deur die feit dat die president van die land 'n vrou is. Sy dien as 'n voorbeeld van wat gebeur met 'n vrou wat té veel mag het: sy word 'n diktator (336-337). Volgens Abrahams (2002b:17) word Faan ook “ontmagtig (en ontman) deur “sy onvermoë om óf sy waarnemings te verwoord óf om vat te kry aan die historiese materiaal waarmee hy probeer werk”, asook deur sy onvervulde liefde vir Meisie en sy stryd om Katryn te probeer beskryf in sy werk. In die slotfantasie in die roman kom Faan wel in verset teen die president en bewys sy “manlikheid”

deur hom te verbeel dat hy sy ereksie “vreugdevol in [haar] oog [...]stamp” (342). Dit hou verband met “die rebellie van die laggendes” waarin skrywers in verzet gaan teen die onderdrukkende regering. Soos in Afdeling 3.5 bespreek word, bestaan die potensiaal van ’n suksesvolle versetaksie slegs buite die teks deurdat die rebellie nou begin.

In Haasbroek se vroeër werke, soos *Heupvuur* en *Lem*, word geweld en seks reeds met mekaar verbind. In *Lem* kom die tema van verkragting ook telkens voor (Van Coller 1998b:496-497). In hierdie werke is die gevolg van verkragting egter nie kastrasie nie. In *Oemkontoe* kom macho mans soos Reg sleg daarvan af, terwyl Faan ’n skaam onderwyser-skrywer is wat nie veel sukses met vrouens het nie. Faan wyk heeltemal af van die aggressiewe, viriele mans wat dikwels die hoofkarakters in Haasbroek se werk is.

Soos die monument Gavok het die Taalmonument, en by assosiasie die wit Afrikaanse man, nie meer ’n plek in die Nuwe Suid-Afrika nie. Die minister sê die volgende in sy toespraak tydens die onthulling van die geverfde monument:

Binnekort sal kulturele konflik tot die duistere koloniale verlede behoort, belof die minister, uit Afrikane se kollektiewe herinnering gewis, selfs uit die geskiedenisboeke gevee. There will be only one single culture! (308).

Die Taalmonument word aangepas vir die Nuwe Suid-Afrika, maar in die proses word ’n deel van die Afrikaner se geskiedenis verander en ontken. Deur historiese geheueverlies loop die nuwe regering die gevaar om dieselfde foute te maak in die toekoms. Die voorsitter by die WVK wys ook op hierdie gevaar:

“Akwelanga lungehlanga!” roep hy onverwags vrolik in die mikrofoon, maar so hard dat een van sy assistente wip van die skrik. “Dis wat ons President vir ons sê: wat verby is, is verby. Maar mense, om versoen te raak, vra tog dat ons erken wat in die verlede verkeerd geloop het...Om ‘nooit weer nie’ te kan sê, vra mos om te sê ‘wat’. Baie van ons weet nou nog nie wat gebeur het nie. En ook nie almal wat aandadig was aan die misdaad van apartheid het al hulle skuld verklaar nie. Hoe kan ons versoen raak as hulle nie verstaan hoe immoreel hul optrede in al die jare van apartheid was nie?” (17).

Die nuwe regering in *Oemkontoe* probeer om die Afrikaner se geskiedenis uit te wis, maar in Faan se getuienis by die WVK is daar ook ’n ontkenning van die gevolge van die verlede. Die invloed van kolonialisme en apartheid op die geskiedenis van die swartmense word slegs vlugtig aangeraak deur die getuienis van meneer Detriment Mhlongu, ’n jong onderwyser, by die WVK:

“Geskiedenis was pure propaganda. Dit moes die amptelike oortuigings van blanke meerderwaardigheid bevestig.” Hy het sy beswaar teen die geskiedenisleerplan verduidelik. Hoekom was dit volkome Eurosentries? “Kon ons van niks anders leer nie? Hoekom het ons niks van Afrika geleer nie?” Toe blyk dit egter wat hom die meeste pla, die onsekerheid is of daar wel ’n ander moontlikheid is. “Wat maak jy as jy jou eie geskiedenis nie ken nie?” wou hy weet. “Ek het gevoel hulle het ons geskiedenis gesteel. Ek was so bitter hieroor dat ek later maar vir myself ’n geskiedenis wou opmaak” (249).

Woods (2007:3) wys daarop dat geheue en geskiedenis binne die postkoloniale konteks nie noodwendig dui op die verlede en dit wat verlore gegaan het nie, maar op die toekoms: “In this respect, history and memory are not merely literary tropes – they are the crucial sites where postcolonial national and cultural identities are being formed and contested.” Ten spyte van Detriment se bitterheid, gebruik hy wel die geskiedenis om sin te probeer maak van sy omstandighede. Soos die karakters van die kritiese distopie reconstrueer hy die verlede om homself te bemagtig vir die toekoms. Die aksie van onthou, dui reeds op die begin van die proses van verandering (Baccolini 2003:119). Volgens Brink (1998:30) vorm die individu hom- of haarself deur die redigering en herbewerking van geheue. Ook Ndebele (1998:27) is van mening dat mense vir hulleself ’n nuwe identiteit skep deur middel van narratief in die WVK.

Faan het egter nie veel simpatie met Detriment nie. Detriment se naam hou ook verband met sy rol as die stereotiepe karakter van die benadeelde swartman. Volgens Faan het Detriment “al die wittes oor dieselfde kam geskeer”: “Ons was die kolonialiste, ons deel nie hulle ervaring van onderdrukking en uitbuiting nie, het hy gesê. ‘Julle het selfs ons geskiedenis gevat’” (61). In Hoofstuk 2 is daar reeds verwys na Sargent (2010:213-214) se bespreking van utopiese literatuur binne die postkoloniale konteks en hoe die geskiedenis soms oorgeskryf word om te kompenseer vir die verlore verlede van die onderdrukte. In *Oemkontoe* is daar egter nie werklik ’n poging om ’n stem te gee aan diegene wie se geskiedenis verlore gegaan het as gevolg van kolonialisme nie en verval dit hoofsaaklik in ’n nostalgie oor die koloniseerder se kultuur wat besig is om te verbrokkel. Die verhaal van Joggem en X’istie kan moontlik beskou word as ’n poging om ’n stem te gee aan een van die inheemse bevolkingsgroepe. Volgens Roos (2003:78) word die verhouding tussen dié twee met “’n empatieke perspektief uitgebeeld” en “ondermyn [dit] die klagte van ‘politieke inkorrektheid’ wat teen die verhaal ingebring is”. Dit is egter nie heeltemal duidelik wat die doel met die verhaal is nie en X’istie word ook slegs uitgebeeld as ’n karikatuur en ’n sekssimbool (118).

Tydens sy getuienis voor wat hy spottenderwys die “Tieharsie” noem, dink Faan daaraan dat hy “geen skuldgevoel het nie” (16-17):

Net so min as wat ek aan die huidige regering se foute aandadig is, aanvaar ek skuld vir politieke oortredings van die verlede. Jy dryf in die stroom saam. Dit gee jou nie juis ’n keuse nie. Al wat jy kan doen, is om kop bo water te probeer hou (17).

In een van die berigte wat hom voor die WVK laat beland, beskryf hy hoe die Britse kolonis sir Theophilus Shepstone en die goewerneur van die Kaap sir George Grey uit die negentiende eeu voor die WVK gedaag word (10-13). Volgens Faan was die verloop van sy eie verhoor “byna woordeliks dieselfde” (11). Faan voel dus dat dit net so belaglik is om hom voor die WVK te daag oor die gevolge van apartheid as wat dit is om die twee Britte aan te kla vir die gevolge van kolonialisme. Faan kan dus vergelyk word met die karakters binne die klassieke distopie wat nie wil erken dat die distopiese hede die gevolg is van aksies in die verlede nie en hy verkies om eerder nie te onthou nie (Baccolini 2003:16). ’n Wit vrou, Mathilda Benson-Matikula, neem wel tydens die WVK verantwoordelikheid vir haar aandeel in apartheid. Sy word egter as irrasioneel uitgebeeld deurdat sy dit as haar verdiende loon beskou om besteel en aangeval te word in die Nuwe Suid-Afrika: “Dit was haar straf, het Mathilda gedink. Vir die prinsipaal met sy sambok, vir die weelde van ’n jeug in ’n boomryke voorstad. Sy betaal blymoedig haar deel van die apartheidskuld” (54-55). Dit lyk ook asof Mathilda nie heeltemal seker is van haar oortuigings nie deurdat sy as “onseker”, “senuweeagtig” en “bang” beskryf word en aan die einde van haar getuienis “vraend” na die voorsitter en die kommissarisse kyk asof hulle haar “onrus [moes] besweer” (52, 56).

Wat wel in *Oemkontoe* na vore kom, is die idee dat daar nie net een weergawe van die geskiedenis bestaan nie. Volgens Els is “die waarheid altyd persoonlik” en sal Faan se beskrywing van hulle reis na die Kaap anders wees as syne (53). Dit is ook Faan se uitgangspunt as hy voor die WVK getuig:

Ek onthou my standpunt voor die TRC. Demokrasie as die mag van die grootste gemene deler. “Voor ek uit Nylstroom weg is, het ek die Waarheidskommissie vertel wat ek van demokrasie dink,” sê ek. “Hulle wou die waarheid hoor, die volle waarheid en niks behalwe die waarheid nie. Dit het ’n yslike geskarrel in ons onderwysers se geleedere en oproer in ons personeelkamer veroorsaak. Niemand het meer saamgestem oor enigiets wat in die verlede gebeur het nie. Verbasend, die dispuut oor wat ons almal tog ervaar het. Asof ons oogklappe gehad het, het elkeen iets anders gesien. Sy eie waarheid” (95).

Chapman en Van der Merwe (2008:14) wys daarop dat die getuienis wat gelewer is tydens die WVK hoofsaaklik gefokus het op die subjektiewe waarheid. Daar is verder veronderstel dat daar 'n kollektiewe waarheid geskep kon word wat tot versoening en uiteindelik 'n gemeenskaplike toekoms sou lei (Chapman en Van der Merwe 2008:14-15). Adam en Adam (2001:32-33) is egter van mening dat dit nie maklik is om so 'n kollektiewe geheue te skep nie:

Collective memory constitutes the informal, widely accepted perceptions of past events in which the collective identity of a people is mirrored. This identity is strongly influenced by the official definitions, rituals and laws of the state. The memorials that a state erects, the national holidays selected, the museums subsidised, the speeches of politicians that celebrate or mourn the past and define a state's self-perception in laws and public institutions all contribute to collective memory that changes over time. Divided memories exist when sizeable groups within the same state simultaneously attribute different meanings to the same history.

Alhoewel Faan beseft dat daar 'n verdeelde geheue in Suid-Afrika bestaan, is daar steeds by hom geen erkenning van die omstandighede wat tot hierdie verdeeldheid gelei het nie. Hy dink nie daaraan dat sy ervaring van die apartheidsjare verskil van dié van byvoorbeeld iemand soos Detriment nie. Volgens Kastelijn, die geskiedenisonderwyser wat saam met Faan getuig, hanteer die ou en nuwe regering die geskiedenis op dieselfde manier en is daar “nie net een korrekte weergawe van geskiedenis nie”: “Daarom moes iemand maar vir ons besluit wat in ons leerplanne moet wees. Nou is dit maar net iemand anders wat gaan besluit wat het regtig in Suid-Afrika gebeur” (250). Volgens Roos (2003:75) kan Kastelijn se woorde in verband gebring word met tekste soos Karel Schoeman se *Verliesfontein* (1998), Christoffel Coetzee se *Op soek na generaal Mannetjies Mentz* (1998), Eleanor Baker se *Groot duiwels dood* (1998) en Ingrid Winterbach se *Niggie* (2002), waarin “'n sterk relativerende of selfs ondermynende blik op die geskiedenis van die Afrikaner” gegee word. In *Oemkontoe* word die subjektiewe aard van die geskiedenis egter hoofsaaklik gebruik om die getuienis wat by die WVK gelewer word as ongeloofwaardig en belaglik af te maak en word daar nie werklik ag geslaan op die onderdrukking en vernietiging van die inheemse bevolking se geskiedenis en kultuur deur kolonialisme en apartheid nie.

3.5 Gevolgtrekking

Die samelewing in *Oemkontoe* kan oor die algemeen as distopies beskryf word as gevolg van die agteruitgang van die landelike en stedelike gebiede in Suid-Afrika, die maatskaplike probleme wat hiermee gepaardgaan en die streng beheer wat die regering uitoefen oor die inwoners van die land. Verset teen die onderdrukkende regering vind op twee maniere plaas. Eerstens is daar individuele verset van die hoofkarakter Faan en tweedens is daar kollektiewe verset van die regse versetgroep. Die versetgroep blaas die geverfde Taalmonument op, maar hierdeur help hulle eintlik die nuwe regering om ontslae te raak van 'n ongewenste, en nou ook bespotlike, struktuur en word hulle eie saak nie juis bevorder nie. Die kollektiewe versetaksie word dus heeltemal onderdruk aan die einde van die roman.

Faan vestig homself in Gavok, wat 'n tipe eutopiese enklave vir die Afrikaner is, maar een wat uitgedien is en binnekort nie meer gaan bestaan nie. Soos reeds genoem, is daar nie werklik hoop vir die losieshuis nie en kan dit dus nie beskou word as wat Moylan (2000:xiii) as die bevryde sone van die militante distopie beskryf nie. Ten spyte van die tydelikheid van Gavok, is dit tog die plek waaruit Faan sy protesaksies loods. Faan teken sy verset teen die regering aan deur sy skryfwerk. Telkens word sy pogings onderdruk deurdat sy werk verbied word, maar die einde van die roman suggereer dat hy nog nie opgegee het nie:

Die dubbelvlerkvliegtuig tol uitbundig om en om in die helder wolke. Agterna wring die banier in 'n spiraal wat die beroemde glimlag laat noutrek. Die groot vrou met die snoer leeutande om haar nek lyk nou bitterlik ontevrede. Buite haar beheer is iets aan die gebeur. Begin die rebellie van die laggendes in 'n maanlignag waarin alle kleur verdwyn het (342).

Alhoewel Faan se individuele verset aanvanklik onderdruk word en hy ook nie by die kollektiewe verset van generaal Marniks se groep aansluit nie, doen hy hier 'n beroep op die “laggendes” om saam te staan. Hy vorm dus 'n nuwe versetgroep wat bestaan uit diegene soos hyself wat deur humor en satire die probleme van die samelewing uitlig en op hierdie manier die onderdrukkers aanvat. Faan bring homself telkens in verband met die struggle-skrywers en die “laggendes” kan beskou word as die nuwe generasie betrokke skrywers van die Nuwe Suid-Afrika. Tydens die “rebellie van die laggendes verdwyn alle kleur in 'n maanlignag” (342). Dit is dus nie net wit skrywers wat opgeroep word om die probleme van die Nuwe Suid-Afrika uit te lig nie.

In *Oemkontoe* is dit nie slegs die nuwe maghebbers wat gesatiriseer word nie. Die Afrikaner se ongemak in die Nuwe Suid-Afrika en hulle vrese oor die toekoms word ook mee gespot. Tipies van die satire word hierdie gegewens oordryf in die uitbeelding van die patetiese groep inwoners van Gavok. Soos hierbo genoem, bestaan die “laggendes” nie slegs uit wit Afrikaanse skrywers nie. Die wyse waarop Haasbroek, ’n wit Afrikaanse skrywer, die Afrikaner satiriseer in die roman wys egter dat Afrikaners as groep ook vir hulleself moet lag: hulle moet deel word van die “laggendes”. Dit is slegs deur te lag wat Faan aan die einde van die roman ’n mate van bevryding vind uit sy neerdrukkende bestaan.

In haar artikel, “Joiners, AWOL en Umkhonto – soldate wat steeds veg binne die Afrikaanse Literêre taalgebruik”, wys Roos (2003:72-79) op die manier waarop die beelde, taal en konsepte van die vroeër Afrikaanse oorlogsliteratuur in *Oemkontoe* aangewend word. Soos reeds genoem, is Haasbroek een van die eerste skrywers van grensliteratuur en staan die temas van oorlog en geweld sentraal binne sy oeuvre. *Oemkontoe* beskryf volgens Roos (2003:73) “’n nuwe soort oorlog, een waar die skrywerspen as die mees effektiewe umkhonto (‘spies’) in die stryd tussen nuwe politieke magshebbers en nuwe magsloses ontwikkel word, en waardeur nuwe betekenis vir bekende terme en slagspreuke ontsluit word.”

Volgens Roos (2003:78) is die “versoeningsmoontlikhede” in *Oemkontoe* veral teenwoordig in die verhouding wat ontwikkel tussen die wit verpleegster Anna en die swart amptenaar Mape Nyathayaka. Faan dink ook aan die einde van die roman dat “’n gelukkige afloop nog moontlik is” (342). Hy verwys hier na sy sukses met die meisie Katryn maar daar word ook gesuggereer dat die voorspelling in *Oemkontoe* nie noodwendig die afloop vir Suid-Afrika hoef te wees nie. Daar is ook hoop in die hereniging van Babs met haar man Martin wat uit die tronk vrygelaat word. Volgens Faan lyk Martin “glad nie morbid oor die toekoms nie” en “eintlik heeltemal ingenome met sy lot” (331).

Binne die raamwerk van distopiese literatuur bestaan daar as gevolg van die mislukking van Gavok en Marniks se groep en die verbanning van Faan se skryfwerk nie hoop binne die roman nie. Daar bestaan wel hoop buite die roman deurdat “die rebellie van die laggendes” nou begin. Binne die roman verander die omstandighede van die onderdrukte egter nie en hoop is daarom,

soos in die klassieke distopie, slegs teenwoordig buite die teks. Haasbroek (in Smith 2001:2) beskou die visie in *Oemkontoe* as positief deurdat Faan “al die negatiewe in sy omgewing oorwin”. Faan behaal egter slegs seksuele oorwinning met Katryn binne die roman self en die potensiaal van ’n suksesvolle versetaksie bestaan slegs buite die teks. ’n Positiewe lesing van *Oemkontoe* kan dus wees dat die teenwoordigheid van die “laggendes” en die kritiek wat hulle lewer genoeg is om die toekomstige distopie wat uitgebeeld word, te voorkom.

Alhoewel belangrike temas van distopiese literatuur, soos die beheer van die media, taal en geskiedenis, sentraal staan in die roman, is die fokus slegs op een van die bevolkingsgroepe in Suid-Afrika. Dit is meestal die ontbinding van die Westerse kultuur, en veral die Afrikaner se kultuur, taal en geskiedenis, wat aangespreek word in *Oemkontoe*. ’n Uitsondering is miskien dat die inheemse tale ook afgeskeep word deurdat Engels die amptelike taal is, maar Afrikatale word steeds gebruik op baniere van die regerende party en die meeste radiostasies maak gebruik van ’n kombinasie van Engels en Xhosa (93, 184). Dit is die witmens, en meer spesifiek die Afrikaanse wit man, wat telkens uitgebeeld word as die verontregte een wie se taal, kultuur en geskiedenis ontken word en wat nou buite die sentrum van mag staan. Anders as in die kritiese distopiese teks, gebruik hierdie verontregte groep egter nie die herwinning van die geskiedenis om hulle te help in hulle versetaksie nie, maar verval hulle in ’n verlange na die verlede. Daar is ook geen bewustheid van hoe die foute van die verlede bygedra het tot die toestand van die distopiese toekomstige Suid-Afrika nie. Volgens Faan het hy geen skuld nie.

Hierdie ontkenning van verantwoordelikheid en gebrek aan berou lei nie tot die bewustheid en kennis van die karakters van die kritiese distopie nie, maar is regressief en nostalgies (Baccolini 2003:122-127). Hoop word gesuggereer aan die einde van die roman, maar dit is moeilik om jou voor te stel hoe hierdie “beter” samelewing gaan lyk omdat daar geen poging van die karakters, behalwe dalk Anna, se kant is om aan te pas by nuwe omstandighede nie. Indien dit bloot ’n terugkeer gaan wees na die “goeie ou dae”, is Abrahams (2002b:17) se beskrywing van die uitbeeldings van die toekomstige Suid-Afrika in die roman as “uiterstes van pessimistiese voorspellings” akkuraat.

HOOFSTUK 4

“Ek kan net daaroor skryf”⁴¹: Koos Kombuis se *Hotel Atlantis* (2002) en *Raka die roman* (2005)

4.1 Inleiding

André le Roux du Toit, beter bekend onder sy latere pseudoniem Koos Kombuis, debuteer in 1981 saam met Daniel Hugo, Peter Snyders en Etienne van Heerden in die versamelbundel *Brekfis met vier*. Onder die skrywersnaam André Letoit verskyn daar hierna uit sy pen die digbundels *Suburbia* (1982), *Die geel kafee* (1985) en *Die bar op De Aar* (1988). Hy publiseer talle kortverhale in populêre tydskrifte en van dié verhale word gebundel onder die titels *Nou’s die Kaap weer Hollands* (1982), *My nooi is in ’n tikmasjien* (1983) en *Breekwater en ander kortverhale* (1986). Steeds onder die naam André Letoit publiseer hy die langer prosa-werk *Somer II* (1985) en die roman *Suidpunt-Jazz* (1989). In 1990 verskyn *Paradise redecorated* onder sy nuwe skuilnaam Koos A. Kombuis⁴², wat later verkort word na slegs Koos Kombuis.⁴³ *Afrikaans my darling* (1992) word deur Kombuis self gereproduseer en versprei, en word ’n kultusboek. Hy publiseer ook *Koos se songs* (1998), wat die lirieke en akkoorde van sy gewildste liedjies bevat. Sy oeuvre bestaan verder uit die digbundel *Die tweede reën* (1998); sy outobiografie, *Seks & drugs & Boeremusiek: Die memoires van ’n volksverraaier* (2000); sketse in *My mamma is ’n taal* (2001), en die romans *Hotel Atlantis* (2002) en *The secret diary of God* (2003) (Aucamp 1988:8; De Ridder 1998:12; Kannemeyer 2005:649-651; Roos 1998:99-100). Sy mees onlangse werke is die roman *Raka die roman* (2005), essays getiteld *Die dieper dors: ’n innerlike gesprek* (2006), die roman *The complete secret diaries of God* (2008) en sy tweede outobiografie *Die tyd van die Kombi’s* (2009).

⁴¹ Kombuis in Loots (2002:17)

⁴² Die “A” staan vir André (Kombuis 2004a:Voorwoord).

⁴³ In die bespreking sal daar deurlopend na die skrywer as “Kombuis” verwys word.

Kombuis se gedigte uit die tagtigerjare word deur Kannemeyer (2005:649) beskryf as “fris en verrassend” vir die tyd waarin dit verskyn deurdat dit “die wêreld van koffiekroeë, goedkoop etes, verloopte meisies, hippies en ander verskoppeling in ’n voorstedelike bestaan sonder waardes of geloof” uitbeeld. Volgens Roos (1998:99) is Kombuis “die skrywer wie se werk die duidelikste tekens van ’n postmodernistiese gees in die Afrikaanse prosa laat blyk”. Kombuis (aangehaal in Roos 1998:99) is op hierdie stadium van mening dat daar nie van hom verwag kan word om “romans soos Celliers te produseer terwyl al wat [hy] nog in [sy] lewe gesien het, *ice rinks* en *Coca Cola*-uithangborde langs voorstedelike treinspoore is” nie. Aucamp (1988:8) wys in sy resensie van *Die bar op De Aar* egter daarop dat die vernuwende aspek van Kombuis se werk nie beteken dat hy ouer Afrikaanse literatuur ignoreer nie:

[Hy is] gedrenk in die gekanoniseerde Afrikaanse literatuur. Bestaande literêre verse, welbekend deur onder meer bloemlesings en Eistedfodds (sic), is die stramien waarop hy telkens voortborduur, by wyse van parodiëring of huldebetoon. Dié verskynsel kom so bestendig voor in dié bundel dat afleiding en ontlening [sy] belangrikste struktureeringstegniek genoem kan word.

Ook met *Somer II* (1985) lewer Kombuis kommentaar op die Afrikaanse kanon deurdat die werk ’n parodie is op C.M. van den Heever se roman *Somer* (1935) (Roos 1998:100). Kannemeyer (2005:650) beskryf ook *Suidpunt-Jazz* as “’n parodie op die Groot Afrikaanse Roman”. In *Suidpunt-Jazz* speel Kombuis met die konsep van tydreis wat gekoppel kan word aan die genre van wetenskapsfiksie. In die roman reis die hoofkarakter, die geskiedenisdosent Timo Bezuidenhout, terug na die verlede as deel van sy “navorsing” oor die Suid-Afrikaanse geskiedenis. Met *Suidpunt-Jazz* lewer Kombuis dus nie slegs kommentaar op tradisionele Afrikaanse letterkunde nie, maar ook op die Suid-Afrikaanse geskiedenis.

In *Hotel Atlantis* en *Raka die roman* verplaas Kombuis die Suid-Afrikaanse werklikheid na ’n tyd in die toekoms: *Hotel Atlantis* (2002) speel in 2012 af en *Raka die roman* (2005) in 2008. *Raka die roman* is, soos talle van Kombuis se vorige werke, ’n parodie op ’n bekende werk uit die Afrikaanse literêre kanon: N.P. van Wyk Louw se epiese gedig *Raka* (1941). Dit is egter nie die eerste keer wat Kombuis Louw se *Raka* as ’n interteks gebruik nie. Hy doen dit reeds met *Raka – die Musical* (1988). In *Die bar op De Aar* en *Suidpunt-Jazz* kom daar ook verwysings na Louw se gedig voor (sien Afdeling 4.3).

In *Hotel Atlantis* maak hy, soos in *Suidpunt-Jazz*, gebruik van elemente uit die genre van wetenskapsfiksie, soos byvoorbeeld verwysings na ruimte-reise. Kombuis se oeuvre word gekenmerk deur speelsheid, humor en parodie. *Hotel Atlantis* word egter deur talle kritici beskou as ’n “ernstige” werk. Kannemeyer (2005:651) noem *Hotel Atlantis* “’n boek waarin hy [Kombuis] – dié keer ernstig, met ’n ligte didaktiese inslag en selfs met ’n Christelike tint aan die slot – hom oor die ekologiese verval van die omgewing uitspreek”. In sy resensie van die roman skryf Wasserman (2002b:26; vergelyk Roos 2006:90) dat “die tipiese Kombuis-ironie en -humor steeds ’n ondertoon van die verhaal vorm”, maar dat Kombuis duidelik ’n les of boodskap wil oordra in *Hotel Atlantis*. Ook John (2002b:9) is van mening dat die komiese ’n “minder belangrike rol” speel in die beskrywing van ’n komende eko-apokalips in *Hotel Atlantis*. Hy lees wel ironie en spot in die wyse waarop die Afrikaanse letterkunde uitgebeeld word in die roman. *Raka die roman* kan egter as ’n tipiese Kombuis-satire beskou word (vergeelyk Hambidge 2005a:11 en Roos 2005:4). Die roman kan daarom, soos Haasbroek se *Oemkontoe*, ook in verband gebring word met die utopiese satire (sien Hoofstuk 3, Afdeling 3.1). Die doel van die spot, ironie en oordrywing in *Raka die roman* is, soos gebruiklik in die satire, om kritiek te lewer op die samelewing van die tyd waarin die roman verskyn. Van dieselfde “ernstige” kwessies wat in *Hotel Atlantis* aangespreek word, kom ook in *Raka die roman* na vore. Volgens Roos (2005:4) verwoord *Raka die roman* “die bewussyn van ’n postkoloniale desillusie, ’n ekologiese broosheid en morele onsekerheid”. Soos in *Hotel Atlantis* lewer Kombuis in *Raka die roman* ook kommentaar op die stand van Afrikaans, of dan die Afrikaner, in ’n toekomstige Suid-Afrika (vergeelyk Grundling 2005:9 en Van Coller en Van Jaarsveld 2010b:124-125).

Soos in Afdeling 4.2 en 4.3.1 bespreek word kan al twee Kombuis se toekomsromans na aanleiding van Sargent (1994:9) se definisie, as distopies beskou word deurdat hulle ’n toekoms uitbeeld wat veel slegter is as die werklike samelewing ten tyde van die romans se publikasie. *Hotel Atlantis* en *Raka die roman* speel verder beide af teen ’n apokaliptiese agtergrond gevul met dreigende natuurlike rampe. Soos in Hoofstuk 2 (Afdeling 2.5.3) uiteengesit, het distopiese en apokaliptiese literatuur dikwels ’n verband met mekaar. Vervolgens word bespreek op watter wyse *Hotel Atlantis* en *Raka die roman* as distopiese romans funksioneer.

4.2 *Hotel Atlantis* as distopiese roman

Koos Kombuis se *Hotel Atlantis* verskyn in 2002 en speel af in 2012. Daar is enkele tekens van vooruitgang in die toekomstige Suid-Afrika, soos Spoorweg wat opgegradeer is en minder verkeer op die paaie tot gevolg het (20). Die omstandighede van die toekomstige Suid-Afrika is oor die algemeen egter slegter as die werklike omstandighede in 2002, toe *Hotel Atlantis* gepubliseer is, en die roman kan daarom, na aanleiding van Sargent (1994:9) se definisie van 'n literêre distopie, as distopies beskryf word. In die roman word brandstof gerantsoeneer, die Noord-Kaap is heeltemal verdor as gevolg van die “Greenhouse-effek”, stakings is aan die orde van die dag en daar is talle onluste wat veroorsaak dat daar blokkades op die N1 en N2 is (11, 67, 90-91). Die Waterfront in Kaapstad is vernietig deur 'n fratsgolf, die Kaapse strande is vol vullis, dooie seediere en olie en die strale van die son maak die strande so gevaarlik dat niemand meer daarheen gaan nie. Daar is suurreën op die Weskus en die inwoners van Suid-Afrika word bedreig deur 'n siekte wat veel erger en aansteekliker is as vigs, naamlik Hepatitis F (12-13, 19, 43, 50).

In die res van die wêreld gaan dit egter nie veel beter nie. Australië word ingeval deur Japan, Pakistan is vernietig deur 'n atoombom en 'n noodtoestand word verklaar in agtien Amerikaanse state (14, 24). As 'n atoombom Parys tref, is dit moontlik die begin van 'n derde wêreldoorlog (114). Daar is “aardbewings in Amerika, hongersnood in Afrika, burgeroorloë, betogings, terreuraanvalle en natuurrampe oral oor die aarde” (35). Volgens die hoofkarakter, die Afrikaanse skrywer Adam⁴⁴, heers daar “chaos” in Brittanje (23):

Maar mens kon dit verwag het... Die afgelope dekade het Brittanje homself aangestel as redder van die wêreld, as bemiddelaar van konflikte, as die morele standaard vir almal. Hulle het die grense oopgestel vir vlugteling uit oorloggeteisterde lande. Toe, op 'n dag – hoe op dees aarde het hulle dit nie sien kom nie? – is daar ewe skielik meer sogenaamde nieblankes as blankes. En die swartes is georganiseer. Nou is sowel die Arbeiders as die Konserwatiewes besig om verbete wal te gooi teen die nuut gestigde (sic) British Liberation Front. Die verkiesingsdatum is nou al drie keer deur die Eerste Minister uitgestel, daar is opstande en betogings, winkels word geplunder, die moltreinstelsel is lamgelê, en dan is daar nog al die nuwe siektes onder pluimvee en beeste, en selfs visse in die see... Engeland is die nuutste Derde Wêreld-moondheid (23-24).

⁴⁴ Tot aan die einde van die roman is die skrywer se regte naam nie aan die leser of die karakters, behalwe die karakter Lood, bekend nie, maar hy word in die slot geïdentifiseer as Adam Greyling (200). Die naam “Adam” het implikasies wat later verder bespreek sal word.

Die verval van en konflik in die wêreld word meestal vanuit Adam se perspektief weergegee. In die aanhaling hierbo is dit opvallend dat hy spesifiek verwys na die rassekonflik wat heers in ander dele van die wêreld. Dit is ook belangrik om te let op die rasseterminologie wat die karakter Adam deur die loop van die roman gebruik. Volgens die *HAT* word die woord “blank” eerstens gebruik om te verwys na iemand met ’n ligte vel. Dit beteken verder om smetteloos en onskuldig te wees (Odendal en Gouws 2005:95). Die term “nieblank” het ’n negatiewe konnotasie deurdat iemand wat “nieblank” is by implikasie nie onskuldig en smetteloos is nie. Die terme “blank” en “nieblank” word deesdae nie meer as polities korrekte terme beskou om te verwys na witmense en swartmense nie. Adam se taalgebruik is dus verouderd en aanstootlik. Die manier waarop die karakter Adam se uitkyk op rasseverhoudings in die Nuwe Suid-Afrika uitgebeeld word in die roman word later verder bespreek.

Die wêreld gaan dus gebuk onder ’n reeks van natuurlike en mensgemaakte rampe en die inwoners van dié distopiese ruimte bevind hulleself in ’n dreigende omgewing wat afstuur op die einde van die wêreld. Die verband tussen die optrede van die mens en ekologiese vernietiging word in Afdeling 4.2.3 bespreek. Ekologiese kwessies word reeds in die vroegste utopiese literatuur aangerak.

Anders as in die Afrikaanse toekomsromans tot dusver bespreek, is daar in *Hotel Atlantis*, ten spyte van die globale verval, tekens van tegnologiese ontwikkelings wat die roman koppel aan die genre van wetenskapsfiksie. Gegewens wat vreemd mag voorkom vir die hedendaagse leser en bydra tot die uitbeelding van ’n futuristiese Suid-Afrika is ’n “serial-nommer in jou handpalm” wat kredietkaarte en kontant vervang, mense wat hulleself vries om in die ruimte ingestuur te word en slagspreuke soos “THE TEARS OF A CLONE” en “HACKERS DO IT VIRTUALLY ALL THE TIME” wat algemeen op die agterkante van motors voorkom (12, 19, 20, 24). Hierdie vooruitgang bevry egter nie die mens nie. Soos in bekende distopiese werke, byvoorbeeld E.M. Forster se “The Machine Stops” (1909) en Aldoux Huxley se *Brave New World* (1932), beheer en onderdruk die tegnologie eerder die inwoners van die distopiese ruimte.⁴⁵ Die inwoners van die toekomstige Suid-Afrika en die res van die wêreld is verder vasgevang in ’n onbevredigende

⁴⁵ Sien Hoofstuk 1, Afdeling 1.4, vir ’n bespreking van Lauren Beukes se tegno-distopiese roman *Moxyland* (2008).

verbruikerskultuur. *Hotel Atlantis* as tegnologiese en verbruikersdistopie word in Afdeling 4.2.1 bespreek.

In *Hotel Atlantis* gaan dit egter nie net oor die einde van die wêreld nie, maar ook oor die einde van die Afrikaner se kultuur: spesifiek die ondergang van die Afrikaanse letterkunde. Volgens Roos (2006:89-90) beeld Kombuis 'n wêreld uit “waarin die Afrikaanse boek nie meer bestaan nie”. Hierdie gegewe word in Afdeling 4.2.4 bespreek.

In Hoofstuk 1 is daar reeds daarop gewys dat toekomsvisies eerder kommentaar lewer op die tye waarin die werke verskyn as op die toekoms (Bergonzi 1987:212). Wasserman (2002b:26; vergelyk John 2002b:9) is van mening dat dit ook die geval is in *Hotel Atlantis*:

Toekomsfiksie, soos hierdie nuwe roman van Koos Kombuis, vertel ons eintlik meer van die hede as die toekoms. Fantasieë oor wat môre en oormôre kan gebeur, vertrek immers uit 'n bepaalde ervaring van vandag en gister. Daarom, al speel Kombuis se roman hom dalk in 2012 af, kan 'n mens vrae stel oor watter kommentaar die roman wil lewer op wat vandag besig is om rondom ons te gebeur.

In die aanhaling hierbo wys Wasserman ook op die rol wat die verlede in toekomsvoorspellings speel. In Hoofstuk 2 en 3 is reeds gewys op die belang van die geskiedenis in onderskeidelik die klassieke distopie en die kritiese distopie. In die kritiese distopie is die geskiedenis sentraal en nodig vir die behoud van hoop en die ontwikkeling van verzet. Die klassieke distopie word gekenmerk deur nostalgie en historiese geheueverlies (Baccolini 2003:116, 119; sien Hoofstuk 3, Afdeling 3.4, vir 'n volledige bespreking). In Afdeling 4.2.2 word Adam se reis vergelyk met die tipiese handeling in distopiese werke. Daar word in hierdie gedeelte ook verwys na die manier waarop Adam, en die ander karakters in Kombuis se distopie, hulle kennis van die verlede gebruik. Dit bepaal of *Hotel Atlantis* as 'n klassieke distopie of 'n kritiese distopie beskou kan word.

4.2.1 *Hotel Atlantis* as tegnologiese en verbruikersdistopie

In *Hotel Atlantis* bied tegnologiese vooruitgang vir die postmoderne, postkoloniale mens die opsie om van die distopie op aarde te probeer wegkom. In die roman laat sommige Suid-Afrikaners van 2012 hulleself vries om dan in die ruimte opgestuur te word (12). Soos reeds genoem, het die opkoms van die utopiese genre verband gehou met die koloniale

ontdekkingsreisigers se soeke na 'n beter lewe (Moylan 1986:3-4). Binne utopiese literatuur is reise egter nie beperk tot onbekende nuwe wêreld op aarde nie: daar word reeds in die sewentiende eeu verhale geskryf oor utopiese reise na die maan en ander planete (Bachrach 1987:70). Die hoofkarakter, Adam, wys daarop dat daar nie veel hoop is dat die inwoners van die toekomstige Suid-Afrika, anders as in die sewentiende-eeuse ruimteverhale, nuwe eutopiese planete gaan vind nie: “Die kans dat hulle sal slaag, is feitlik nul; maar omstandighede op ons eie planeet het vir hierdie mense so haglik geword dat hulle besluit het dis 'n kans wat hulle bereid is om te vat...” (12). Volgens Stableford (2010:275) het die mite van die ruimte-eeu en die mens se kolonisasie van die heelal aan die einde van die twintigste eeu minder gewild geraak:

[...] the notion that the future of humankind would consist of a gradual but illimitable colonization of the universe – had foundered on the realization that the 1969 moon landing really was just one small step, impotent in the short term to facilitate a second. It was obvious by that time that the construction and maintenance of mini-ecospheres required for any expansion into orbital space would be far more problematic than earlier images of spaceships, space stations and space colonies had imagined.

Die pogings in *Hotel Atlantis* om van die distopiese Suid-Afrika te ontsnap deur die ruimte binne te vaar, kan dus as uiters desperaat en naïef beskou word. 'n Verdere manier waarop die karakters van die distopie probeer ontsnap, is deur middel van die kuberruimte (11). Dit is veral binne die genre van cyberpunk, wat in die vroeë tagtigerjare van die twintigste eeu ontstaan, waar die kuberruimte 'n sentrale rol begin speel in wetenskapsfiksie (McCaffery 1991:11; Slusser 1992:4). In William Gibson se cyberpunk-werk *Neuromancer* (1984) word die konsep van die “Matrix” ontwikkel: “[...] a computer-generated reality created by data from all the world's computers, and the lives of those that live in and through it” (Kadrey en McCaffery 1991:26). In baie werke binne hierdie genre word die kuberruimte ook gebruik om 'n distopie, en nie noodwendig 'n eutopie nie, te simuleer (Stableford 2010:275).

In *Hotel Atlantis* “leef mense al hoe meer in cyberspace” (11). Die kuberbewoners in *Hotel Atlantis* skep wel vir hulleself 'n gesimuleerde paradys, en nie 'n distopie nie, in die kuberruimte. Die virtuele realiteit bied egter net 'n tydelike ontvlugting van die distopiese werklikheid. Die kuberruimte is 'n valse paradys. Volgens Adam weet diegene wat verkies om in hierdie spasie te leef “nie eers dat ons nou regtig in die kak is nie” (11). Tipies van die karakters van die pseudo-distopie, probeer die kuberbewoners nie om die distopiese omstandighede waarin hulleself bevind werklik te verander nie. Hulle ontken dit eerder deur te ontsnap na 'n valse realiteit. Die

buitenste ruim en die kuberruimte kan nie as die eutopiese enklave van die kritiese distopie beskou word nie. Die ruimtevaarders se reis is gedoem tot mislukking. Die kuberbewoners verkies om in 'n virtuele realiteit te ontsnap, sonder enige verzet teen die distopie.

As Adam reeds op die Weskus is, word die hedendaagse mens se afhanklikheid van die moderne tegnologie geïllustreer in 'n telefoongesprek tussen hom en sy vriendin Irna wat steeds in Kaapstad is. Irna kan nie sonder haar geriewe, byvoorbeeld warm water, rekenaars en televisie, wat van haar weggeneem is as gevolg van die kragonderbreking in Kaapstad, klaarkom nie. Sy kan ook nie haar motor uit die motorhuis kry nie omdat die motorhuis elektriese deure het (45-44). In Kaapstad versleg die omstandighede vinnig en sy het geen manier om te vlug nie. Die tegnologiese vooruitgang van die mens word hierdeur 'n bedreiging eerder as 'n hulpmiddel.

Adam glo dat daar nie meer eutopiese enklaves op aarde is nie en hy besef dat die pogings om van die distopiese ruimte te ontsnap deur middel van die kuberruimte of die buitenste ruim tevergeefs is (11). Hy en sy hond, Kaboel, pak egter 'n reis van hulle eie aan. Dit word duidelik dat Adam se belangrikste motivering om te vlug nie die verslegtende omstandighede in sy omgewing is nie, maar eerder die benouende verbruikerskultuur van die stad. Vroeg in die roman druk hy reeds sy misnoeë met die verbruikerskultuur van die Suid-Afrika van 2012 uit:

Daar was 'n tyd toe die frase 'die nuwe millennium' soos 'die nuwe Suid-Afrika' blink en vol belofte geklink het, soos 'n splinternuwe advertensieveldtog of die jongste geldkompetisie op TV. Maar die tinsel en sjampanje van dáárdie Oujaarsaand het lankal verslaan (11).

Die opwinding en verwagtinge wat met die eeuwending gepaardgegaan het, word vergelyk met goedkoop bemarkingsfoefies. Dit was van verbygaande aard, gekommersialiseer en dit het nie die beloofde resultate gelewer nie. In sy uitspraak impliseer Adam dat dit ook die geval was met die Nuwe Suid-Afrika, en die omstandighede in die Suid-Afrika van die toekoms bevestig dat die nuwe demokrasie nie gelei het tot vooruitgang in die land nie.

Baccolini (in Baccolini en Moylan 2003b:235) wys daarop dat utopiese ideale in die hedendaagse samelewing verwar word met materiële bevrediging en daardeur gekommodifiseer, gedevalueer, misbruik en geskend word. Visagie (2009b:61) beskryf die uitbeelding van die Australiese samelewing in Eben Venter se *Horrelpoot* as so 'n "kapitalistiese distopie" of

verbruikersdistopie. Hy beskou Marlouw en Koert se reis na Suid-Afrika as 'n terugkeer na “'n soort outentieke lewe” (sien Hoofstuk 7, Afdeling 7.2). In Adam se vlug na die Weskus in *Hotel Atlantis* toon hy ook die begeerte om weg te kom van die valsheid van die verbruikerskultuur in die stad en om terug te keer na 'n eenvoudiger toestand:

Daar is 'n wêreld anderkant die wêreld van daaglikse elektronika. Hoe lank is ons Westerse mense bederf deur die dinge wat die lewe sag en maklik maak? Elektriese ligte, spoeltoilette, computers, verwarmers, TV? Ons sien rampe en ongelukke feitlik daaglik op CNN, dit is reg onder ons neuse in ons eie sitkamers, maar dit raak ons nie werklik nie... Ons sien aardbewings in Amerika, hongersnood in Afrika, burgeroorloë, betogings, terreuraanvalle en natuurrampe oral oor die aarde, en ons kyk daarna terwyl ons ons glasies wyn drink en e-posse stuur op ons laptops. Tot nou toe. Die vloek het ons begin inhaal. Die masker van kapitalisme is besig om af te glip. Dis waarom ek moes padgee. Dis waarom ek hier op die Weskus sit, vervreem van almal wat ek geken het, afgesny van my normale geriewe, met net 'n kar vol basiese behoeftes, sonder 'n telefoon, sonder elektrisiteit, en sonder 'n toekoms (35).

Tog is daar nie hoop in Adam se reis nie: hy beskryf dit as “sonder 'n toekoms”. Soos in die geval van die ruimtereisigers is sy reis ook gedoem tot mislukking. Een van die belangrikste kenmerke van 'n kritiese distopie is dat daar ten minste een eutopiese enklave of die hoop bestaan dat die distopie vervang kan word met 'n eutopie (Sargent aangehaal in Baccolini en Moylan 2003a:7). Soos vervolgens bespreek word, gaan Adam, al dink hy dat sy reis hopeloos is, soos die protagonis van die distopie wel deur die stappe van skynbare tevredenheid, vervreemding en verzet. Hy vind selfs plekke wat op die oog af lyk soos eutopiese ontvlugtingsplekke binne die distopiese ruimte (Baccolini en Moylan 2003a:5). Adam kan as die protagonis van die distopie in *Hotel Atlantis* beskou word deurdat die handeling in die roman fokus op sy reis deur die toekomstige apokaliptiese Suid-Afrika. Moylan (2000:xiii) beskryf die oorgang tot aksie en verzet as een van die belangrikste elemente in die behoud van hoop in die militante pessimisme van die distopie. Daar sal bespreek word of Adam se verzet en die eutopiese ruimtes wat hy vind genoeg is om van *Hotel Atlantis* 'n kritiese distopie te maak.

4.2.2 Adam as protagonis van die distopiese ruimte

Hotel Atlantis word verdeel in vyf dele wat die progressie van Adam se reis as distopiese protagonis uitbeeld. Eerstens is daar “die highway” wat Adam se reis vanuit Kaapstad na die Weskus beskryf. In hierdie gedeelte vind hy ook die verlate dorpie Koingnaas en die idilliese kUSDorpie Noup, waar hy vir 'n ruk tuisgaan (9-46). Die tweede afdeling, “die grondpad”, handel

oor sy vlug uit Noup tot hy uiteindelik die afdraaipad na Salem en die Hotel Atlantis vat (47-85). Deel 3 word “die see” genoem en beskryf die eerste gedeelte van sy verblyf in die Hotel Atlantis (87-145). In die vierde afdeling, getiteld “die hotel”, word vertel van die afloop van die gebeure in die hotel (147-209). Die laaste afdeling staan bekend as “atlantis” en in hierdie gedeelte verlaat hy uiteindelik die hotel (211-214).

In utopiese terme beskryf Adam homself as “’n ewige romantiese reisiger, op soek na [s]y droom” en voel hy dat hy deur sy reis na die Weskus “regtig besig is om te ontsnap” (14, 22). In die toekomstige Suid-Afrika soos uitgebeeld in *Hotel Atlantis* is die hele Weskus-streek in 2010 deur die nuwe regering herdoop tot Atlantis (33, 95). Childress (1991:9) wys daarop dat daar iets eutopies in die mens se fassinatie met die mitiese stad Atlantis is. Dit is dus nie toevallig dat Kombuis juis hierdie naam vir die streek waarheen Adam vlug, kies nie. Wasserman (2002b:26) bring Adam se vlug uit die stad ook in verband met die bekende tema uit die Afrikaanse letterkunde, naamlik die teenstelling van die bose stad teenoor die idilliese platteland “waar ’n mens (of dan: die Afrikaner) jou identiteit kan vind”. Adam luister na Johannes Kerkerrel se CD, *Die Ander Kant*, waarvan die lirieke van een van die liedjies as volg lui: “Ons gaan ontsnap uit hierdie stad” (12). Kaapstad word deur Adam as “die krioelende, besoedelde stad” beskryf, terwyl hy die klein Weskus-dorpie Noup “’n Paradys” noem (13, 43). Ook Lood, die man wat hy in Noup ontmoet, beskryf die dorpie as volg: “Dis soos die Paradys, toe Adam en Eva nog vegetarians was” (40). Noup word hierdeur vergelyk met die Bybelse Paradys voor die sondeval. Hierdie tipe religieuse verwysings kom ook op ander plekke in die roman voor en word later verder bespreek.

Daar is reeds waarskuwingstekens dat die Weskus nie onaangeraak is deur die komende katastrofe nie as Adam opmerk dat “die einder voor [hom] ’n eienaardige donker kleur is; asof daar ’n sprinkaanplaag op pad is” (25). ’n Tweede voorbode dat alles nie wel is op die Weskus nie, is as Adam, voordat hy na Noup vlug, in die dorpie Koingnaas ontdek dat al die inwoners uitgewis is deur ’n siekte, vermoedelik die gevreesde Hepatitis F (28). Adam se vervreemding binne die distopiese ruimte word uitgebeeld deurdat hy Koingnaas as “’n maanlandskap” beskryf (26). Die ruimte het dieselfde atmosfeer as wat ’n ander planeet in ’n werk van wetenskapsfiksie het. Dit is wel Suid-Afrika, maar ’n vreemde Suid-Afrika van die toekoms. Dit is ook in

Koingnaas waar die vlieë, “honderde van hulle, sulke bloues”, vir die eerste keer hulle verskyning maak (28). Soos die skets van ’n vlieg op die voorblad van die roman aandui, is die vlieë ’n belangrike motief in die roman en dien hulle deurlopend as tekens van onheil. Vlieë word geassosieer met die dood, verrotting en ontbinding. In *A Dictionary of Literary Symbols* word daarop gewys dat vlieë gewoonlik beskou word as onaangenaam, boos en die draers van siektes. ’n Swerm vlieë was die vierde plaag van die Bybelse tien plae. Die naam Beëlsebul, wat verwys na Satan, kan ook vertaal word as die “heer van die vlieë” (Ferber 2007).

In Noup skep Adam en Lood vir hulleself ’n eutopiese enklave. Tipies van die karakters van die klassieke distopie gebruik hulle nie hierdie plek as ’n ruimte van verset en aksie teen die distopiese omstandighede nie. Dit is eerder ’n wegkruipplek van die werklike omstandighede in die wêreld. Adam is spyt dat hy vir Irna in hulle telefoongesprek vertel het waar hulle is, want “as die nuus uitlek, is die hele wêreld môreoggend op [s]y voorstoep, die bietjie vrede wat [hy] en Lood gevind het aan flarde geskiet” (45). Irna versteur verder hulle vrede deur Adam in te lig oor ’n nuusberig wat beweer dat die seewater aan die Weskus radioaktief is (44).

Adam en Lood is, soos in die klassieke distopie, regressief vasgevang in die verlede. Lood maak gebruik van verouderde slengtaal woorde soos “cool” en “cop shop”. Hy gebruik verder ras-pejoratiewe soos “hotnots” (40). Adam neem nie aanstoot aan Lood se taalgebruik nie: intendeel, dit maak hom “nostalgies na die vorige eeu” (40). Hy veronderstel dus dat dinge beter was in die verlede. Adam en Lood spandeer hulle tyd deur na ou musiektreffers uit die sestiger- en sewentigerjare van die twintigste eeu te luister (55). Hulle luister onder andere na “Hotel California” van die Eagles. Adam “verloor [hom]self in die waansinnige verhaal van ’n reisiger baie lank gelede, ’n reisiger deur ’n preapokaliptiese woestyn wat bevolk is deur mitiese monsters en junkies” (55-56). Daar is parallels tussen die reisiger in “Hotel California” se verhaal en Adam se reis. Adam is ook besig met ’n reis in preapokaliptiese tye en die lirieke van die liedjie, wat later bespreek sal word, kan as ’n voorbode beskou word vir wat later met hom in die Hotel Atlantis gebeur.

Hulle ervaring van Noup as paradys is egter van korte duur. ’n Paar dae nadat Adam in Noup aankom, verbeel hy hom dat hy skepe sien en wonder of die hallusinasies dalk die eerste

simptome van Hepatitis F is (49). Hy begin al hoe meer paranoïes raak oor sy omstandighede en is nie meer seker wat is werklik en wat nie: “Het ek regtig met Irna gepraat? Is die see veilig? Is dit net nog ’n mistige dag op die Weskus? Kan ons vir lunch na die naaste bar toe gaan en vanmiddag rugby op TV kyk?” (49). Suurreën sak uit oor die see en Adam hoor “’n knal en gerommel”. Lood sê dat hy ook vliegtuie gesien het (50). As die reën en die mis verdwyn, is die see “swaar” en “rusteloos” (50). Die volgende oggend maak ’n benoude Lood vir Adam wakker, want hy het soldate gesien: “Party is op pad hiernatoe. In Land Rovers en Bedfords, met gewere en cammo’s. Ek dink daar’s oorlog of iets” (62). Adam wonder of dit dan moontlik is dat daar oorlog in die Paradys, Noup, is (62). As Adam, Lood en Kaboel in Adam se Land Rover klim om te vlug, is daar egter geen teken van die soldate nie. Volgens Lood beteken die hallusinasies wat hulle albei die vorige paar dae gehad het dat hulle “reeds dood is” (63). Die illusie van Noup as paradys word finaal vernietig as Lood homself in die kop skiet met sy rewolwer (63-64). As distopiese protagonis gaan Adam oor van ’n toestand van skynbare tevredenheid tot ’n gevoel van ontugtering.

Nadat Adam Lood se lyk verwyder het uit die Land Rover en die voertuig so skoon as moontlik probeer maak het, sit hy wel sy reis voort. Adam vertoon weereens kenmerke van die klassieke distopiese protagonis deurdat hy die gebeure in Noup wil vergeet: “As ons hierdie vervloekte klipdorpie verlaat, is dit om te vergeet” (66). Hy gaan dus nie sy kennis en ervaring van die verlede gebruik in die res van sy reis deur die distopiese ruimte nie.

In die eerste fase van sy reis volg Adam “die highway”, maar nou beweeg hy steeds verder uit die beskawing deur oor te gaan na “die grondpad”. Adam se gesprek met twee vrouens in ’n winkeltjie “in die middel van nêrens” bevestig weereens dat die distopiese omstandighede in Suid-Afrika nie beperk is tot die ruimte van die stad nie (68). Volgens die vrou agter die toonbank van die winkel is die grootpad na Namibië gesluit as gevolg van “sandstorms en die plaag” en is “die hele streek tussen Okiep en Vioolsdrif onder kwarantyn geplaas” (70). In die winkel is die onheilsteken van die vlieë ook teenwoordig. Adam ignoreer egter hierdie teken: volgens hom is dit “net gewone plaasvliegies” en nie die “groot, taai vlieë” van Koingnaas nie (68). Adam koop *In die Somer van ’36* deur Klaas Steytler en *Die Koms van die Komeet* deur Anna M. Louw (70). Die vrou gee ook vir hom ’n ou Underwood tikmasjien waarin hy

belangstel. Hy tik die woorde “my naam is jaap en ek kom uit die kaap” op die tikmasjien (71).⁴⁶ Dit is ook die skuilnaam wat hy later gebruik in die *Hotel Atlantis* (116). Die belang van die boeke en die tikmasjien word in Afdeling 4.2.4 bespreek. Dit is die vrouens in die winkeltjie wat hom van sy volgende toevlugsoord, die *Hotel Atlantis*, vertel. Die twee vrouens tree vreemd op as hulle van die hotel praat: “Hulle kyk albei na my. Hoewel hulle oë op my gerig is, is dit asof hulle my nie in die oë kyk nie. Die hartlikheid is weg” (71). As Adam vra of dit ’n goeie hotel is, beantwoord die vrouens nie werklik sy vraag nie. Hulle sê slegs dat die hotel “’n uitsig op die see” het (71). Adam ignoreer egter die vrouens se ongemak en besluit om na die hotel te gaan. In die *Hotel Atlantis* skep hy vir homself ’n tweede eutopiese enklave wat uiteindelik in ’n distopie ontaard. Deur die verlede te ignoreer en te vergeet van sy wedervaringe in *Noup* maak hy weer die fout om vasgevang te word in ’n valse eutopie.

Die *Hotel Atlantis* is geleë in die dorpie Salem. Dit is opmerklik dat die hotel oorspronklik gebou is omdat die stigter van die hotel op vlug was en ’n wegkruipplek gesoek het (139). Soos Adam, en die ander inwoners van die hotel, wou hy van die werklikheid ontsnap en ’n veilige hawe vir homself skep. Die man stig die hotel lank voordat die Weskus as Atlantis begin bekend staan. Hy vernoem dit dus nie na die streek nie, maar, soos Patrick, die kelner en kok in die hotel vir Adam inlig, na die “eiland onder die see” (95). Hy stig dus die hotel met die eutopiese ideale wat met die mitiese Atlantis geassosieer word. Brümmer (2002:9) wys daarop dat die ooreenkoms tussen die *Hotel Atlantis* en die oorspronklike Atlantis die uiteindelijke ondergang van albei is: “Soos die eiland Atlantis 11 000 jaar gelede, waar die inwoners deur hebsug en mag gekorrupteer is, dreig die see om die inwoners van die land van melk en heuning te verswelg.” Volgens Childress (1991:9) word die verlore stad Atlantis met verskeie dinge geassosieer:

Atlantis. The name has come to mean many things. It evokes images of advanced ancient civilizations, cataclysmic destruction, and the mysterious past. Atlantis is many things to many people, a glorious civilization before history officially begins, a cataclysmic warning to the world today, an allegory and myth meant to stimulate the human mind.

Childress verwys, soos Brümmer, na die beeld van Atlantis as ’n gevorderde beskawing wat ondergegaan het. Die uitbeelding van ’n dreigende apokalips in *Hotel Atlantis* wys dat die hedendaagse beskawing, soos die mitiese Atlantis, ook vernietig kan word. Volgens Childress

⁴⁶ Adam tik slegs in kleinletters op die tikmasjien en alle aanhalings wat gemaak word uit hierdie tikwerk word dus in kleinletters weergegee.

(1991:9) staan Atlantis egter ook vir 'n hunkering na 'n verlede wat as beter beskou word. In *Hotel Atlantis* is die hotel terselfdertyd 'n simbool van ondergang en hoop, al is die hoop, soos hieronder bespreek sal word, tydelik en die hotel 'n valse eutopie. As karakters van die klassieke distopie, is die inwoners van die hotel ook vasgevang in nostalgie oor vervloë jare.

In La, een van die kinders uit die vissersgemeenskap wat in Salem woon, se skryfwerk kom dit na vore dat dit die stigter van die Hotel Atlantis was wat ook vir die gemeenskap 'n naam gegee het:

In die begin het hy die hele dorp vertel, en hy het ook gesê ons moet die dorp se naam verander. Hy het gesê die dorp se naam is "Salem". Ons het nooit eintlik 'n naam gehad vantevore nie, ons was nie eers op landkaarte nie. Hy het die nuwe naam geregistreer en alles. Toe, later, sien ons hom nooit weer nie (139).

Die naam "Salem" kan verbind word met die Bybelse dorp met dieselfde naam. In Hebreeus beteken die naam om veilig en vreedsaam te wees.⁴⁷ Binne die Joodse tradisie word Salem gelykgestel aan Jerusalem (Odelain en Séguineau 1981:324). Dié naam het dus, soos die naam "Atlantis", 'n eutopiese konnotasie. Soos 'n koloniseerder van ouds eien die man vir hom 'n gebied toe om sy droom-beskawing op te vestig, gee dit 'n naam, verander die inheemse bevolking se lewens vir altyd en as dinge nie volgens plan verloop nie, verdwyn hy. Die feit dat die man die hotel verlaat en nooit weer terugkom nie, wys dat dit nie die eutopie was wat hy aanvanklik gedink het dit gaan wees nie. Die dorp is eers opgewonde oor die hotel omdat dit moontlik meer besigheid na hulle area kan bring. Die eutopie wat in die hotel geskep word met "fridges propvol kos" en krag wat nie afhanklik is van Eskom nie, hou egter geen voordele in vir die res van die inwoners van Salem nie. Dit veroorsaak eerder spanning in die gemeenskap (139). Kombuis se beskrywing van die hotel se invloed op die gemeenskap kan beskou word as kommentaar op die gaping tussen ryk en arm binne die Suid-Afrika van 2002, toe die roman gepubliseer is. Die oorgang na 'n demokrasie in Suid-Afrika het beloftes ingehou van vryheid en vooruitgang vir almal. Die realiteit is egter dat die grootste gedeelte van die bevolking steeds in armoede leef.

⁴⁷ Die Amerikaanse dorp Salem is bekend vir die heksevervolging ("Salem Witchcraft Trials") wat in 1692 in die dorp plaasgevind het (*Encyclopedia of American Studies* 2010). Dié naam het dus ook 'n negatiewe konnotasie. In *Hotel Atlantis* word die karakter Eva, een van die inwoners van die hotel, as 'n tipe heks of priesteres voorgestel (91). Die dorp Salem in die roman kan dus ook in verband gebring word met die Amerikaanse dorp.

Adam skep vir homself sy tweede eutopiese ontvlugtingsplek in die Hotel Atlantis. Die hotel is egter alles behalwe 'n idilliese paradys. Die tekens van verval by die Hotel Atlantis is reeds duidelik as Adam daar aanland en sien dat daar drie letters weg is by die uithangbord by die ingang: “H tel ATLA IS” (78). Adam let verder op “die afgeleefde muurpapier, die donker, holklinkende gange [en] die vuil vensterruite waaraan soutwater en mis kleef” (78). Later ontdek hy ook dat die hotel “van agter af selfs meer verval as van die voorkant af lyk” (121). Daar staan vullisblikke wat duidelik lanklaas leeggemaak is, stringe miere krioel in die rommel rond en daar is ook 'n onversorgde swembad vol vrot water (121-122). Adam besluit om in die verwaarloosde hotel te bly, selfs al gee die papegaai in die voorportaal vir hom “koue rillings” en die hotel as geheel vir hom “die creeps” (79).

Die ander inwoners van die hotel is, onder andere, Eva, 'n aanloklike vrou in 'n swart gewaad wat deur Adam beskryf word as 'n “luidrugtige begrafnisrok”; Eva se metgesel Mark Anthony; Tim, 'n gewese rekenmeester, en 'n bibliotekaresse Ruth. Dan is daar ook Rebekka, André, Johnny en Petrus, wie se “name [Adam] net optel”: “n Mengelmoes, elkeen so verskillend soos die ander, mans en vroue van uiteenlopende ouderdomme en agtergronde. Party is bruin, party blank, en tog het elkeen dieselfde blik in hulle oë as Eva; vriendelik dog uitdrukkingloos” (91-93). Anders as die losieshuis Gavok in Haasbroek se *Oemkontoe*, is die Hotel Atlantis nie net 'n hawe vir witmense nie. Adam se preokkupasie met ras kom ook in die beskrywing hierbo na vore. Die eerste ding wat hy oplet, is die kleur van die gaste van die hotel. Soos in die Suid-Afrikaanse samelewing tydens apartheid word die inwoners van die hotel deur Adam in terme van ras geklassifiseer. As Afrikaner in die Nuwe Suid-Afrika is hy steeds nie bevry van die vooroordele van die verlede nie. In die Hotel Atlantis begin Adam om hom al hoe meer van die werklikheid te onttrek. Hy wil van sy geskiedenis en sy ervaring in Noup vergeet:

Ek wil aan niks dink nie; nie die Here se moontlike doel met my lewe nie, nie my vroeë geskiedenis nie, nie eers Noup nie. Ek wil ook nie dink aan die toekoms nie. Ek is bereid om 'n week of selfs langer hier af te saal (82).

Die ander inwoners van die hotel stel ook nie belang om te weet wat in die res van die wêreld aan die gang is nie. Hulle gesels met mekaar “asof daar in die buitewêreld hoegenaamd geen krisis was nie” en vra nie eers vir Adam, wat aan hulle as Jaap bekend staan, wat die stand van sake in die Kaap is nie (93). Die televisie in die eetsaal is wel aan, maar die klank werk nie.

Volgens Patrick is dit “dalk ’n goeie ding, want wie wil tog al die slegte nuus uit die buitewêreld hoor?” (91). Daar is aanvanklik ’n nuusberig oor die staking van vullisverwyderaars in Hillbrow, maar Patrick besluit om die kanaal te verander na ’n ou *Teletubbies*-uitsending “met ’n futuristiese koepel, papierblommetjies, hasies wat knibbel, en vier potsierlike ronde figuurtjies in veelkleurige, wollerige uitrustings” (90-91). In die Hotel Atlantis leef hulle in die verlede deur na heruitsendings van programme te kyk (93). Hulle kan die realiteit van ’n aarde wat besig is om te vergaan nie hanteer nie en kyk eerder na die idilliese, maar valse wêreld van die *Teletubbies*.⁴⁸ Volgens Adam is ook die interaksie tussen die inwoners van die hotel “’n heruitsending op sigself”: “Dit was soos om ’n ou stilfiek te kyk. Die dinge wat mense gesê het, die flikflooiery en verraad en innuendo’s van ou vriende, was alles herhaling” (93).

Die distopiese protagonis gaan gewoonlik van ’n toestand van skynbare tevredenheid na ’n toestand van vervreemding en ontnugtering (Baccolini en Moylan 2003a:5). By Adam vind hierdie proses andersom plaas. Aanvanklik voel Adam vreemd en ongemaklik in die teenwoordigheid van die ander inwoners, asof hy “in ’n ruimtetuig” is (94). Die verwysing na ’n ruimtetuig sluit weereens aan by die genre van wetenskapsfiksie. Adam onderneem nou wel nie ’n reis na ’n ander planeet nie, maar die hotel is so vreemd vir hom dat dit net sowel ’n ander wêreld kan wees. Dit neem egter nie lank vir Adam om na ’n toestand van skynbare tevredenheid oor te gaan nie. Hy begin om die inwoners van die hotel se geselskap te geniet en verwys selfs na hulle as sy “vriende” (119, 140). Hy wou aanvanklik die nuus op die televisie sien en was geïrriteerd deur Patrick omdat hy die kanaal na die *Teletubbies* oorgeskakel het (91). Nou wil hy, soos die res van die inwoners van die hotel, homself verwyder van die distopiese realiteit van die buitewêreld. Hy sien berigte op die televisie dat Frankryk en België byna vernietig is en Londen ontruim gaan word en dink:

Ek wil nie meer na die TV kyk nie. Die beelde voor my geestesooë is erg genoeg. Nie beelde van verskrikking nie, maar herinneringe van my eerste en enigste reis na Europa ’n paar jaar gelede. Hoeveel van die landmerke wat ek onthou is nou al vernietig? Die Mannetjie-Pis-standbeeld in Brussel...die Mona Lisa...die Picasso-museum in Barcelona... (108-109).

Adam is nie ontsteld omdat die wêreld besig is om te vergaan nie, maar oor sy mooi herinneringe van Europa wat uitgewis word. Hy betreur die einde van die Westerse beskawing en kultuur, en

⁴⁸ Die *Teletubbies*-tema kom ook in Kombuis se ander toekomsroman, *Raka die roman*, voor en sal later bespreek word.

verkies om dit te onthou soos dit was. As Afrikaner is Adam se voorvaders afkomstig van Europa. Hy woon egter al sy hele lewe lank in Suid-Afrika. Die enigste ervaring wat hy van Europa het, is 'n enkele vakansiereis. Dit is ironies dat Adam homself as “geestelik, emosioneel [en] intellektueel nader aan Europa as aan Afrika” beskou, terwyl sy kulturele kennis van Europa beperk is tot 'n paar toeriste-atraksies (110). Volgens Adam is hy egter 'n “vreemdeling” op die vasteland van Afrika, terwyl Patrick, die enigste swart man in die hotel, “'n man van Afrika” is (110-111). Adam se houding teenoor Patrick is uiters neerbuigend as hy dink dat Europa te “ver weg” is vir Patrick om geraak te word deur die probleme daar (110). Adam erken dat hy self nooit so erg ontsteld was oor nuus van “hongersnood, plaë, burgeroorloë, volksmoorde en grootskaalse uitwissing van die natuur” in Afrika nie. Volgens Adam raak soortgelyke gebeure in Europa hom veel dieper (110). In *Hotel Atlantis* word die Afrikaner uitgebeeld as iemand wat nie tuis voel in Afrika nie en ook nie werklik omgee vir die lot van die kontinent nie. Aan die ander kant is hy slegs 'n toeris in Europa: die Afrikaner hoort dus nêrens. Die uitbeelding van Adam as 'n Eurosentriese karakter kom verder na vore deurdat hy Europa as “bo” en Afrika as “onder” beskou:

Dit was my wêreldsiëning. En dit was vir my nog altyd heeltemal normaal. [...] Die kultuur en beskawing wat afloop van bo af na onder soos die skuim teen die rand van 'n biërglas. Beskawing. Demokrasie. Wellewendheid. Olywe in jou slaai. Baguettes. Bistro's. Konsertinamusiek, Jacques Brel, vrye verse. 'n Hele *beskawing* in sy moer (111).

Volgens Adam is die Westerse wêreld gelyk aan die beskawing, kultuur en vooruitgang en is hierdie dinge eers met kolonisasie na Afrika gebring. Sy naïwiteit oor die verhouding tussen koloniseerder en gekoloniseerde word uitgebeeld as hy verbaas vir die eerste keer besef dat “wit en swart Suid-Afrikaners die afgelope driehonderd of meer jaar so ver by mekaar verby[ge]leef” het (111). Adam en Patrick sien 'n ysberg wat in die see aangedryf kom en volgens Adam sien hy en die swart man uiteindelik die wêreld op dieselfde manier: “Nie omdat ons mekaar nou beter verstaan nie. Maar omdat dit 'n nuwe wêreld is, waarin niks ooit weer dieselfde sal wees nie” (112). Hy dink egter nie eers daaraan dat die einde van die wêreld soos wat hulle dit geken het vir die inheemse bevolking reeds aanbreek het met kolonisasie nie:

[...] white civilisation and European culture forced an existential deviation and rupture on the African, which amounts to an assertion that Africa did suffer a traumatic cutting, a severing from place and past, as a consequence of colonialism (Woods 2007:5).

Uiteindelik hou Adam op om televisie te kyk en word dit glad nie meer aangeskakel nie. Volgens hom is “die deure op die toekoms voorlopig gesluit” (133). Alhoewel die inwoners se leefstyl vasgevang is in die verlede, word daar nie oor die geskiedenis gepraat in die hotel nie. Dit is asof hulle vir hulleself ’n statiese hede geskep het wat nooit verander nie. Volgens Mark is party van hulle al so lank in die hotel dat hulle amper vergeet het waar hulle vandaan kom: “have you felt that? it’s that kind of place. it makes one tend to forget” (134). Ook André beskryf hulle verlede as “irrelevant tot [hulle] toekoms hier” (157). Soos Adam al hoe meer gewoond raak aan die lewe in die hotel en homself afsny van die res van die wêreld, begin hy ook sy verlede vergeet:

al wat ek mis, is my koerant; in die kaap het ek altyd soggens die burger gelees. maar die feit dat hier geen koerante beskikbaar is nie, is seker maar ’n bedekte seën. ek mis dit al minder en minder, en ek dink al minder en minder aan die situasie in ander dele van die wêreld. ek het dit saam met my verlede, saam met my jeugherinneringe afgeskryf, uitgefaseer, oorleef. uit my verlede onthou ek net hier en daar ’n metafoer, of ’n mooi plek, of ’n droom wat ek gehad het as kind; ek onthou niks meer van die traumas en misverstande nie. ek is nie meer ’n mens met ’n geskiedenis en ’n lys vyande en slegte gewoontes en vrese nie (131).

As Eva later vir Adam vra wat sy regte naam is, want sy weet dat dit nie Jaap is nie, sê hy aan haar dat hy nie sy regte naam kan onthou nie, want hy is nou al so lank in die hotel (173). Volgens Baccolini (2003:116) speel die herwinning van die geskiedenis ’n sentrale rol in die protagonis van die kritiese distopie se poging om die distopie te oorkom. In die Hotel Atlantis verkies die inwoners eerder om die verlede te vergeet en verkeer hulle in ’n toestand van ontkenning. Hulle kan hierdeur as karakters van die klassieke distopie beskou word.

Die inwoners van die hotel ignoreer ook die lot van die res van Salem se burgers. Met Adam se aankoms in Salem ontmoet hy die jong meisie La en met haar ontwikkel hy sy enigste vriendskap buite die hotel. La se skryfwerk weerspieël die verslegtende omstandighede in Salem en die res van die wêreld.⁴⁹ Sy skryf dat sy gehoor het die grootmense praat oor die uitbreek van ’n wêreldoorlog. Haar vriend Sebastian gaan nie meer skool nie, want “die skole werk nie meer nie”. Mense kan nie meer visvang nie, voorrade raak min, die winkel word duur en die produkte word ook gerantsoeneer (138). Oom Toppie, een van die plaaslike vissermanne, verwoord die kontras van die oorfloed van die hotel teenoor die armoede van die res van die gemeenskap as volg:

⁴⁹ La se skryfwerk word in Afdeling 4.2.4 verder bespreek.

Die see is siek, ons kry nie gevis nie. Nou al dae lank. Ons het net genoeg gevriesde vis en vleis vir 'n paar weke, twee maande tops. Ons koffiepoeier is amper op, ons suiker is amper op, hier's niks vars brood en melk en groente nie, daar's allerhande krisisse in die Kaap en oorlog oor die water, die hele fokkieng wêreld het mal geword, en daar sit julle klomp toeriste daar high en mighty met julle yskaste vol gevriesde haddock en skaapboude en varktjops wat julle al jare opgaan en verbeel julle julle is die uitverkore twaalf apostels en julle sal niks doen om ons arme vissersmense uit te help eers met 'n snarsie brannewyn of 'n stukkie polonie nie! (143-144).

Dit is nie duidelik watter ras La en die res van die vissersgemeenskap is nie. Sebastian word deur Adam beskryf as “nie 'n lelike seun nie” met “'n donker vel, kortgeknippte borselkop en intense oë” (160). La het lang hare wat goudrooi deur die son gereflekteer word in 'n waterpoel (77). In Salem is die onderskeid nie tussen verskillende rasse nie, maar tussen ryk en arm. Weereens kan die teenstelling tussen die armoedige omstandighede van die vissersmense van Salem en die spandabeligheid van die inwoners van die Hotel Atlantis as kommentaar op die Suid-Afrikaanse situasie van 2002, toe die roman gepubliseer is, beskou word. Kombuis wys dat slegs 'n klein persentasie van die land se inwoners in weelde leef. Soos in die hotel, is hulle nie noodwendig wit nie, maar afkomstig van alle bevolkingsgroepe.

In die hotel geniet die inwoners saans etes by kerslig met rooiwijn, asof daar niks verkeerd is in die wêreld nie. Adam voel asof hulle 'n “mikrokosmos [is], 'n klein volmaakte ligkolletjie, 'n pretensie van normaliteit in 'n groot wêreld wat om ons al hoe woester en donkerder word” (118-119).⁵⁰ Dit is dan ook een van die redes waarom Tim en André daarop aandring dat etes nie gemis word nie, dit is hulle skakel met 'n vroeër era en hulle moet die illusie dat hulle steeds in sulke tye leef, handhaaf (117). Die Hotel Atlantis is vir die inwoners 'n eutopiese enklave binne die distopiese ruimte van die dreigende apokalips. Die Hotel Atlantis kan egter nie as die eutopiese sone van die kritiese distopie of die militante distopie beskou word nie. Daar is geen poging van die inwoners se kant om in verzet te gaan teen die distopiese omstandighede van die buitewêreld nie.

Adam begin om, soos die tipiese distopiese protagonis, van 'n toestand van skynbare tevredenheid na 'n toestand van vervreemding te beweeg (Baccolini en Moylan 2003a:5). Hy begin agter te kom wat die werklike stand van sake in die hotel is. Die Hotel Atlantis is in

⁵⁰ Hierdie vasklou aan die Westerse beskawing se gewoontes kan vergelyk word met die restaurant-eienaar Per Strand in Venter se *Horrelpoot* wat in 'n vervalde Suid-Afrika nog elke dag die tafels netjies dek en kerse aansteek (Venter 2006:87). Per se eutopiese enklave is egter, soos die Hotel Atlantis, slegs tydelik van aard (sien Hoofstuk 7).

werklikheid 'n distopie en nie 'n eutopie nie. Adam probeer aanvanklik om die onheilsteken van die dooie blou vlieg op sy vensterbank te ignoreer deur die vlieg by die toilet af te spoel (136). As hy die ou man wat altyd in die voorportaal sit, een oggend dood aantref en die ontvangsdame, Bettie, nie geskok is daardeur nie, beseft hy egter dat “'n mens ongewenste dinge kan ignoreer, maar net tot op 'n punt” (141-142). Die hotel is skielik nie meer die veilige vesting wat dit aanvanklik vir Adam was nie:

Tot 'n week gelede het ek ingeburger gevoel hier, soms byna ekstasies gelukkig. Die laaste ruk was ek angsbevange. Vanoggend hartseer. Nou is ek plein die moer in. Die moer in, en verveeld (157-158).

Hy wil die hotel verlaat, maar die lirieke uit die “Hotel California”, “you can check out any time you want. But you can never leave”, word waar deurdat Adam se vrees en onsekerheid oor wat om in die buitewêreld te verwag hom psigologies gevange hou in die hotel (56, 158):

Eintlik wil ek die pad vat, ja. Maar ek is te lui. Ek het gemaklik geword. Ek is nie wêrklik lus om die dorp Salem en die Hotel Atlantis agter te laat nie. Wat wag vir my terug in die Kaap? Chaos en verskrikking. Toue mense by vulstasies en winkels. Lyke op straat. Wat wag vir my noorde toe? Die kaal vlaktes van Namibië se suidelike woestyn. Binneland? 'n Plaag sonder naam. Vlieë. Hierdie is my enigste veilige hawe (158).

Hy is in 'n mate ook 'n fisiese gevangene binne die hotel. Inligting van die res van die wêreld word van hom weerhou deur die televisie wat nie behoorlik werk nie en die feit dat daar geen koerante en internet beskikbaar is in die hotel nie (78, 91, 131). Die beheer van taal en die media is gewilde onderwerpe binne distopiese literatuur (Baccolini en Moylan 2003a:5). In die toekomstige distopiese Suid-Afrika as geheel in *Hotel Atlantis* word die media nie onderdruk nie. Afrikaans as taal word wel bedreig, soos in Afdeling 4.2.4 bespreek word. Die hotel word 'n mikro-distopie binne die groter distopie van Suid-Afrika. Sensuur word toegepas deurdat Adam nie toegelaat word om nuus van die buitewêreld te ontvang nie.

Adam gaan deur die volgende stap van die distopiese protagonis naamlik verset (Baccolini en Moylan 2003a:5). Hy beseft dat Bettie vir hom gejok het oor die internet wat nie werk nie. Een oggend het een van die ander gaste, Mark, gewerk op die rekenaar. Hy wou nie toelaat dat Adam sien waarmee hy besig is nie. Adam het egter vreemde geluide uit die rekenaar hoor kom en beseft nou dat dit geluide was wat outydse modems maak. Adam kry dit reg om toegang te kry tot die internet deur sy skootrekenaar (175-179). Soos hy deur sy ou e-posse begin lees, kom dit eers voor asof die komende ramp waarvan hy het uit die stad gevlug het, en waarvan Irna hom vertel

het, nie so ernstig is nie (44-45). In 'n e-pos gedateer 9 Mei 2012 laat Irna weet dat die krag weer aan is en die see “nie rerig radioaktief” was nie: dat dit net “'n rumour” was (180). Dit lyk asof die lewe in Kaapstad normaal voortgaan en dat die inwoners van die hotel hom met opset weggehou het van kontak met die buitewêreld sodat hy nie bewus word daarvan dat omstandighede verbeter het nie. In die vroeë e-posse word daar slegs terloops verwys na die koms van 'n asteroïde deur een van Adam se vriende, JP Nel (181).⁵¹ Die e-posse wat vanaf 18 Mei gestuur is, is egter meer kommerwekkend. Sy uitgewer, Charles, skryf dat hulle “weke laas die son gesien het” en hulle kantore moes ontruim (182). TH skryf in 'n e-pos wat op 27 Mei gestuur is dat die “asteroïde wat in junie kom gaan ons dalk nie tref nie, net moer naby verbykom” en dat die asteroïde oor twee weke kom. Adam besef dat dit nou presies twee weke later is en die asteroïde dus op pad is (183-184). Adam as distopiese protagonis weet dus dat die veilige hawe wat die Hotel Atlantis gebied het binnekort vernietig gaan word deur 'n komende eko-apokalips: dit is daarom nie 'n eutopiese enklave binne die distopie nie. In die volgende afdeling word gekyk na die beeld van die eko-apokalips en omgewingskwessies binne distopiese literatuur. Adam se rol as distopiese protagonis binne die apokaliptiese distopiese ruimte word in hierdie afdeling verder bespreek.

4.2.3 *Hotel Atlantis* as eko-distopie en eko-apokalips

Die uitbeelding van 'n omgewingskrisis en 'n dreigende eko-apokalips, soos in *Hotel Atlantis*, is 'n algemene tema binne distopiese literatuur. In sy bespreking, “Ecology and dystopia”, wys Stableford (2010:266) daarop dat daar in die futuristiese fiksie van die laat negentiende en vroeë twintigste eeu aangetoon is dat die mees fundamentele sosiale boosheid, en as't ware die kern van die distopie, die gebroke verhouding tussen die mens en die natuur is. Die vernietiging van die omgewing kan beskou word as 'n simptoom van die sosiale, morele en politieke verval in die samelewing.

Thomas Robert Malthus het in 1798 met sy werk, *Essay on the Principle of Population as it Affects the Future Improvement of Society*, reeds daarop gewys dat alle toekomstige drome van universele vrede en 'n goeie lewe vir almal onmoontlik is as gevolg van oorbevolking:

⁵¹ Smith (2002:6) wys daarop dat JP Nel verwys na 'n werklike persoon: hy het vroeër by die *Volksblad* gewerk.

Malthus argued that food supply can only increase arithmetically, while population tends to increase exponentially. The logical results of this imbalance, he contended, is that human societies always require numerical restriction by war, famine and disease, formerly notorious as Horsemen of the Apocalypse but scientifically re-labelled as ‘Malthusian checks’ (Stableford 2010:260).

Malthus het voorspel dat die einde van die wêreld veroorsaak sal word deur die optrede van die mens en nie deur ’n goddelike mag van buite nie. In *Hotel Atlantis* is daar verwysings na beide ’n Bybelse apokalips en ’n ekologiese katastrofe wat deur die mens veroorsaak word. Die spanning tussen hierdie twee idees word later verder bespreek.

Werke uit die laat negentiende en vroeë twintigste eeu wat fokus op die vernietiging van die natuur is onder meer W.D. Hay se *The Doom of the Great City* (1880), Richard Jefferies se *After London; or, Wild England* (1885) en James Elroy Flecker se *The Last Generation* (1908). In die tydperk tussen die twee wêreldoorloë het angste oor die moontlikheid van ekologiese rampe weereens na vore gekom in veral fiksie uit die VSA, byvoorbeeld in verhale in wetenskapsfiksietydskrifte soos Nathan Schachner se “Sterile Planet” (1937) en Willard E. Hawkins se “The Dwindling Sphere” (1940), asook in romans soos A.G. Street se *Already Walks Tomorrow* (1938) en Edward Hyams se *The Astrologer* (1950). Ook in die res van die twintigste eeu verskyn werke soos Harry Harrison se *Make Room! Make Room!* (1966) en John Brunner se *The Sheep Look Up* (1972) wat ekologiese kwessies sentraal stel (Stableford 2010:265-266, 270, 272):

Throughout the 1970s and the subsequent decades of the twentieth century, ecological anxieties played a central role in futuristic fiction, both within and without the generic ghetto of labelled science fiction. The notion that the twenty-first century would be an era of unprecedented ecological crisis, highly likely to lead to a temporary or permanent collapse of civilization, became so firmly entrenched in speculative fiction as virtually to be taken for granted (Stableford 2010:273).

Stableford (2010:278-279) is van mening dat skrywers van vroeër distopiese werke met ’n ekologiese inslag, byvoorbeeld Ray Bradbury en John Brunner, nog kon argumenteer dat hulle nie die toekoms probeer voorspel nie, maar eerder probeer keer. Volgens hom was hierdie argument teen die einde van die twintigste eeu egter nie meer oortuigend nie omdat die besef ontstaan het dat die dreigende ekologiese katastrofes nie gestop of vertraag kan word nie.

Brümmer (2002:9) en Wasserman (2002b:26) beskou wel Kombuis se roman as ’n boodskap of ’n waarskuwing oor die gevolge van omgewingsvernietiging. In ’n onderhoud met Sonja Loots

(2002:17) is Kombuis egter uiters pessimisties oor die toekoms van die natuur: “Wat kan ek doen? Ek kan seker minder deodorant gebruik, maar hoe keer jy dat die koeie poep? Ek kan net daarvoor skryf.” Volgens Kombuis kan daar dus niks gedoen word om die agteruitgang van die natuur te stop nie. Dié eko-pessimisme, wat kenmerkend is van distopiese fiksie vanaf die einde van die twintigste eeu, kom ook na vore in Kombuis se uitbeelding van die karakter Adam in *Hotel Atlantis*. Adam is bewus van die skakel tussen die mens se optrede en die vernietiging van die omgewing: “Ook die natuur het mal geword. Omdat ons eerste mal geword het. Of omdat ons doodeenvoudig te véél geword het” (114). Hy glo egter nie dat daar iets gedoen kan word om omstandighede te verander nie:

Ek huil vir die wêreld, vir die Midde-Ooste, vir Amerika, vir al die oorloë en gerugte van oorloë en natuurrampe en verskrikings wat vermeerder het, so vermeerder het die afgelope paar jaar dat ons nou as spesie, as groep, as menslike kudde, saam ons kollektiewe einde in die gesig staar. Dis te laat om om te keer. Dis te laat om enigiets aan ons situasie te doen. Dis te laat... (55).

Stableford (2010:277) wys daarop dat die individu se ekologiese sondes aan die begin van die een-en-twintigste eeu gemeet word deur die sogenaamde ekologiese voetspoor. Jou ekologiese voetspoor word onder andere bepaal deur die grootte van die motor wat jy bestuur en hoe gereeld jy gebruik maak van vliegtuie. Adam aanvaar geen verantwoordelikheid vir sy aandeel tot omgewingsvernietiging nie. Hy wend nie eers ’n poging aan om sy eie ekologiese voetspoor te verminder nie:

Want al is my situasie ook al hóé moreel onverantwoordelik, het ek reeds lankal besluit dat dit geen verskil sal maak aan enigiemand se lot nie. Ek kan dalk nog, as ek lank genoeg leef, die einde van die wêreld beskryf, maar ek sal dit nie kan verander nie. En daar sal anyway waarskynlik niemand oor wees om my verslag te lees nie. Dit is met ’n byna uitgelate gevoel dat ek die leë Coke-blikkie oor my skouer die veld in gooi terwyl ek die Land Rover se spoedpedaal nog dieper intrap (25).

Adam se uitgangspunt dat die vernietiging van die natuur nie gestop kan word deur die optrede van die mens nie, kan ook in verband gebring word met Moylan (2000:151, 153) se beskrywing van die pseudo-distopie. Die pseudo-distopie word gekenmerk deur gelate pessimisme deurdat daar geweier word om enige moontlike oplossings vir die situasie te aanvaar of deurdat die oplossings onderdruk word (Moylan 2000:153). Dit is teenoor die militante pessimisme van die distopie waarin daar veronderstel word dat omstandighede wel kan verander (Moylan 2000:151, 153). Volgens Adam kan daar niks gedoen word om die einde van die wêreld te keer nie en help hy dit as’t ware aan deur by te dra tot die besoedeling van die planeet deur sy rommel in die natuur te gooi en nog meer koolsuurgasse in die atmosfeer in te stuur. Anders as die protagonis

van die kritiese distopie of die militante distopie, probeer Adam nie eers om sy omstandighede te verander nie. Hy kan dus beskou word as 'n pseudo- of klassieke distopiese karakter.

In die laaste gedeelte van die roman is daar al hoe meer tekens van die komende apokalips. 'n Swerm flaminke vlieg in die see in om daar te verdrink, die wind waai volgens Patrick op die verkeerde tyd, die krag word onderbreek en nie weer aangeskakel nie, walvisse spoel op die strand uit en 'n rotplaag breek uit (162, 166, 169, 172). La wys in haar skryfwerk op die skakel tussen die mens se optrede en die gestrande walvisse:

Was hulle siek omdat die see siek is? Was hulle so moedeloos dat hulle net nie langer wou leef nie? Was hulle kos op? Of het hulle dalk gedoen wat hulle gedoen het om ons mense iets te wys? Om vir ons te kom sê, Kyk Wat Het Julle Gedoen, die see is nie meer 'n lekker plek om in te woon nie, En Dis Julle Skuld. Kyk hoe lê ons hier en vrek. Ons lê liewers hier en vrek as om langer te probeer woon in die see wat julle so kwaai opgemors het (169).

Die onskuldige, kinderlike karakter La se dagboekinskrywing dien as skreiende kommentaar op volwassenes se optrede in die hede en verlede. Volgens Roos (2006:90) het die roman “ten spyte van die satiriese toon 'n duidelike moraliserende en spirituele inslag” as gevolg van die opdrag voorin die boek. Die roman word opgedra aan “die jeug van die nuwe suid-afrika indien enige”.⁵² Adam se simpatie lê ook by kinders soos La wat moet grootword in 'n wêreld wat besig is om te vergaan, want “watter toekoms is daar vir die kinders van Suid-Afrika, vir die kinders van die wêreld?” (82). Sebastian en La word beskryf as “twee tieners wat smag na 'n normale lewe. na normale dinge wat tieners orals doen: popmusiek luister, uithang, wilde drome droom, reis. en hulle sal dit dalk nooit kan doen nie” (164). Die kinders is die werklike slagoffers van die samelewing se ekologiese vergrype. Hulle het nie werklik 'n aandeel gehad in die vernietiging van die natuur nie en is nie in 'n posisie om omstandighede te verander nie. Tog moet hulle die gevolge dra van hulle ouers en voorouers se optrede.

⁵² Hierdie opdrag word gedruk in die lettertipe wat Adam se werk wat hy op sy ou tikmasjien tik, aandui. Kombuis en Adam se werk word dus met mekaar gelyk gestel. Die skryf van “die nuwe suid-afrika” in kleinletters kan ook gelees word as kritiek op postapartheid Suid-Afrika. Deur gebruik te maak van kleinletters druk Kombuis sy misnoeë uit met die tekortkominge van die nuwe bestel.

In die laaste gedeelte van die roman verskuif die vertelling na 'n derdepersoonsverteller (185). Die verteller word aanvanklik as 'n goddelike figuur voorgestel wat ontsteld is omdat Adam en die res van die mensdom hom ignoreer:

“God” is vir hom [Adam] net 'n drieletterwoord. 'n Dooie konsep. Vir hom, en vir die miljoene ander op hierdie planeet, miljoene wat binne die volgende agt-en-veertig uur die tydelike met die ewige gaan verwissel, en so gedwing sal word om eindelijk hul eie siele te ontmoet, eindelijk die waarheid gade te slaan [...] (186).

Deur die verskyning van die goddelike figuur verskuif die fokus van die uitbeelding van 'n eko-apokalips na 'n religieuse wederkoms. Die verteller word dan geïdentifiseer as Lood, maar Lood is nie “'n engel nie” en “nie die Here nie” en ook “nie die duiwel nie” (188). Volgens Lood kom hy wel van “'n ander afdeling van die hel” en kom hy soms terug aarde toe, “want op die oomblik is [h]ulle hel interessanter as [syne]” (191). Lood is 'n spook of hallusinasie wat as 'n tipe beskermer vir Adam optree, al is hy nie 'n engel nie.

Soos die asteroïde nader beweeg aan die aarde, word dit duidelik dat die inwoners van die hotel glo dat die apokalips nie deur die impak van die mens op die omgewing veroorsaak word nie. Hulle behoort almal aan 'n kultus wat glo dat die eindtye, soos voorspel in die boek Openbaring, op hande is (192-193). Adam besef ook vir die eerste keer dat hulle name almal afgelei is van Bybelse name: “Petrus. André, oftewel Andreas. Johnny (Johannes?). Tim vir Timotheus. Rebekka, Rut, Eva, Markus...” (193). Adam vind die lede van die kultus waar hulle besig is met 'n ritueel. Mark staan met 'n glas rooiwijn in die een hand en 'n Bybel in die ander hand en Adam vind met 'n skok uit dat die “brandoffer” Kaboel is (192, 195).⁵³ Adam self is ook nie vir lank veilig nie.

Daar is reeds gewys dat Baccolini (2003:116) die herwinning van die geskiedenis deur die protagonis van die kritiese distopie as sentraal beskou in die protagonis se missie. Volgens Lood ignoreer Adam sy geskiedenis ten koste van homself deurdat gegewens uit die verlede hom kan help om te ontsnap uit die situasie waarin hy homself tans bevind: “Vat byvoorbeeld die twee Afrikaanse boeke wat hy onder sy bed ingegooi het [...]. Die boeke deur Klaas Steytler en Anna

⁵³ Die beskrywing van die ritueel in *Hotel Atlantis* herinner ook aan die volgende gedeelte van die lirieke uit “Hotel California”: “And in the master's chamber/They gather for the feast/They stab it with their steely knives/But they just can't kill the beast” (56).

M. Louw. Besef hy nie dat hierdie twee boeke vir hom sy verlede en toekoms kan uitlê nie? Waarom lees hy dit nie?” (185). Daar is dan ook talle ooreenkomste tussen Anna M. Louw se *Die Koms van die Komeet* (1957) en Kombuis se *Hotel Atlantis*.⁵⁴ In Louw se *Die Koms van die Komeet* ontdek ’n sterrekundige ’n nuwe komeet en aanvanklik is daar groot opgewondenheid oor die “nuwe ster” (Louw 1957:23). Die stad waarin *Die Koms van die Komeet* afspeel, is heel moontlik Kaapstad omdat daar vertel word van “die berg wat oor die hawestad en die baai troon” (Louw 1957:9). Die hoofkarakter van die roman, die mediese dokter Ters Malherbe, steur hom aanvanklik nie veel aan die komeet nie, maar kan later nie help om beïnvloed te word daardeur nie as gevolg van die effek wat dit op die gemeenskap het. In Louw se roman gaan die komende komeet gepaard met dreigende weer, asook die siekte witseerkeel wat onder die bruin gemeenskap uitbreek (Louw 1957:46-47, 67). In *Die Koms van die Komeet* is daar ook ’n kultus wat die komeet as ’n teken van die wederkoms beskou. Hulle staan bekend as die Nuwe Rigters en dra ’n emaljeborsspeldjie in die vorm van ’n skaap met twee herderstawwe wat ’n kruis vorm. Ters besef dat sy vrou Sheila ook deel is van die kultus deurdat sy so ’n borsspeld besit (Louw 1957:10, 31). Die Nuwe Rigters glo dat die weersveranderinge, die siekte en die komeet nie wetenskaplik verklaar kan word nie, maar deur God gestuur is om die eindtye aan te kondig. Die media probeer om mense gerus te stel oor die komeet, maar dit is nie baie oortuigend nie:

Sover dit die morbiede vrees vir ’n kosmiese ramp aangaan, kan daar maar net gesê word dat in die annale van die geskiedenis komete die aarde weer en weer besoek het en nog nooit skade van enige aard berokken het nie. Wel is die kern van die huidige komeet groter as dié wat reeds bekend is, en is daar ook rede om te glo dat dit ’n sekere mate van hitte uitstraal [...] (Louw 1957:73-74).

Volgens sommige van die lede van die gemeenskap was die “aardbol reeds twee keer in die geskiedenis van sy bestaan só naby aan ’n ander hemelse liggaam” en het dit “wydverspreide verwoesting gesaai: aardbewings, brande, orkane van ongekende woestheid, vloedgolwe so hoog as die hoogste berge [...]” (Louw 1957:104). Soos die komeet nader kom, versleg die lewensomstandighede van die karakters in *Die Koms van die Komeet*. Daar is kragonderbrekings,

⁵⁴ Die ooreenkoms tussen *Hotel Atlantis* en *In die somer van ’36* (1991) is nie heeltemal so direk soos in die geval van *Die Koms van die Komeet* nie, maar die verhouding tussen Stefanus Sinclair en sy hond herinner tog aan die hegte band tussen Adam en Kaboel (Steytler 1991:201, 289). Volgens Lood sou Steytler se boek vir Adam gehelp het om te “verstaan waar hy vandaan kom, die hart van sy volk, die yin en yang van die emosionele, seksuele en morele krisis wat hom ook in hierdie Afrikaanse dorpie bedreig” (185). Die morele verval van die voorheen gesiene apteker Stefanus Sinclair in *In die somer van ’36* sluit egter eerder aan by die ondergang van die Stellenbosse ds. Opperman in *Raka die roman*.

werkers staak en vullis word nie verwyder nie, die busse loop nie, pos, melk en brood word nie meer afgelewer nie en die winkels begin hulle goedere te rantsoeneer omdat mense uit paniek begin opgaan (Louw 1957:81, 98-99, 113-114). 'n Orkaan tref uiteindelik die stad, maar die aarde word nie vernietig nie en ná die orkaan begin die komeet vanself op te breek (Louw 1957:188, 223). Volgens een van Ters se pasiënte se vrou, mev. Janssens, voel sy na die orkaan dat “alles weer splinternuut is, soos op die eerste dag van die Skepping” (Louw 1957:223). Die komeet in Louw se roman veroorsaak dus nie die einde van die wêreld nie, maar het eerder 'n nuwe begin tot gevolg. Selfs Ters, wat voorheen nie gelowig was nie, vermoed dat hy 'n wedergeboorte ondergaan het met die koms van die komeet en beskou die komeet as 'n positiewe invloed op sy lewe:

Die legkaart van die alledaagse lewe wat in die weke van die komeet uitmekaar gepluk was, voeg weer inmekaar. So sal hy sy lewe ook nou weer inmekaar moet voeg en hy weet nou dat hy dit moet voortsit, maar met 'n nuwe gesindheid, 'n nuwe verwagting, 'n nuwe besef van die belangrikheid, en ja, die volmaaktheid van elke stukkie waaruit die legkaart saamgestel word. Weer spoel die vreemde opwinding deur Ters: om sy werk te hervat en dit met nuwe oë te sien – daar sal vreugde in wees! En ook om van nuuts af met Sheila te begin, haar met nuwe oë te sien, eindelijk te probeer om die verborgenhede van haar hart te ontdek, ook daarin sal miskien vreugde wees (Louw 1957:220-221).

Volgens Lood sou die lees van Louw se roman baie beteken het vir Adam:

In die afwesigheid van koerante, TV of die Internet, sou hierdie hoogs onderskatte wetenskapfiksie-werk uit die vyftigerjare, 'n roman wat haas vergeet is deur moderne literatore, vir hom alles kon vertel van komete en asteroïdes wat naby aan die aarde verbyskuur. Dis 'n goed nagevorste boek. Dis 'n boek wat nie net die effek van sulke asteroïdes op die aarde verduidelik nie. Dis ook 'n storie wat die leser aanspoor om aan te hou lewe, aan te hou liefhê, en aan te hou glo in die mensdom onder spesifiek sulke apokaliptiese omstandighede (186).

Ten spyte daarvan dat Adam nie *Die Koms van die Komeet* gelees het nie, probeer hy wel om die gevolge van die asteroïde aan die kultuslede in wetenskaplike terme te verduidelik. Hy verduidelik aan hulle dat hulle so gou as moontlik uit die hotel moet padgee omdat daar 'n gety golf op pad is. Volgens Mark gaan die asteroïde nie die aarde tref nie en wys hy daarop dat die see heeltemal teruggetrek het: “Die see is daar nie meer nie, en die Wederkoms is op hande!” (197). Adam verduidelik dat die swaartekrag van die asteroïde “die water van die see op 'n knop getrek” het en dat dit die aarde gaan oorstroom sodra die asteroïde verbybeweeg (197-198). Adam se verduideliking veroorsaak dat hulle hom as die Antichris beskou en besluit om hom dood te maak (198). Dit is dan wat Lood tot Adam se redding kom deur die boek wat Adam geskryf het vir hulle te wys en hulle besef dat sy regte naam Adam is, “die tweede Adam” en

hulle “Messias” (199-201). Hierdeur word Adam hulle onwillige redder wat nie hou van “die manier hoe hulle na [hom] kyk nie” (201). Hy besef egter dat dit beteken dat hulle hom nie meer gaan doodmaak nie. Nog ’n voordeel vir hom is dat die begeerlike Eva nou sy bruid is en sy die nag saam met hom moet deurbring om die ritueel te voltooi (202). Lood weet egter dat dit nie die hemelse wederkoms is nie, ten spyte van wat die kultuslede glo:

[...] die groot skok wanneer hulle op die ou end agterkom daar is geen wegraping nie, geen hemel nie – altans nie die soort hemel wat hulle hulleself voorgestel het nie – geen spaceship met die naam Atlantis wat hulle op die laaste oomblik sal kom red nie, geen skouspelagtige wederkoms met trompette en engele en perde en hoofmanne oor honderd wat rondans op die wolke nie (203).

Interessant is Lood se vermenging van verwysings na religieuse beelde en voorwerpe soos ’n ruimtetuig. Die ruimtetuig se naam “Atlantis” word hierdeur geskakel met die utopiese hoop wat geassosieer word met die versonke eiland. Volgens Lood is die verhaal van die Bybelse wederkoms dus net so fiktief soos iets wat jy in wetenskapsfiksie sal kry.

Adam se aanvanklike pessimisme oor die lot van die mensdom maak egter plek vir ’n godsdienstige ervaring. Soos Ters was Adam vroeër ook nie gelowig nie en het hy “die mantel van Christenskap afgegooi” (61). Die aand na die kultus se ritueel droom Adam van ’n ontmoeting met ’n Jesus-figuur, ’n visserman met gate in sy hande en voete. Die figuur sê aan Adam dat sy beste vriendin Miriam wat aan Hepatitis F dood is, vir hom in die hemel wag. Volgens Adam besef hy tydens die droom dat hy “hom [Jesus] [sy] hele lewe lank reeds volg” (209). Die utopiese idee van ’n lewe ná die dood kan nie vergelyk word met Moylan (2000:151) se beskrywing van ’n utopiese horison binne die militante pessimisme van die distopie of die kritiese distopie nie. Die militante pessimisme word gekenmerk deur aksie en verzet deur die karakters *binne* die distopie. As die enigste hoop *buite* die distopie bestaan, beteken dit dat die mens self niks kan doen om die distopiese omstandighede te verander nie: die roman is daarom steeds ’n klassieke distopie.

In die laaste afdeling van die roman getiteld “atlantis”, kry Adam dit uiteindelik reg om uit die Hotel Atlantis te ontsnap. Die gedeelte oor sy verblyf in die Hotel Atlantis is slegs “die hotel” genoem. Dit wys daarop dat die hotel nie die werklike eutopiese ontvlugtingsoord van die mitiese Atlantis was nie, maar dat Adam vry moet wees van die hotel om die werklike “atlantis” te vind. Adam se plan is egter nie om alleen te vlug nie. Hy het vroeër met La en haar vriend

Sebastian afgespreek dat hy hulle op hierdie oggend by die waterpoel sal oplaai (213). Anders as die res van die inwoners van die hotel, het Adam kontak met die burgers van die res van die dorp deur middel van La. Adam gaan dus in verset teen die distopiese Hotel Atlantis deur hom te skaar by die mense wat buite die hotel woon. Vir die eerste maal wys Adam 'n sin vir verantwoordelikheid, neem hy aksie en vertoon hy trekke van die protagonis van die kritiese distopie.

As hy na sy Land Rover gaan, wag Kabeel soos altyd daar vir hom (214). Dit is nie duidelik of Adam steeds droom en of hy die gebeure van die vorige nag gedroom het nie. Dit kan ook wees dat dit nie werklik Kabeel was wat opgedis is aan die kultuslede nie. Die roman eindig waar Adam “fluit-fluit koers duine toe kies” terwyl hy Johannes Kerkorrel se *Die Ander Kant* speel (214). Dit is dieselfde CD waarna hy geluister het toe hy sy reis begin het. Sy reis kry dus 'n sikliese karakter. Moylan (2000:151) wys daarop dat die gebeure in die pseudo-distopie siklies en voorbestem, en daarom mities is. Dit is teenoor die militante pessimisme van die distopie wat gekenmerk word deur 'n epiese en oop einde met 'n reeks van alternatiewe moontlikhede (Moylan 2000:151, 153). Volgens Baccolini (2003:130) is die hoop van die kritiese distopie juis teenwoordig in dubbelsinnige oop eindes. In die klassieke distopie bestaan hoop slegs buite die storie.

In *Hotel Atlantis* is daar sprake van 'n oop einde. Die leser weet nie of Adam vir La, Sebastian en van die ander inwoners van Salem vind nie. Die einde van die wêreld breek ook nie aan teen die einde van die roman nie. Alhoewel die golf nog nie die aarde getref het nie, is “die vreemde lig” van die asteroïde steeds sigbaar in die slot (213). Lood se profetiese woorde was dat die golf nog nie daar is nie en dalk nie “eers oor 'n paar uur” sal kom nie, maar “kom sal hy” (203). Hy voorspel ook dat Adam dalk nog “sy lewenstake uitgevoer sal kry” (203). Die karakters het dalk vir eers die apokalips vrygespring, maar Lood se woorde wys dat daar niks gedoen kan word om dit te keer nie en dat die wêreld uiteindelik sal vergaan. Soos in die pseudo-distopie is die gebeure voorbestem en kan die karakters niks doen om die einde van die wêreld te keer nie. Adam gaan wel in die slot in verset teen die distopiese omstandighede, maar dit is te laat. Die jare lange apatie van Adam en die res van die samelewing het onomkeerbare skade aan die natuur veroorsaak. Die einde is dus nie werklik dubbelsinnig nie: die apokalips gaan kom. Soos

in die klassieke distopie is die enigste hoop wat bestaan buite die roman deurdat dit as 'n waarskuwing gelees kan word oor die gevolge van omgewingsvernietiging, soos wat Brümmer (2002:9) en Wasserman (2002b:26) beweer.

4.2.4 “...die [Afrikaanse] skrywer aan die einde van die wêreld”

Alhoewel daar in *Hotel Atlantis* kommentaar gelewer word op globale toestande, word daar ook spesifiek verwys na die Suid-Afrikaanse konteks. Dit kom veral na vore in die voorspellings oor die toekoms van die Afrikaanse letterkunde en die Afrikaanse gemeenskap as geheel. Binne 'n wêreld wat besig is om te vergaan, is Afrikaners volgens Adam “die eensaamste volk ter wêreld” (55). Hulle is 'n minderheidsgroep wat op mekaar moet staatmaak om hulle kultuur te behou:

Daar is mense wat dink, vandag nog, dat om 'n Afrikaanse skrywer te wees, bloot beteken jy skryf storieboeke in Afrikaans. Soos iemand wat storieboeke in Engels skryf. Dis nie so eenvoudig nie. Ons volk is ingeteel, op mekaar aangewese, geïsoleerd. Ons is so ver van die dorp af, saamgekoek op hierdie plot, dat ons op mekaar aangewese is vir al ons entertainment, ons skindery, ons liefde en ons leed (54).

Adam is verder gemarginaliseer binne die Afrikaanse literêre establishment deurdat hy 'n skrywer van “pulpromans” is, en “die sogenaamde ‘suiwer literêre skrywers’” en digters vir hom lag (84, 124). Adam kan dus vergelyk word met Faan in *Oemkontoe* wat 'n “knolskrywer” is (Haasbroek 2001:329). Volgens Adam is hy “deel van die kleiner groepie wat ten gunste” van ontvlugtingsliteratuur is: wat “gatvol vir al die gekte doempesies, moeg vir obseniteite, nihilisme en dood” is en “die sprokie” wil terugbring (13). Adam wil dus mense van die werklikheid laat ontsnap deur sy skryfwerk. In *Oemkontoe* is die dogtertjie Prinses se skryfwerk veel treffender as Faan s'n (Haasbroek 2001:329). Ook in *Hotel Atlantis* is dit La eerder as Adam wat in haar skryfwerk skreiende kommentaar lewer op die distopiese omstandighede. Prinses en La beskik albei oor die vermoë om deur die perspektief van 'n kind die werklikheid te ontbloot. Faan en Adam se skryfwerk kom as ligsinnig voor as dit met dié van die kinders vergelyk word.

Weereens kom Adam se eko-pessimisme na vore as hy dink dat “daar in elk geval fokkol is wat ons aan die Greenhouse-effek kan doen”, so waarom daarvoor skryf: “Skryf oor klein dingetjies, oor mense wat ons ken, oor die ou tyd. Want die toekoms, as daar een is, is te vreeslik om aan te dink...” (13). Soos die protagonis van die klassieke distopie wil Adam nostalgies vasklou aan

staaltjies uit die verlede en nie aan oplossings vir die toekoms dink nie (Baccolini 2003:116). In *Hotel Atlantis* skryf Kombuis egter juis oor hierdie verskriklike toekoms en soos sy reis vorder, begin Adam ook te skryf oor die koms van die einde van die wêreld.

Adam se vlug uit die stad is nie net om van die distopiese omgewing weg te kom nie. Hy vlug ook van sy skryfwerk nadat hy sy uitgewer Charles gaan besoek. In die gang wat loop na Charles se kantoor hang foto's van skrywers soos Jan Rabie en Etienne Leroux, wat beskou word as baanbrekers binne die Afrikaanse letterkunde (14). Adam as die skrywer van populêre literatuur het egter glad nie die aansien van dié skrywers nie. Op hierdie dag lig Charles hom in dat sy nuutste werk, *Die Uurglas Tik*, nog werk nodig het voor dit gepubliseer kan word. Charles merk ook op dat Adam “moeg van skryf” is (14-15). Adam verbrand die manuskrip van *Die Uurglas Tik* en dit word 'n werk “wat niemand ooit sal lees nie” (16-17). Dit is dan wat Adam besluit dat hy “nie meer die skrywer aan die begin van die eeu is nie”, maar eerder “die skrywer aan die einde van die wêreld” (18). Hy staan nie op die vooraand van iets nuuts, opwindends en oorspronklik nie, maar is vasgevang in 'n wêreld wat besig is om te vergaan. Binne hierdie konteks is daar nie meer 'n plek vir die Afrikaanse letterkunde nie, en selfs die bekendheid wat hy verwerf het deur die skryf van populêre literatuur beteken nou niks meer nie:

Ek het aansien in die Afrikaanse literêre wêreld – my eerste topverkoper-roman het in 2002 verskyn – maar wat beteken dit alles nou? Wie gaan dit onthou oor vyftig jaar, wanneer die oseane van die wêreld in modder verander, wanneer acid rain die landerye vernietig het, en mense soos wilde diere skuil in stegies van die oorblywende stede? Wie sal dan nog Afrikaanse boeke lees? Wie sal nog omgee vir 'n sensitiewe siel soos ekke? (35-36).

Die toekoms van die Afrikaanse letterkunde word reeds uitgebeeld deur die twee boeke, *In die Somer van '36* deur Klaas Steytler en *Die Koms van die Komeet* deur Anna M. Louw, wat Adam aankoop. Hy vind die boeke in die winkel vergete “op 'n hoop agter in die hoek” (70).

Gedurende sy reis besef Adam dat hy nie tevrede is daarmee om net ontvlugtingsliteratuur te skryf nie en dat hy dit gebruik het om die werklikheid te ontwyk. Hy het sy skryfwerk spesifiek gebruik om te ontsnap van die pyn wat hy ervaar het as gevolg van Miriam se dood aan Hepatitis F (21-22). Volgens hom het hy nie by haar aangesteek nie en ly hy nie aan die gevreesde siekte nie, maar wel aan “die siekte van *denial*” (21). Adam se skryfwerk dien dus nie net as 'n ontsnapping van die realiteit vir sy lesers nie, maar ook vir homself. Hy beskou sy reis na die

Weskus ook as 'n ontvlugting, maar dink dat hy uiteindelik “regtig besig is om te ontsnap”. Soos reeds bespreek, is hierdie ontsnapping net so vals en tydelik soos die ontvlugting van sy skryfwerk (22). Hy is gedurende sy verblyf in Noup, en uiteindelik ook in die Hotel Atlantis, steeds in “denial”.

In die hotel voel Adam bevry van die eise wat die bedryf en die literêre establishment aan hom stel: “Fok die populêre literatuur. En fok die letterkunde ook. Hier gaan ek bly, en hier gaan ek skryf” (85). Dit is 'n gevoel wat hy reeds in Noup kry met die skryf van sy eerste gedig. Tydens die skryf van die gedig het hy “vergeet van dinge soos uitgewers, en lesers, van die ganse opgeblase teologie van die Afrikaanse skryftradisie” en skryf hy iets “net vir [hom]self” en voel “vry” (61). Tydens sy verblyf in die Hotel Atlantis besluit hy om die skootrekenaar te bêre en op die tikmasjien, wat die vrou van die winkeltjie naby Salem vir hom gegee het, te werk (85). Hy beskryf die tikmasjien as “[s]y verbeelde, gedroomde lewe, die idealisme van [s]y jeug”, terwyl die skootrekenaar “die gladde, harde werklikheid van die uitgewersbedryf” en “die stories wat [hy] moes skryf om te oorleef”, simboliseer (84). Hy voel weer dieselfde passie vir sy werk as toe hy begin skryf het. Die bevryding wat Adam in Noup en die Hotel Atlantis ervaar, is egter van korte duur deurdat albei ruimtes in distopieë ontaard.

Die tikmasjien word die aanduider van die toestand van die wêreld: die lint daarvan begin stelselmatig te verdof. Aan die einde van die roman is “die lint van sy tikmasjien gedaan getik”, is daar “niks meer gedigte oor [...] nie” en het “die einde van die paadjie van sy taal gekom” (165, 185). Hy verlaat die hotel en neem nie sy skootrekenaar of sy lêer vol gedigte en prosa saam nie (213-214). Alhoewel die einde van die wêreld nie noodwendig aan die einde van die roman aanbreek nie, is dit wel die einde van Adam se skrywersloopbaan. Hieruit kan 'n mens aflei dat daar geen plek vir die Afrikaanse letterkunde is binne 'n veranderende wêreld nie.

4.2.5 Gevolgtrekking: *Hotel Atlantis*

Die toekomstige Suid-Afrikaanse samelewing, soos uitgebeeld in *Hotel Atlantis*, kan op verskeie vlakke as distopies beskou word. 'n Tegnologiese en verbruikersdistopie word beskryf wat die burgers van die land van hulle vryheid beroof. Die roman sluit verder ten nouste aan by die eko-

pessimisme teenwoordig in distopiese werke vanaf die einde van die twintigste eeu. In *Hotel Atlantis* word die vernietiging van die wêreld toegeskryf aan die impak van die mens op die omgewing. Die kultuslede wag op 'n Bybelse wederkoms wat nooit kom nie.

Die hoofkarakter Adam in *Hotel Atlantis* glo nie dat die einde van die wêreld gekeer kan word nie. Aan die begin van die roman wil hy geen verantwoordelikheid aanvaar vir sy persoonlike of die globale situasie nie en soek hy net 'n laaste toevlugsoord. Soos in sy beroep as skrywer van ontvlugtingsliteratuur, is sy reaksie op die komende apokalips om te vlug en nie die werklikheid te konfronteer nie. Gedurende sy reis vertoon hy enkele trekke van die protagonis van die kritiese distopie. Dit kom ook na vore in die verandering wat in sy skryfwerk plaasvind. Hy dokumenteer sy gewaarwordinge van die dreigende ekologiese krisis op sy tikmasjien en sy werk word hierdeur vir die eerste maal in 'n lang tyd "betrokke". Hy kry dit reg om weg te breek van die Hotel Atlantis, alhoewel hy lank aan die illusie van die hotel as 'n veilige hawe vasklou. Adam wys ook 'n sin vir verantwoordelikheid deurdat hy die kinders van Salem probeer red.

Aan die einde van die roman het hy nog nie die kinders gevind nie en het die einde van die wêreld ook nie aangebreek nie. Hierdie oop einde kan egter nie vergelyk word met die hoop wat daar bestaan binne die kritiese distopie nie. Die komeet se lig is steeds teenwoordig en volgens Lood sal die vernietigende getygolf dalk nie onmiddellik kom nie, maar wel eendag. Daar is ook iets siklies aan Adam se reis deurdat hy aan die einde van die roman dieselfde CD speel as waarmee hy sy tog begin het. Dit impliseer dat hy vir iets vlug waarvan hy nie werklik kan ontsnap nie. Hierdie einde sonder uitkoms, saam met die dreigende, onafwendbare apokalips, maak van *Hotel Atlantis* 'n klassieke distopie. Kombuis beskryf nie slegs 'n eko-apokalips nie, maar verbind die apokaliptiese elemente in die roman ook met die lot van die Afrikaanse letterkunde binne die konteks van 'n veranderende postapartheid Suid-Afrika. Adam neem nie sy skryfwerk of sy skootrekenaar saam nie. Dit is die einde van die Afrikaanse skrywer, en by implikasie van die Afrikaanse boek.

4.3 *Raka die roman*: Kombuis en Raka

Koos Kombuis se tweede toekomsroman, *Raka die roman*, verskyn in 2005 en speel ten tyde van publikasie in die nabye toekoms van 2008 af. Soos reeds genoem, parodieer Kombuis N.P. van Wyk Louw se gedig *Raka* (1941) in *Raka die roman*. In verskeie besprekings word daar gewys op die manier waarop Louw se *Raka* in talle latere Afrikaanse werke neerslag vind.⁵⁵ Van Coller en Van Jaarsveld (2010a:26) wys daarop dat *Raka* “sterk veranker bly in die Afrikaanse literêre kanon”. Aucamp (2005:8) noem hierdie verskynsel die “Raka-diskoers”. Louw se werk staan volgens Van Coller en Van Jaarsveld (2010b:126) aanvanklik binne ’n koloniale denkraamwerk deurdat daar gefokus word op die moontlike ondergang van die Westerse kultuur. In 1971 interpreteer Van Rensburg (1971:144) dan ook *Raka* as ’n uitbeelding van die uitwissing van die Westerse kultuur, spesifiek die Afrikaner-kultuur, binne Afrika:

Raka is die verhaal van ’n klein stam wat slap geword het in die handhawing van die hoë waardes waartoe hy in die loop van sy geskiedenis opgeklim het, en hoe hy dan oorweldig word deur ’n laer mag, gesimboliseer in die aapmens Raka. Die gedig het wye implikasies, maar wie sal beweer dat dit nie ook ’n klemmende waarskuwing vir ’n klein kultuurgroep soos die Afrikanervolk is nie, net soos vir die hele Westerse beskawing?

Volgens Van Coller en Van Jaarsveld (2010b:125, 127) word daar meer onlangs egter vanuit ’n postkoloniale en ook ’n psigoanalitiese oogpunt na *Raka* gekyk. In *Raka* is die karakter Koki die dapper en edele krygsman. Hy word geassosieer met alles wat goed is, terwyl Raka op die bose dui. In meer onlangse analyses van Louw se gedig word die uitbeelding van die twee karakters nie bloot geïnterpreteer as die stryd tussen goed en kwaad, of dan die Weste teenoor “donker” Afrika, nie:

Raka én Koki is immers beide teenwoordig in die eie persoonlike psige (of in die meer kollektiewe psige van ’n “volk” of gemeenskap). Hul stryd is van argetipiese aard en kan nie bloot vertaal word tot die ewige botsing van goed en kwaad nie; Jung beklemtoon byvoorbeeld dat kennis van die donker kant (van die skadu) noodsaaklik is in die soeke na die self (Van Coller en Van Jaarsveld (2010b:127).

Raka die roman is nie Kombuis se eerste verwerking van Louw se epos nie. In 1988 skryf hy die ongepubliseerde musiekblyspel *Raka – die Musical* onder sy ander skrywersnaam, André Letoit

⁵⁵ Sien Van Coller en Van Jaarsveld (2010a en 2010b), Aucamp (2005:8) en Van der Berg en David (2007:49) vir ’n volledige bespreking van die onderskeie verwerkings van N.P. van Wyk Louw se *Raka* binne die Afrikaanse letterkunde.

(Van Coller en Van Jaarsveld 2010b:118, 128). Volgens Van Coller en Van Jaarsveld (2010b:118-119) word daar in hierdie werk “nuwe elemente bygewerk om die oorspronklike teks relevansie te gee binne” die tydvak van “die apartheidsjare van P.W. Botha, die noodtoestand en die struggle van onder andere die ANC (wat hierin gesteun word)”. Kombuis se gedig “Swart September” uit die bundel *Die bar op De Aar* (1988) bevat ook verskeie reëls wat herinner aan reëls uit *Raka*: “Dié aand was dit vrolik/Om die vure”; “En die vroue by die draad/Het eerste die gedruis gehoor/Tjank maar, Ragel, oor jou kind/Die bliksems het hom doodgemoer” (Letoit 1988:29). Binne die konteks van die politieke onluste van die tagtigerjare van die twintigste eeu in Suid-Afrika is die veiligheidspolisie, en nie Raka nie, die donker, gevaarlike dier. Ook in Kombuis se roman *Suidpunt-Jazz*, wat oorspronklik in 1989 verskyn, word daar na Raka verwys:

Die Boer en Raka is een. Die kinders van die Boer en die kinders van Raka sal eendag om dieselfde vuur sit en dieselfde musiek maak. Hulle weet dit nog nie, want daardie dag is baie geslagte ver, en ook dáárdie dag sal met bloed gekoop word. Want die leiers van die Boere en die leiers van Raka is tans nog selfsugtige leiers en hulle verblind die oë van hul volgelinge met rassisme. Die Boer ken Raka nie omdat hy nog nooit in die oë van die Dier gekyk het, diep gekyk het, en besef het dat ook dáár, agter die donker vel en oë, ’n hart lewe nie. Hy het nog nooit besef dat Raka ook vrede en voorspoed begeer nie, want sy leiers lieg vir hom oor Raka en sy digters het hom banggepraat, en van waar hy op sy landerye staan, kan hy baie min sien [...] (Kombuis 2004a:152).

In *Suidpunt-Jazz* maak Kombuis gebruik van die beeld van Raka om na die rassekonflik van die tyd te verwys. Hy voorspel verder ’n toekoms vir Suid-Afrika waarin almal gelyk is. *Suidpunt-Jazz* word deur Kombuis (2004a:voorwoord) beskryf as sy “laaste roman binne die konteks van die ou pre-Nuwe-Suid-Afrika-letterkunde”. *Raka die roman* is een van sy romans wat binne die konteks van ’n postapartheid Suid-Afrika verskyn. In *Raka die roman* is Kombuis veel meer pessimisties oor die toekoms van Suid-Afrika as in *Suidpunt-Jazz*. Soos vervolgens bespreek word, is die toekomstige Nuwe Suid-Afrika soos uitgebeeld in *Raka die roman*, anders as wat in *Suidpunt-Jazz* voorspel word, nie ’n plek van vrede, vooruitgang en rasseverdraagsaamheid nie: dit is ’n distopie. Soos in *Hotel Atlantis* word die voortbestaan van die mensdom in *Raka die roman* ook bedreig deur ’n moontlike apokalips. Die samelewing in *Raka die roman* gaan heel moontlik nie meer vir geslagte lank bestaan nie. Daar is dus nie genoeg tyd om die veranderinge in die land aan te bring wat in *Suidpunt-Jazz* voorspel word nie.

4.3.1 *Raka die roman* as distopiese roman

Smith (2005:19) se kritiek op *Raka die roman* as toekomsroman is dat die toekomsbeeld in die boek nie veel verskil van die hede nie. Op die oog af lyk dit dan ook nie asof die toestand in die toekomstige Suid-Afrika van 2008 voldoen aan Sargent (1994:9) se definisie van die literêre distopie as 'n denkbeeldige plek wat aansienlik slegter as die werklikheid is nie. In *Raka die roman* leef die Opperman-gesin in gemaklike omstandighede in Stellenbosch. Anders as in *Oemkontoe*, heers daar politieke vryheid in die land. Werner, die Oppermans se oudste seun, neem vrylik deel aan die aktiwiteite van die jeugtak van die opposisieparty, die DA, sonder dat die regerende party inmeng (68).

Roos (2007:119) beskryf Kaapstad en die omringende omgewing tot by Stellenbosch as die “kontrei wat in die konteks van koloniserings tot metafoor vir die bakermat van die Europese aanwesigheid in Suid-Afrika ontwikkel het”. Sy wys verder daarop dat die wit Opperman-gesin hulleself “steeds as 'n meerderwaardige groep” beskou (Roos 2007:124). Dit wil voorkom asof die oorgang na 'n nuwe bedeling in Suid-Afrika geen invloed gehad het op die Oppermans se lewens nie. Hulle is steeds vasgevang in die mentaliteit van 'n koloniale en apartheid Suid-Afrika. As daar 'n swart man aan die deur klop om 'n meningspeiling te doen, sê Jozua (Jozie), die Oppermans se jongste seun, aan sy ma dat dit “net 'n swarte” was. Jozie sê aan die man dat hulle “nie menings het nie” en maak die deur toe. Die swartman spreek vir Jozie as “kleinbaas” aan, 'n verouderde en aanstootlike aanspreekvorm wat geassosieer word met apartheid (15-16). Die Oppermans maak ook steeds gebruik van die pejoratiewe term “meid” om na hulle huishulp te verwys (81). Prof. Krynnauw, een van ds. Opperman se vriende, se gedagtes as hy na die Oppermans se aantreklike Indiese buurvrou kyk, is dat die “een nadeel van die Ou Suid-Afrika” was dat seksuele verhoudings tussen verskillende rasse verbode was (96-97).⁵⁶ Hy impliseer dus dat die vorige bedeling oor die algemeen beter was as die nuwe bedeling en slegs enkele nadele gehad het. Die karakters in *Raka die roman* is, soos in die klassieke distopie, steeds veranker in die verlede.

⁵⁶ Van Zyl (2010:47-48) wys daarop dat die karakters mev. Naidoo (die Indiese buurvrou), Hettie en Melanie in *Raka die roman* telkens as seksobjekte beskou word deur die manlike karakters. Volgens haar speel vroulike karakters 'n ondergeskikte rol in die roman. Van Zyl se argument sal later verder bespreek word.

In die bespreking van *Hotel Atlantis* is daar gewys hoe Adam vir homself eutopiese enklaves probeer skep binne die distopiese ruimte. In die roman is hierdie ontvlugtingsplekke egter telkens valse eutopieë. In *Raka die roman* kan die Oppermans se gemaklike huis as 'n eutopiese ruimte beskou word, veral as daar gekyk word na die teenstelling tussen die Oppermans se lewenswyse en dié van die meeste van die inwoners van die toekomstige Suid-Afrika. As 'n groot storm die Wes-Kaap tref, word die lughawe en paaie gesluit en honderde mense in informele nedersettings se huise oorstrom. Die Oppermans se grootste probleem is dat hulle huishulp Maria as gevolg van die storm nie kan kom werk nie en dat mev. Opperman, beter bekend onder haar bynaam Gogga, se suster en haar man, Hettie en Walter, langer moet kuier omdat die paaie onbegaanbaar is (44). Hulle ongemak en skade is gering as dit vergelyk word met die arm gemeenskap se verlies. Die wyse waarop Kombuis rasseverhoudings en die gaping tussen ryk en arm in die roman uitbeeld, lewer eerder kommentaar op die Suid-Afrika van 2005, toe die roman gepubliseer is, as op die toekomstige Suid-Afrika van 2008. Kombuis wys daarop dat die inwoners van Suid-Afrika steeds dieselfde vooroordele het as in die verlede. Die grootste gedeelte van die bevolking leef ook steeds in armoede.

Dit word egter gou duidelik dat die Opperman-huis nie werklik 'n veilige en rustige hawe is nie. Aan die begin van die roman vind die leser die Opperman-gesin op 'n “doodgewone Saterdagmiddag” sonder “rusies of sosiale funksies” (10). Hulle verkeer dus aanvanklik, soos tipiese distopiese karakters, in 'n toestand van skynbare tevredenheid (Baccolini en Moylan 2003a:5). Die tekens dat hulle rustige bestaan versteur gaan word, is reeds daar deurdat dit ook as die aand beskryf word wat die “ondier” kom (9). Die beeld van die ondier sal later bespreek word. Van nader beskou, is die Oppermans se bestaan ook nie so salig as wat dit voorkom nie. Cochrane (2006:235) wys daarop dat die karakters in *Raka die roman*, soos die karakters in *Hotel Atlantis* en *Horrelpoot*, vasgevang is in 'n verbruikersdistopie:

Dit belig die ontredderde *mens* (nie noodwendig Afrikaners nie!) wat soek na sin in 'n onstuimige postapartheid Suid-Afrika, die desperate mens wat sy toevlug vind in drank, dagga, dwelms, voor- en buitehuwelikse seks, DSTV, rock en goedkoop moordrillers [...].

Die Opperman-gesin is aan die begin van die roman reeds almal besig met hulle eie manier van ontvlugting. Werner draf, Jacques en Melanie, die Oppermans se ander twee kinders, rook dagga saam met hulle vriende in die kelder, Jozi masturbeer in sy kamer en Gogga lê in die bed met 'n

speurverhaal (10). Theunis skryf aan sy preek terwyl hy die *Jerry Springer Show* kyk.⁵⁷ Sy gemoedstoestand word as “tot in sy diepste wese ongelukkig en verward” beskryf (10-11). Ook Jacques vertoon tekens van vertwyfeling en ontevredenheid:

[Hy is] gewikkel in ’n gesprek met die bure se seun wat ’n geloofsworsteling van dieselfde intensiteit as sy pa s’n blootlê, maar met ’n totaal ander terminologie, en teen die backdrop van die milieu van ’n ander generasie (11-12).

Deur die loop van die roman word die onheilstekens in en om die huis al meer: miere neem die kombuis, en later ook Theunis en Gogga se bed, oor; ’n kakkerlakplaag breek uit; daar is gedurig ’n uil wat buite roep; en die Oppermans se hond, Nero, “patrolleer die agterste grens van die Oppermans se tuin met onkenmerkende knorgeluide en sy tande ontbloom, soos ’n rasende, wilde dier” (30-31, 44, 90, 100, 105). Soos in Afdeling 4.3.2 bespreek word, word die Oppermans se huis uiteindelik die setel van die apokalips. Aan die einde van die roman beskryf Walter die Oppermans se huis as “’n spookhuis” waar “daar nie langer enige pretensie van orde, van beskawing” is nie (198).

Die algemene omstandighede in die toekomstige Suid-Afrika in *Raka die roman* is op verskeie maniere slegter as die omstandighede in 2005. Stellenbosch is nie meer ’n rustige, veilige Bolandse dorpie nie: Werner se motor word gekaap, die skole sluit as gevolg van bende-aktiwiteite, ’n reeksmoordenaar is aktief in die omgewing en Werner se meisie Tanja word deur die moordenaar vermoor (38, 70, 184, 199). Die Oppermans leef verder in ’n wêreld van chemiese sonsondergange, ’n giftige son wat velkanker veroorsaak in ’n kwart van die kinders in Jacques se klas en ’n toename in ongewone weerpatrone (130-131, 218).⁵⁸ In die bespreking van *Hotel Atlantis* (Afdeling 4.2.3) is daar reeds gewys op die rol van ekologiese kwessies binne distopiese literatuur. Soos in *Hotel Atlantis*, is dit ook ’n eko-distopie wat in *Raka die roman*

⁵⁷ Ironies genoeg is die episode waarna hy kyk, getiteld “ANGRY WIVES CONFRONT CHEATING SPOUSES!”. Dit is ’n vooruitwysing na Theunis se eie owerspel later in die roman (10).

⁵⁸ ’n Roman wat saam met *Raka die roman* gelees moet word, is Don DeLillo se *White Noise* (1986). Buell (2004:296) beskou *White Noise* as ’n eko-distopie. *White Noise* handel, soos *Raka die roman*, oor ’n gesin binne die akademiese establishment wat beïnvloed word deur die veranderinge in hulle samelewing. Die chemiese sonsondergang in *Raka die roman*, wat deur Jozi se onderwyser, meneer Huisamen, beskryf word as die “mooiste sonsondergang wat [hy] nog ooit gesien het” (218), kan vergelyk word met DeLillo se sonsondergang wat deur industriële besoedeling veroorsaak word: “People say the sunsets around here were not nearly so stunning thirty or forty years ago” (DeLillo 1986:22).

uitgebeeld word. Volgens die nuusberigte wat die karakters in *Raka die roman* sien, gaan dit, soos in *Hotel Atlantis*, nie veel beter in die res van die wêreld in die toekomstige 2008 nie:

Waansin, nuwe siektes, terreur en vrees, werkloosheid en ekonomiese onstabieleit, politieke onverdraagsaamheid en fundamentalisme is aan die orde van die dag. Amerika is besig om 'n polisiestaat te word, 'n teokrasie onder leiding van die charismatiese Christene. In Europa is die sogenaamde Hitlerjeug in groot getalle aan't terugkeer, en verregse partye is reeds aan bewind in verskeie state wat voorheen gematig was. In Brittanje is daar pogings om die stemreg weg te neem van gekleurde mense en Moslems. In die Verre-Ooste (sic) loop mense op straat met gasmaskers rond, nie net uit vrees vir die nuwe variante van voëlgriep nie, maar ook omdat lugbesoedeling in die groot industriële sentrums onrusbarende afmetings aangeneem het (130-131).

Die onverdraagsaamheid van die Weste teenoor ander rasse en godsdienste kan as 'n regressie na die verlede beskou word. Dit is 'n omkeer van die vryheid waarvoor verskeie onderdrukte groepe in die verlede geveg het. Die lesse van die verlede word dus geïgnoreer in dié toekomstige samelewing en *Raka die roman* kan deurdeur in verband gebring word met die klassieke distopie.

Hotel Atlantis word opgedra aan “die jeug van die nuwe suid-afrika indien enige”. Hierdie opdrag kan ook van toepassing gemaak word op *Raka die roman*. In *Raka die roman* word verwarde jongmense uitgebeeld wat geen leiding van die ouer geslag ontvang nie. Die jeug se belewenis van die distopiese omstandighede en apokaliptiese tekens in hulle samelewing verskil heelwat van dié van hulle ouers. Volgens Van der Berg en David (2007:55) “weerspieël die silhoeët van die tipiese NG Kerkoring van die 1950s en die SA vlag op die agtergrond [op die voorblad van die roman] 'n ineengestremeldheid van die verlede en toekoms.” In Afdeling 4.3.1.2 word ds. Theunis Opperman, as verteenwoordiger van die ouer geslag, se optrede binne die distopiese ruimte van Suid-Afrika bespreek. Hy kan beskou word as die protagonis in *Raka die roman* deurdat die handeling in die roman grootliks op hom fokus. Hy is verder die hoof van die huisgesin en 'n leier in die gemeenskap. As distopiese protagonis gaan Theunis dan ook deur die stappe van skynbare tevredenheid, ontnugtering en verset (Baccolini en Moylan 2003a:5). Theunis en Gogga se kinders, Jacques, Werner, Jozi en Melanie, en die kinders se vriende, Wayne, George, Skye en Louise, verteenwoordig die toekoms. Ook Walter en Hettie se baba, Britney, is deel van die generasie van die toekoms. Die kinders as distopiese karakters word in Afdeling 4.3.1.3 bespreek.

4.3.1.1 Die apokalips, die vrees en die bose

Kombuis (2005:agterblad) self beskou *Raka die roman* as 'n ontginning van “die vrese van die moderne Afrikaner”. In verskeie besprekings van die roman word die tema van vrees dan ook geïdentifiseer as een van die sentrale kwessies in *Raka die roman*. Grundling (2005:9) beskou die verval van die Opperman-gesin in *Raka die roman* as “'n ontstellende metafoor vir die Afrikaanse samelewing se onsekerhede en vrese in 'n komplekse en veranderende Suid-Afrika”. Ook Van Collier en Van Jaarsveld (2010b:124-125) bring die roman in verband met die vrese van die Afrikaner binne die Nuwe Suid-Afrika:

Maar in essensie gaan Kombuis se roman oor die moderne Afrikaner wat verskeurd staan oor sy verlede, onseker is oor sy identiteit, sy godsdiens en sy moraliteit. Kombuis se voorstelling van die Afrikaner in hierdie roman is negatief. Hulle is soekend, vol vrees en sit met die ballas van uitgediende simbole, tradisies en rituele.

In *Raka die roman* erken die karakters egter nie die vrees en onsekerheid binne hulleself nie. Soos reeds genoem, ontsnap hulle van die werklikheid deur hulleself oor te gee aan die verbruikerskultuur. Later interpreteer hulle die veranderinge in hulle samelewing as die tekens van die tye. Weereens ignoreer hulle hulle eie aandeel aan wat lyk soos 'n komende apokalips en soek vir eksterne oorsake vir die chaos in die gesin en die omgewing. Die wyse waarop die bose, die oorsaak van die apokalips, geïnterpreteer word binne 'n samelewing is sentraal binne apokaliptiese literatuur. O'Leary (1994:81) wys daarop dat die topos van die bose op twee maniere manifesteer binne die apokaliptiese diskoers:

Two primary variations on this topos of apocalyptic argument appear prominently in the literature of the apocalyptic tradition. The first may be termed personification: this strain of apocalyptic argument focuses its speculative efforts on the identity and career of the great beast of Revelation, the mysterious figure that inspired the legend of the Antichrist. The second may be termed the apocalyptic jeremiad: this strain finds comfort in the very act of naming and lamenting a list of present-day evils that serves as evidence of history's degeneration into iniquity. The popularity of the Antichrist legend through the centuries testifies to an enduring human impulse to personify the principle of evil.

Soos reeds genoem, word die beeld van Raka in Louw se gedig binne 'n koloniale raamwerk geïnterpreteer as die uitwissing van die Westerse kultuur deur die “donker” mag van Afrika. Binne die postkoloniale konteks in *Raka die roman* word die bose aanvanklik ook uitgebeeld as die “swart gevaar” wat dreig om die Oppermans se skynbare gekultiveerde Stellenbosse bestaan binne te dring (vergelyk Kombuis 2004b:4; Louw 2005:8 en Van Zyl 2010:56). Die verhaal van

die ondergang van die Opperman-gesin begin op “die dag toe die ondier gekom het” (9). Dit is op dieselfde dag wat die swart man kom om ’n meningspeiling te doen by die gesin. Die man word beskryf as ’n “donker figuur” (15). Hy word hierdeur vergelyk met die beskrywing van Raka as die “swart dier” in Louw (1947:7) se epos. Daar is iets onheilspellends aan hom deurdat die uitdrukking in sy oë vir Jozi “bybly in die volgende weke en maande” (16). Daar word dus gesuggereer dat die swart man die “ondier” of die bose is. In *Raka die roman* word die swart man geïdentifiseer as die Antichris.

Raka die roman sluit egter ook aan by wat O’Leary (1994:81) as die apokaliptiese klaaglied beskryf. Die karakters soek na betekenis in die verbruikerskultuur waarin hulle vasgevang is. Soos in die volgende afdelings bespreek word, interpreteer die Oppermans alles van die veranderende weer tot DSTV as tekens van die bose en die einde van die wêreld. In *Raka die roman*, soos in *Hotel Atlantis*, is dit hoofsaaklik omgewingskrisisse wat bydra tot die apokaliptiese atmosfeer in die roman. Garrard (2004:105) wys daarop dat die media as’t ware inspeel op die vrese van die samelewing deur omgewingskwessies te beskryf as tekens van die einde van die wêreld en nie slegs as natuurlike sisteme nie:

The news media often reports environmental issues as catastrophes not only because this generates drama and the possibility of a human interest, but also because news more easily reports events than processes. Apocalypse provides an emotionally charged frame of reference within which complex, long-term issues are reduced to monocausal crisis [....].

In *Raka die roman* verkry die karakters hulle inligting oor natuurlike rampe van die televisie, die internet en ander twyfelagtige bronne (57, 78-79, 130). Die karakters se interpretasie van die “bose” en die “tekens van die tye” binne die distopiese ruimte word in die volgende afdelings verder bespreek. Daar word telkens gewys of hulle eienskappe van die karakters in die klassieke distopie óf die kritiese distopie vertoon.

4.3.1.2 Theunis Opperman as distopiese protagonis

Van Zyl (2010:47) maak ’n belangrike stelling deur daarop te wys dat Theunis duidelik as die hoof van die gesin geïdentifiseer word, terwyl sy vrou Gogga ’n ondergeskikte rol speel in haar gesin:

In *Raka die roman* is dominee Theunis Opperman se van én titel reeds ’n aanduiding van sy meerdere outoriteit, wat in binêre opposisie staan tot sy vrou se posisie. Haar voornaam bly onbekend. Sy staan slegs bekend as óf mevrou dominee Theunis Opperman (2005:10) óf as “Gogga”, ’n bynaam wat hy vir haar gegee het. Hierdie ondergeskiktheid sluit onder meer aan by die tradisie van die NG Kerk, wat in die roman as sterk patriargaal-gedrewe voorgestel word. Hettie noem haar suster daarteenoor “Ousus” (92), in aansluiting by die hiërargieë in die tradisionele Afrikaner-huisgesin. Dit is opvallend dat mevrou dominee Opperman nie deel vorm van haar kinders se verwysingsveld nie.

Soos in *Oemkontoe*, en tipies van die karakters in die satire, word die vroulike karakters in *Raka die roman* dikwels as stereotipes uitgebeeld. Gogga word geskets as ’n hulpelose vrou wat nie die probleme van die huishouding kan hanteer nie: sy kry ’n historiese aanval as sy miere in hulle bed ontdek (105, vergelyk Van Zyl 2010:48). Sy kry ook “knaende migraine-aanvalle” en lê gedurig met ’n nat lappie oor haar oë in haar slaapkamer (76). Van Zyl (2010:48) wys daarop dat Hettie, mev. Naidoo en selfs Melanie as seksobjekte uitgebeeld word. Soos in die res van die romans onder bespreking in hierdie studie is die hoofkarakter in *Raka die roman* ook ’n wit Afrikaanse man.

Ds. Theunis Opperman kan as die protagonis van die distopie beskou word deurdat hy die hoof van die gesin en ’n leier in die gemeenskap is. Hy is die een wat aan sy kinders en sy gemeente leiding moet verskaf binne die distopiese ruimte. Van Coller en Van Jaarsveld (2010b:125) wys, soos Van Zyl, op die gebruik van die familienaam Opperman vir die hoofkarakter in *Raka die roman*: “[...] hy is as religieuse leier die argetipiese ‘Opperman’ van die Afrikaner-clan. Die spirituele leier wat mense moet bemoedig en in alle opsigte ’n voorbeeld moet stel.” Volgens Van der Berg en David (2007:55-57) word die verwagting by die leser geskep dat Theunis die leier, en by implikasie die Koki-figuur, in die verhaal gaan wees. Theunis se geloofsonsekerheid, sy misbruik van drank en die buite-egtelike verhouding wat hy later met sy skoonsuster, Hettie, aanknoop, ondermyn egter die beeld van Theunis as edele leier.

In die roman vertoon Theunis nie die kenmerke van bewustheid, verset en verantwoordelikheid van die karakter in die kritiese distopie nie (Baccollini 2003:119; Moylan 2000:xiii). Die wyse waarop hy sy eie morele verval toeskryf aan die veranderinge binne die Nuwe Suid-Afrika, en nie aan sy eie keuses nie, maak eerder van hom 'n klassieke distopiese protagonis:

Dominee Opperman kan nie help om te wonder of dit nie alles begin het die dag toe hy sy eie TV-stel (dual viewing, natuurlik) hier in die studeerkamer gekry het nie. Dit, tesame met die swart regering, die verswakende rand, die hele Nuwe Suid-Afrika en al die losbandigheid. In die ou tyd was daar nie sulke skandalige programme soos laatnag-pornografie op M-Net en die Action Channel, *Big Brother II, III, en IV, MK89* en die *Jerry Springer Show* nie. In die ou dae was dit makliker om die reguit paadjie te loop (11).

Soos die klassieke distopiese protagonis, dink hy op 'n nostalgiese wyse terug aan “die goeie ou dae” waarin die apartheidsregering deur middel van sensuur besluit het wat die burgers van Suid-Afrika mag kyk en lees. Die verlede was dus beter, volgens Theunis, omdat daar minder keuses en versoekings was. Dit was nie nodig vir hom om selfdissipline toe te pas nie.

Theunis se gebrek aan bewustheid kom ook na vore in sy rol as pa. As leier van sy gesin het hy geen beheer oor sy kinders of insig in hulle wêreld nie. Die kinders en hulle vriende spandeer hulle tyd in die Oppermans se kelder waar hulle dagga rook en kliphard musiek maak (11-12, 22). As hy een aand, slegs geklee in sy slaapbroekie, wel 'n poging aanwend om die kinders stil te maak, ontbloot hy per ongeluk sy penis aan hulle (23). Die kinders het hierna nog minder respek vir hom: hulle beskou hom as 'n belaglike figuur (vergelyk Van der Berg en David 2007:55). Hierdie karikaturale uitbeelding van Theunis wys ook dat hy as Afrikanerman besig is om al sy patriargale mag te verloor binne die konteks van 'n postapartheid Suid-Afrika. As die kinders hom vertel dat hulle 'n musiekgroep gaan begin en dat Wayne se ouer broer George ook deel daarvan gaan wees, het Theunis “eenvoudig nie die krag om ‘Oor my dooie liggaam’ te sê nie” (26). Hy wil nie regtig hê hulle moet kontak hê met die bure se oudste seun George nie. Theunis aanvaar egter geen verantwoordelikheid vir sy kinders se optrede nie. Volgens hom is “sy hande afgekap” en is dit “onmoontlik om gesag uit te oefen” (27).

Die kinders se disrespek vir Theunis is ook die gevolg van die wyse waarop hy hulle behandel. Nadat Werner gekeer word, vra Theunis net 'n paar “pligsvragies” en speel eerder die rol van 'n dominee as van 'n pa (71). Sy morele verval word uitgebeeld as hy sy selfoon in Jozi se kamer

wegsteek en vir almal vertel dat Jozi dit gesteel het nadat hy per ongeluk 'n liefdesverklaring aan sy skoonsuster Hettie aan almal op sy adreslys ge-SMS het (109, 118-119; vergelyk Van Zyl 2010:51-52). Hy maak asof Jozi die boodskap gestuur het. Jozi word deur 'n sielkundige ondersoek, en Theunis en Gogga besluit om hom in 'n sielkundige inrigting te laat opneem (152, 189).⁵⁹ Dit is Jozi se onderwyser, meneer Huisamen, en nie sy ouers nie, wat sorg dat Jozi die kans kry om vir 'n naweek huis toe te kom (196). Theunis wil nie herinner word aan die verraad wat hy teenoor sy eie kind gepleeg het nie. Hy verkies dat Jozi in die inrigting bly sodat hy hom nie in die oë hoef te kyk nie. Volgens Van der Berg en David (2007:63) kan Jozi, eerder as Theunis, as die Koki-figuur in *Raka die roman* beskou word: “Ironies word hy deur sy gesin verraa en na 'n ‘malhuis’ gestuur vir 'n daad wat volledig ds. Opperman se skuld was – as 't ware soos Koki deur sy eie stam verraa is.” In die volgende afdeling word die ooreenkoms tussen Jozi en Koki verder bespreek. Theunis se gebrek aan insig en belangstelling in sy kinders se lewe word verder uitgebeeld as 'n bedwelmdde Melanie een aand verby die Opperman-huis hardloop. Voordat Theunis beseft dit is sy dogter, word hy aanvanklik seksueel geprikkel deur die jong meisie in 'n dun rokkie wat in die straat afhardloop. Sy reaksie wys die diepte van sy morele verval: selfs al was dit nie sy dogter nie, is dit steeds 'n jong meisie in nood waaroor hy 'n seksuele fantasie kry (176). Melanie se ontnugtering met Theunis as vaderfiguur word as volg deur haar verwoord ná hierdie insident:

“As jy enigiets geweet het wat in jou eie huis aangaan, sou jy geweet het waar ons vanaand was, Pappa, dan sou jy ook daar gewees het, jou dom poes, Pappa, jou dom, armsalige poes! En jy sou vir Jozi saambring het, Pappa, sodat hy saam met ons kon wees ...” (176).

In sy rol as dominee verskaf Theunis aanvanklik ook nie veel leiding aan sy gemeente nie. As passiewe protagonis van die klassieke distopie lewer Theunis Sondag na Sondag preke waarin hy self nie meer glo nie (122). Tog begin Theunis te skryf aan “sy nuwe teologie” (141). Vroeër was dit nie vir hom “'n plesier” om sy preke voor te berei nie en het hy selfs ou preke herhaal aan 'n “louwarm” gemeente (11, 18, 27). Hy begin egter later te preek “oor sake wat ander dominees lief nie wil aanraak nie” en die bywoningsgetalle in sy gemeente styg (132). Een van die sake

⁵⁹ Jozi se sielkundige behandeling in *Raka die roman* toon ooreenkomste met Kombuis se beskrywing van sy eie ervaring van sielkundiges en psigiaters in sy outobiografie *Seks & drugs & Boeremusiek*. Kombuis was nie so jonk soos Jozi toe hy behandeling ondergaan het nie, hy was in sy vroeë twintigs (Kombuis 2000:103-105). Soos in Jozi se geval was dit Kombuis se ouers, spesifiek sy pa, wat hom na die sielkundiges en psigiaters geneem het en toegelaat het dat hulle vir hom sterk medikasie gee: “[...] ek, hulle jongste seun, het heeldag in my kamer gelê, uitgezink op allerhande pille, te uitgeput en bedwelmd om werk te soek of enigiets te doen” (Kombuis 2000:104).

waaroor hy begin preek, is die omgewingskrisis wat sy samelewing bedreig. In die verlede was hy nooit begaan oor die natuur nie. Hy het vroeër die afdrucke uit 'n boek oor die einde van die wêreld wat hy in Jozi se kamer gekry het as onsin beskou (96). Met die skryf van sy “nuwe teologie” word die moontlikheid van 'n eko-apokalips vir hom “'n saak van onmiddellike erns” (132). In die bespreking van *Hotel Atlantis* (Afdeling 4.2.3) is daar gewys op die onderskeid tussen die Bybelse apokalips en die apokalips wat deur die mens veroorsaak word. Theunis begin selfs om die verantwoordelikheid van die mens vir die ekologiese krisis in die wêreld in sy preke te verkondig:

“Dit is óns wat die osoonlaag vernietig met ons industrieë. Dis óns wat die reënwoude afkap en dis óns wat daaglik ons afvalprodukte in die see inpomp. Dis óns wat die koraalriwwe vernietig, die lug besoedel met sigaretrook en fabriekskoorstene, en dis óns wat toelaat dat die hoofvervoermiddel op aarde, die motor, nie net al ons natuurlike olievoorrade opgebruik nie, maar sorg vir 'n nimmereindigende slagting op die paaie. 'n Slagting net so vreeslik soos dié van enige oorlog. [...] Die tradisionele siening van die Wederkoms is 'n prentjie. Dis 'n baie mooi prentjie, maar dis net 'n prentjie. Toe ek 'n kind was, het ek geglo dat hierdie prentjie letterlik waar sal word. Ek het geglo dat ek een mooi oggend sal wakkerskrik van 'n basuinskal. Dat ek my gordyne sou ooppluk en Jesus en al Sy engele op die wolke sou gewaar. [...] Maar dit kan wees dat hierdie prentjie net 'n metafoor is. Dit kan wees dat die einde, as daar so iets is, op 'n ander wyse sal geskied” (143).

Volgens Theunis gaan die wêreld dus vergaan as gevolg van die optrede van die mens en nie as gevolg van 'n Bybelse apokalips nie. Van der Berg en David (2007:57) beskou Theunis se nuwe prekerie as 'n voortsetting van sy skynheiligheid deurdat hy slegs preek wat “die gemeente wil hoor”. Cochrane (2006:235) sien egter Theunis se nuwe ingesteldheid as 'n positiewe verandering: “Hy ondergaan 'n transformasieproses waar hy leer om as mens tot sy gemeente te spreek en nie as hovaardige prediker nie, 'n mens wat dieselfde vrese ervaar as sy gemeentelede.” Theunis se “nuwe teologie” in *Raka die roman* kan, soos wat Cochrane beweer, as 'n positiewe wending in die roman beskou word deurdat dit in 'n mate vergelyk kan word met die optrede van die kritiese distopiese protagonis. Hy maak 'n bewuste keuse om nie net meer sy plig te doen en afgesaagde preke te herhaal nie, maar om oor relevante kwessies van die tyd te preek. Baccollini (2003:119) identifiseer bewustheid, keuse, die aanvaarding van verantwoordelikheid en aksie as kenmerke van die karakters van die kritiese distopie. Soos reeds genoem, beskou Moylan (2000:xiii) die oorgaan tot aksie en verzet as een van die belangrikste elemente in die behoud van hoop in die militante pessimisme van die distopie, oftewel die kritiese distopie. Die vraag ontstaan of Theunis se nuutgevonde bewustheid die verzet, aksie en hoop bevat wat nodig is om werklik van hom die protagonis van 'n kritiese distopie te maak.

Ten spyte van die nuwe entoesiasme wat Theunis op die preekstoel vertoon, neem “’n willose doodsheid” besit van hom as hy alleen in sy studeerkamer is (133). Aan die einde van die roman het niks werklik verander nie. Theunis ignoreer steeds sy kinders waar hulle, soos aan die begin van die roman, in ’n bedwelmdede toestand in die kelder sit en musiek maak (218). Die styging in aansien wat Theunis as gevolg van sy prekerie in die gemeenskap geniet, is ook van korte duur. As gevolg van Theunis se gewildheid oorweeg die Universiteit van Stellenbosch om hom tot rektor te verkies. Op die dag waarop prof. Krynauw die nuus aan die Oppermans wil kom oordra, is daar ’n kragonderbreking (219). Prof. Krynauw sit en gesels met Walter en meneer Huisamen in die Oppermans se sitkamer terwyl hy vir Theunis wag. As die krag weer aangaan, kan die groepie in die sitkamer op Britney se babamonitor hoor dat Theunis en Hettie besig is om seks te hê in die gastekamer (220). Daar bestaan hierna geen kans dat Theunis rektor sal word of ernstig opgeneem sal word as predikant nie. Dit is die donkerte binne Theunis self wat uiteindelik lei tot sy ondergang.

In die roman is die fokus, veral met betrekking tot Theunis, op die Afrikaner se identiteit binne ’n postkoloniale, postapartheid Suid-Afrika. Van Zyl (2010:58) wys daarop dat “onder meer die vaderskapstema nou verband hou met ’n manlik verknoopte Afrikaneridentiteit en ouer orde wat nie meer binne ’n postapartheid Suid-Afrika en binne ’n tegnologies gevorderde maatskappy staande kan bly nie”. Volgens haar word daar in *Raka die roman* gewys dat “identiteit geen vasstaande gegewe is nie” en word “individuele en nasionale identiteite geleidelik [ge]transformeer tot ’n veel meer anonieme, eenselwige tipe identiteit” (Van Zyl 2010:58). Volgens Van Coller en Van Jaarsveld (2010b:125) gaan *Raka die roman* “oor ’n transformasie wat die leser dwing tot introspeksie en konfrontasie van hul identiteitskrisis om uiteindelik tot aksie oor te gaan en daadwerklik iets aan hul lot te probeer doen”.

Theunis as distopiese protagonis in *Raka die roman* kry dit egter nooit reg om sy omstandighede te verander nie. Soos in Afdeling 2.3.2 bespreek word, veroorsaak die komende apokalips ook dat daar nie hoop vir die Opperman-gesin is nie. Dit wil voorkom asof daar, soos in *Hotel Atlantis*, slegs hoop buite die teks bestaan deurdat die leser dit as ’n waarskuwing kan beskou oor sy of haar eie optrede (Baccolini 2003:130). *Raka die roman* kan daarom, soos *Hotel Atlantis*, beskou word as ’n klassieke distopie met Theunis as die tipiese klassieke distopiese protagonis.

4.3.1.3 Die kinders van die distopie

In *Hotel Atlantis* en *Oemkontoe*, soos reeds genoem in Afdeling 4.2.4, word die ervare skrywer-hoofkarakters se werk geplaas teenoor die skryfwerk van die jeug. La en Prinses se werk verwoord die toestand van die distopiese ruimte waarin hulle hulleself bevind veel beter as dié van Adam en Faan. In *Raka die roman* is dit die jong Jozi wat deur middel van sy skryfwerk sin probeer skep in 'n onsekere wêreld. Soos reeds genoem, is dit Jozi, eerder as Theunis, wat as die Koki-karakter in *Raka die roman* beskou kan word:

Jozi toon die grootste ooreenkoms met Van Wyk Louw se eensame, geestelike en intellektuele enkeling. Hy het 'n wye belangstelling en besit boeke “waarvan die ander mense in sy gesin geen kop of stert kan uitmaak nie” (Van der Berg en David 2007:63).

Jozi spandeer die meeste van sy tyd alleen in sy kamer waar hy “die vaal landskappe van sy eie wanhoop en disfunksionaliteit verken” (76). In die vorige afdeling is gewys dat Theunis geen leiding aan sy kinders verskaf nie. Jozi is een van die karakters wat deur sy “gedigte en skrywery die tekens van die tye vir hulle [die kinders] kan interpreteer” (56). Meneer Huisamen stel vir Jozi bloot aan die ouer Afrikaanse letterkunde (82). Jozi is die enigste een van die kinders wat weet wie Breyten Breytenbach is (59). Hy is ook die een wat die naam “Raka” aan die kinders se musiekgroep gee (134). Die ander kinders is nie seker wie Raka is nie: volgens Jacques, wat duidelik die rassisme van 'n ouer geslag geërf het, is hy “n kaffer of iets” en volgens Louise “n superhero” (134). Jozi self weet ook nie “wie de hel Raka is nie”:

Hy het die naam onthou van iewers, hy dink dit was skool of in *Die Groot Verseboek* of in een of ander ou Afrikaanse digbundel wat die gawe meneer Huisamen vir hom geleen het, maar die presiese oorsprong daarvan is vir hom baie vaag (135).

Volgens Jozi moet “mense wonder wie Raka is” (135). In *Raka die roman* is Raka, of die bese, teenwoordig in die veranderende weer, die reeksmoordenaar, asook in die morele verval van die Opperman-gesin. Dit is dus nie so maklik om die “Raka” in die roman te identifiseer nie en die leser bly wonder wie hy werklik is.

Jozi raadpleeg *Die Groot Verseboek* as hy sy eerste liedjie vir die musiekgroep Raka moet skryf (82). Die liedjie, getiteld “Winter”, word geïnspireer deur Jan F.E. Cilliers se gedig *Dis al*.⁶⁰ Die jonger generasie se ontnugtering met ’n toenemende verbruikerskultuur in hulle samelewing word ten beste uitgedruk in die eerste gedeelte van Jozi se liedjie: “Dis die blond, dis die blou/dis die berg, dis die see/dis die suburb, die mall/dis reality TV” (84). Die nuwe generasie se wêreldbeeld word nie gevorm deur die natuurlike omgewing nie, maar deur winkelsentrums en televisieprogramme. Hulle word gebombardeer met ’n sinnelose stroom van inligting, geraas en beelde. Dit is vir Jozi asof die geluid van “winkel trollies wat raas” in sy kop sy soeke na betekenis in die lewe verhoed (85). In sy liedjie wys Jozi verder op die misdaad in die Nuwe Suid-Afrika deur die verwysing na plaasmoorde (85). Dit is interessant dat Jozi meer van ’n bewustheid van die verlede toon as die ouer geslag deur die reëls: “dis die bloed aan ons hande/van lank, lank gelee” (84). Hierdeur erken hy sy voorgeslagte se skuld en verantwoordelikheid vir die koloniale en apartheidsgeskiedenis van Suid-Afrika. Hy is veel verder verwyder van hierdie verlede as sy ouers. Tog is hy die een wat hierdie geskiedenis krities bekyk en nie nostalgies daarna verlang soos die ouer geslag nie.

Die Opperman-kindere verkry verder inligting deur middel van hulle vriende:

Dis Wayne wat hulle, op sy skewe en krom manier, bewys gemaak het van die ekologiese krisis van die mensdom. Van die doodloopstraat van die een-en-twintigste eeu. Van die swerwende ysblokke, die armes in oproer, die spesies wat uitsterf, die ondergang van die planeet. Wayne kry wel die meeste van sy inligting van twyfelagtige websites op die internet en Hollywood-spanningsflics oor komete, tsoenami’s en aardbewings. Maar as hy praat, luister hulle. Want hy simboliseer vir hulle die werklikheid (57).

In Afdeling 4.3.1.1 is daar reeds gewys op die manier waarop die media verslag lewer oor natuurlike rampe (Garrard 2004:105). Wayne weet nie wat die verskil is tussen ’n gesaghebbende bron en mediaberigte wat bloot sensasie verskaf nie: hy glo alles wat hy lees. Die kindere dink daarom dat die verandering in die omgewing noodwendig dui op die einde van die wêreld. Hulle is desperaat op soek na antwoorde en leiding:

“Hulle sê die Derde Wêreldoorlog het al begin,” sê Jacques, “maar niemand sê vir ons wat ons moet doen nie. Dis net al hierdie stories op die nuus van dooie mense in Moskou en staatsgrepe in Amerika en oorlog tussen Sjina en Japan en atoombomme in Pakistan. En ouens wat gorillas eet in donker Afrika want daar’s nie ander kos nie” (58).

⁶⁰ Vergelyk ook Koos Kombuis se liedjie “Blond & Blou”, van sy album *Niemandslan & Beyond!* (1990), waarin hy Cilliers se gedig parodieer.

Die volwassenes is nie net onwillig om leiding aan die kinders te verskaf nie, maar het self nie werklik antwoorde nie. Melanie se vriendin Louise vind 'n boek oor die einde van die wêreld deur 'n radikale doempfeet in haar pa se huis (76). Hy soek dus ook na die antwoorde in twyfelagtige bronne. Volgens die skrywer van die boek gaan die mens moontlik nie eers weet wat die einde van die wêreld gaan veroorsaak nie: “We are unable to predict it. It has happened before. It might happen again. And it won't even be our fault. It will just be one of those utterly senseless, utterly random twists of fate” (81).

Ten spyte van die leierseienskappe wat Jozi aanvanklik vertoon, word dit duidelik dat hy nie 'n wyse Koki-figuur of 'n profeet is nie, maar slegs 'n onsekere, beïnvloedbare kind. Louise se pa se boek laat Jozi glo dat die probleme in sy gesin veroorsaak word deur 'n komende apokalips:

Dis dalk wat besig is om te gebeur. Dis hoekom my pa pielstyf kry voor Jacques-hulle in die middel van die nag en hoekom die hond blaf vir niks en hoekom Werner se kar gesteel is en hoekom my ma partykeer so gil op die meid. Dis die fokken *einde van die wêreld*, dís wat besig is om te gebeur. Ek het dit gewéét! *I knew it!* (81).

Jozi se apokaliptiese gedagtes vind ook neerslag in die laaste versies van sy liedjie: “dis die merk van die bees/dis die end van die bybel/dis die laaste gedig/dis die maan wat soos bloed word/en die sonlig wat vlug” (131-132).

Jacques, Melanie, Jozi en hulle vriende gaan uiteindelik in verset teen Theunis omdat hy Jozi in 'n inrigting laat plaas het. In wat hulle “Raka's revenge” noem, marsjeer hulle in die straat af terwyl hulle “RAKA! RAKA!” skree (196). Hulle verset word grootliks veroorsaak deur die dwelms wat hulle gebruik het en kan daarom nie as die ingeligte, bewuste verset van die karakters in die kritiese distopie beskou word nie. Soos reeds genoem, verander niks aan die einde van die roman nie. Die kinders en die volwassenes verstaan mekaar steeds nie. Die kinders keer terug na die kelder waar niemand enige aandag aan hulle skenk nie: hulle verset word dus onderdruk en vergeet soos in die klassieke distopie (218).

Die Oppermans se oudste seun Werner verskil heelwat van die ander jongmense in die roman. Alhoewel Theunis die protagonis van die distopie is, kan Werner as die karakter beskou word wat, soos die tipiese distopiese protagonis, die duidelikste deur die stappe van skynbare tevredenheid (dalk selfs werklike tevredenheid), ontugtering en verset gaan. Die ander karakters

is van die begin van die roman af onseker, vertwyfeld en verward. Werner word egter as volg beskryf aan die begin van die roman:

Werner, Dominee Opperman se oudste seun, is die gelukkigste van al die Opperman-kindere. Hoewel hy dit nie besef nie, is hy selfs gelukkiger as sy pa en ma. Hy ervaar geen wankelende geloofsstelsel nie. Sy heelalbeskouing is rigied en goed gefundeer. Hy is 'n lid van die jeugtak van die Demokratiese Alliansie. Hy kom die meeste van sy vakke vir B.A. Regte met vlieënde vaandels deur. Hy is 'n kranige rugbyspeler, 'n steunpilaar in die Studentekerk en oor die algemeen 'n gawe kêrel wat met almal oor die weg kom [...]. En om alles te kroon is hy verloof aan een van die mees gesogte meisies op die dorp: die joolkoningin Tanja Broodryk [...] (13-14).

Daar is vroeër reeds gewys op die rassisme van die Oppermans en hulle vriende. Anders as die res van die karakters in die roman lyk dit asof Werner hom versoen met die Nuwe Suid-Afrika. Hy het 'n plakkaat wat lees “DIE VERENIGDE GESIG VAN AFRIKA: *Vrede, Ontwikkeling en Voorspoed: Die Afrika-Eeu*”, in sy kamer. Dit lyk ook asof hy 'n goeie verhouding het met sy swart kollega in die DA se jeugtak, Siphos (14). Iets van die morele korrupsie van sy pa is egter in Werner teenwoordig deurdat hy sy tannie Hettie en ook vir mev. Naidoo in hulle slaapkamer afvoer deur hulle kamervensers (35-36).

Werner se ontugtering binne die distopiese ruimte vind nie stelselmatig plaas nie. Op 'n dag met “helderblou en maagdelik skoon” lug sonder enige “voorbode of teken” word hy uit sy toestand van tevredenheid geruk as sy motor gekaap word (65-66, 70). Waar Werner kort tevore ten gunste was van die samewerking van die verskillende rasse in Suid-Afrika, gryp hy nou terug na afstootlike rassistiese terme om na sy swart kapers te verwys:

“Nee, dis my kar! Fokkof, jou fokken kaffer!” Toe hy dit sê – toe die k-woord, wat hy uit beginsel vermy al gebruik die ouer mense dit nog, uitglip – toe moer die man hom dwarsdeur die gesig met die rewolwer (70).

Die verandering in die eens selfversekerde, patriotiese Werner is reeds te bemaak as sy pa hom ná die kaping kom oplaai:

Werner se oë wat links-regs, links-regs flits om dop te hou vir nog hijackers, nog lelike swart mense met gewere, nog moordenaars en diewe en uitvaagsels op vrye voet in die demokrasie – ha! – demokratiese Suid-Afrika (71).

As hulle by die huis kom, wys hy sy ontugtering met die distopiese ruimte deur die “VERENIGDE GESIG VAN AFRIKA”-plakkaat van sy muur af te skeur (72). Hy begin ook om 'n gelaaide rewolwer onder sy bed te hou uit vrees vir inbrekers (100). Sy ontugtering is egter

nie net met die land nie, maar ook met sy pa. In Afdeling 4.3.1.2 is daar reeds gewys dat Theunis nie werklik ondersteuning verskaf aan Werner na die kaping nie (71). Om sy verset teen sy pa te toon, skryf Werner “Poes!” op Theunis se kar (73). Theunis beskuldig egter vir Jozi, wat as die sondebok van die gesin beskou kan word, van die vandalisme van sy motor. Hy oorweeg dit nie eens dat dit Werner kon gewees het nie (90). Soos gewoonlik is Theunis se toepassing van dissipline heeltemal misplaas en onregverdig. Werner se verset word beskryf as “sy eerste rebellie teen die Allerhoogste ooit” (73). Die “Allerhoogste” verwys na die Christelike god waarin Werner tot voor die kaping geglo het. Dit kan egter ook na Theunis as die hoof, die “Opperman”, van die gesin verwys.

Werner se ontnugtering met sy omstandighede word verder gevoer as sy kollegas in die DA se jeugtak, Siphon en Johannes, hom om die bos lei om hom sodoende uit die party te kry. Hulle lig hom aanvanklik in dat hulle in ’n koalisie met die regerende party (daar word gesuggereer dat dit die ANC is) wil gaan. Volgens Siphon en Johannes gaan Werner verkies word as die nuwe jeugleier van die DA. Hy moet met sy aanstelling die aankondiging oor die koalisie maak (68). Later as hy die aankondiging maak, word dit egter verwerp. Werner word uit die party geskors en Siphon en Johannes word aangestel in die leierskapposisies (182).

Werner voer sy verset binne die distopiese ruimte verder deur, nadat hy sy posisie in die DA verloor, by die regse versetgroep die Nuwe Wit Wolwe aan te sluit (183). In *Oemkontoe* word daar gewys op ’n regse versetgroep wat die reg in eie hande neem. *Oemkontoe* se groep is egter redelik ondoeltreffend en belaglik (Sien Hoofstuk 3, Afdeling 3.4.1). In *Die nege kerse van Magriet* kom ’n meer aggressiewe regse versetgroep, naamlik die Legioen van die Ontheemdes, binne die toekomstige Suid-Afrika voor (Sien Hoofstuk 6, Afdeling 6.4.1). Die Nuwe Wit Wolwe veg om die toekomstige Suid-Afrika in *Raka die roman* weer onder wit beheer te kry (183). Werner se betrokkenheid by die versetgroep maak hom al hoe meer rassisties: “Die blerrie kaffers het net eenvoudig nie die verstand en kultuur en wil om hulleself ooit op te hef nie. Hulle sal soos diere bly tot in die lengte van dae: dom, gewelddadige, ontembare diere. En lui daarby” (183). Volgens Werner is dit die “swart gevaar”, die bose Afrika, wat sy rustige, “beskaafde” bestaan omvergewerp het. Alhoewel Werner die enigste van die karakters in *Raka die roman* is wat daadwerklik in verset gaan teen die distopiese omstandighede waarin hy homself bevind, kan

hy nie as 'n kritiese distopiese karakter beskou word nie. Werner en die Nuwe Wit Wolwe wil 'n terugkeer na koloniale en apartheidstoestande in Suid-Afrika bewerkstellig. Hulle slaan nie ag op die geskiedenis nie, herhaal die foute van die verlede en is daarom karakters in die klassieke distopie.

Werner se finale ontnugtering vind plaas as sy meisie Tanja vermoor word deur die reeksmoordenaar. Die moordenaar wat, soos die kapers, ook as die bose beskou kan word, is egter nie swart nie: hy is “'n blanke man in sy middel-dertigs, borselkop en met klein ogies” (38). Werner is oortuig daarvan dat George die moordenaar is (185). In hierdie geval is die bose dus iemand wat hulle ken, iemand uit hulle eie taal, buurt en kultuur. Die Nuwe Wit Wolwe se uitgangspunt dat swartmense verantwoordelik is vir die verval van orde in die toekomstige Suid-Afrika is dus ongegrond.

Daar is reeds gewys hoe die ouer geslag in *Raka die roman*, soos in die klassieke distopie, nostalgies vasgevang is in 'n verlange na “die goeie ou dae”. Hulle word ontnugter deur die verandering in die land. Volgens Theunis het die probleme in die land begin met die oorgang na 'n nuwe bedeling (11). Ook Gogga sukkel aanvanklik om haar rassevooroordele te oorkom (112). Die kinders is die produk van die postmoderne, postkoloniale en postapartheid Suid-Afrika: hulle is die toekoms. Soos hierbo genoem, kan Werner se betrokkenheid by die Nuwe Wit Wolwe ook as 'n teruggryp na die verlede beskou word. Die ander kinders vertoon egter op 'n ander wyse 'n regressie na die verlede. Volgens Bezuidenhout (2005:4) word die agteruitgang van die mensdom in *Raka die roman* uitgebeeld deur 'n “omgekeerde evolusie”.

Die kinders luister na die Brixton Moord en Roof Orkes se CD *Terug in Skubbe* (56). Die lirieke van die een liedjie lui as volg: “sit my terug in skubbe/ek wil 'n vis wees/jou evolusie is nie welkom nie/ontydig, ongemaklik” (165). In hierdie liedjie spreek die Brixton Moord en Roof Orkes die begeerte uit om terug te keer na 'n eenvoudiger toestand in die evolusionêre ketting. Evolusie beteken gewoonlik vooruitgang vir 'n spesie. Hier word egter gewys op 'n omgekeerde evolusie wat tot agteruitgang lei. Volgens Wayne gaan almal weer “walvisse en dolfyne” word: ““En dan gaan ons terug see toe fokkof, want die lewe hier op land is te besoedel. Hier's te veel oorlog en besoedeling en karre en goed”” (56). Melanie raak swanger óf verbeel haar in haar

bedwelmdede toestand dat sy swanger is. Sy glo vas dat haar kind die eerste stap in hierdie omgekeerde evolusie gaan verteenwoordig: “Wayne sê as ek baie dagga rook en acid vat, dan gaan die babatjie ’n inner vision kry, en as hy gebore word, gaan hy ’n dolfyntjie wees” (172).

’n Verdere gegewe wat aansluit by die tema van ’n omgekeerde evolusie in die roman is die sogenaamde “Teletubby-sindroom”. Walter vermoed dat sy en Hettie se baba, Britney, die sindroom het omdat sy ophou huil en ook nie meer glimlag nie (41, 91):

Dis glo ’n nuwe soort outisme, maar niemand weet hoe dit werk of waar dit vandaan kom nie. Dit het net die afgelope paar jaar kop uitgesteek by groot getalle babas regoor die wêreld, veral babas in gegoede eerstewêreldlande. [...] Die een sogenaamde deskundige het die onrusbarende en ietwat fantastiese stelling gemaak dat hierdie sindroom ’n nuwe stap in die evolusie van die mens verteenwoordig, ’n stap terugwaarts in stede van voorwaarts, omdat die ouers van hierdie kinders reeds in groot mate verslaaf is aan TV-kyk en dus dié beperkte visie aan hul kinders oorgedra het. Die probleem van die Teletubby-generasie, so het die deskundige geredeneer – en hy het heel oortuigend geklink – is dat babas, weens genetiese faktore oorgedra deur hul ouers en selfs hul grootouers se TV-verslawing, geprogrammeer is om te dink die lewe is een groot, ononderbroke TV-storie (200).

Dié pseudo-wetenskaplike uiteensetting van die “Teletubby-sindroom” deur ’n “sogenaamde deskundige” kan in verband gebring word met die, dikwels ongesaghebbende, inligting oor die omgewingskrisis en die moontlike einde van die wêreld waarmee die karakters in die roman gebombardeer word. In die verbruikersdistopie waarin hulle hulleself bevind, word daar ingespeel op hulle vrese en onsekerhede deur die media. Die gevolg hiervan is dat die karakters na die oorsake van en oplossings vir hulle probleme buite hulleself soek. Walter skryf nie Britney se gedragsverandering toe aan die spanning wat in hulle gesin bestaan, byvoorbeeld as gevolg van sy ontrouheid, nie (52, 108), maar aan ’n sindroom waarvan hy homself kan verontskuldig: “Hy weet nie of hy skuldig moet voel daaroor nie. Dis immers nie net sy skuld nie. As dit ’n stap in die evolusie van die mens is, is hy maar net een skakel in ’n ketting” (201).

Die beeld van die “Teletubby-sindroom” wys wel dat dit die jeug in *Raka die roman* is wat, soos in *Hotel Atlantis*, die meeste benadeel word deur die voorgeslagte se optrede. In *Hotel Atlantis* het die kinders geen toekoms nie omdat die vorige geslag die natuur onomkeerbaar beskadig het. In *Raka die roman* word dit ’n stap verder geneem. Die kinders erf nie net die ouers se vernielde aarde nie: die onvolhoubare verbruikerskultuur het só ’n groot impak op die samelewing dat daar in die roman gesuggereer word dat dit deel word van die nageslag se genetiese samestelling. Dit is ’n wetenskaplik ongegronde redenasie dat evolusionêre veranderinge binne drie geslagte kan

plaasvind. Die “beperkte visie” wat die kinders van hulle ouers erf, hoef egter nie letterlik geïnterpreteer te word nie. Die kinders erf hulle ouers se vooroordele en vrese; die nalatenskap van kolonialisme en apartheid: op hierdie wyse word hulle visie ook beperk en beïnvloed. Die kinders kom op hulle oningelike manier in opstand teen die distopiese omstandighede en hulle ouers, maar hulle vrees word onderdruk. In die geval van Werner veroorsaak sy vrees eerder ’n terugkeer na die verlede as wat dit hoop in die distopiese ruimte bewerkstellig. Die kinders in die roman is daarom ook karakters in die klassieke distopie.

4.3.2 Die apokalips

In die loop van die bespreking is daar gewys op die onheilspellende tekens wat in *Raka die roman* voorkom. Die karakters in die boek interpreteer hierdie tekens as die eindtye. Teen die einde van die roman wil dit ook dan voorkom asof die apokalips op hande is: ’n hewige storm breek uit, die buurt se honde begin almal in een rigting te hardloop en die maan word rooi (203-204, 208). Die apokaliptiese atmosfeer word verder aangehelp deur die Opperman-kinders en hulle vriende wat, volgens Walter, soos “wilde diere op die jag” in die straat afhardloop en oor en oor “RAKA! RAKA!” skree (203). Die honde sluit aan by die kinders: “Die eerste hond se getjank. ’n Dun, redelose geluid is dit, soos dié van ’n half-mens-half-dier⁶¹, eerder as ’n hond. Uitgerek, wenend, en op presies dieselfde toonhoogte as die Raka-uitroepe” (204). Walter interpreteer hierdie gebeure as die “Nag van Oordeel, ’n Verdoemenis oor die Mensdom, die Einde van Alle Rede en Beskawing” (204). Ook prof. Krynauw beskou die rooi maan as ’n teken van die eindtye: “Ons lewe in Bybelse tye, broers. Bybelse tye!” (219). Volgens Theunis is dit “die skemer van hierdie twyfelagtige eeu, hierdie aakligste laaste dae” (209).

Van nader beskou, is daar egter verklarings vir hierdie “tekens van die tye” en word dit nie deur een of ander bonatuurlike mag veroorsaak nie. Die kinders hardloop in die straat af en skree omdat hulle kort te vore dwelms gebruik het in George se motor (195). Die honde hardloop nie in die straat af omdat dit die einde van die wêreld is nie, maar omdat hulle gelok word deur die kinders se uitroepe. Die rooi maan word heel moontlik veroorsaak deur die chemiese brand wat

⁶¹ Hierin is ook ’n verwysing na Louw (1947:5) se Raka wat as ’n “aap-mens” beskryf word en dus gedeeltelik dierlik en gedeeltelik menslik is.

in die Strand uitgebreek het (202). Ook Werner en Maria dra by tot die apokaliptiese atmosfeer wat rondom die Oppermans se huis heers. Werner en die Nuwe Wit Wolwe is aan die einde van die roman “tot die tande toe gewapen en op hierdie oomblik in twee bakkies op pad na die Opperman-huis om George te skiet” (220-221). George is egter reeds in ’n motorongeluk dood terwyl hy na die brandweerstasie gejaag het om in sy werk as brandweerman te gaan help met die brand in die Strand (195, 221). Werner-hulle weet dit nie. Maria het lank reeds beplan om ’n Nigeriese bende te huur om die Opperman-kindere uit te moor omdat sy die geraas van hulle musikgroep nie meer kan hanteer nie (149). Op hierdie aand is hulle ook op pad na die Oppermans se tuiste:

Met ’n bietjie geluk sal hulle [die Wit Wolwe] omdraai en teruggaan voor ’n Nigeriese misdaadsindikaat opdaag om die *band* Raka uit te wis (Maria se geduld het uiteindelik opgeraak). Met ’n bietjie geluk sal die *band* members van Raka, soos Jozi binnekort gaan doen, ook opstaan om te gaan slaap, en sodoende ’n allerverskriklike bloedbad vryspring (221).

Die bose kom dus uit oorde wat die Oppermans nie verwag nie. Die apokaliptiese atmosfeer in die Oppermans se huis en omgewing word as’t ware deur hulleself veroorsaak. Van Zyl (2010:58-59) bring die “apokaliptiese perspektief” in *Raka die roman* in verband met die “chaotiese sosio-politieke transformasieprosesse” van “die Suid-Afrikaanse ruimte, maar ook van ’n ruimer globale konteks”. Walter se gedagtes dat dit die “Einde van Alle Rede en Beskawing” is en Theunis se verwysing na “die skemer van hierdie twyfelagtige eeu, hierdie aakligste laaste dae” verwys nie noodwendig na die einde van die wêreld nie (204, 209). Dit kan ook van betrekking gemaak word op die Afrikaner se veranderende posisie in postapartheid Suid-Afrika. Hulle mag is finaal besig om te verbrokkel: dit is dus die einde van die wêreld soos die Afrikaner gewoon is daaraan.

Soos die verbruikerskultuur, is die apokaliptiese diskoers vir die karakters slegs nog ’n ontvlugtingsmeganisme. Hulle versteek hulle paranoia oor die toekoms van die Afrikaner agter allerhande projeksies oor ’n komende apokalips. Dit is vir hulle makliker om van die werklikheid te ontvlug deur die einde van die wêreld te verbeel as om hulle eie vrese te erken.

Soos wat Van Zyl ook wys, strek die waansin egter verder as slegs die Oppermans se onmiddellike omgewing. Op die televisie word die volgende afgekondig: “‘WE HAVE SADDAM’S WEAPONS,’ AL QAEDA BOASTS” (205). As Britney dit sien, begin sy vir die

eerste maal in 'n lang tyd te lag. Volgens Walter “skyn daar 'n vreemde, bouse plesier uit haar koeëlronde gesiggie” (205). In sy vreesbevange toestand begin hy selfs sy baba as die Antichris te sien. As Al Qaeda werklik toegang het tot kernwapens, kan dit moontlik die einde van die mensdom beteken as gevolg van 'n atoomoorlog. Dit sal egter 'n mensgemaakte apokalips wees en nie 'n goddelike wederkoms nie. In *Hotel Atlantis* wonder die karakter Adam wie nog Afrikaanse boeke sal lees “wanneer die oseane van die wêreld in modder verander [en] wanneer acid rain die landerye vernietig het” (Kombuis 2002:35). In *Raka die roman* word daar gewys dat die Afrikaner se vrese oor hulle posisie in 'n veranderende Suid-Afrika nie werklik relevansie het, of belangrik is, binne die konteks van 'n dreigende globale katastrofe nie.

4.3.3 Gevolgtrekking: *Raka die roman*

Soos in *Hotel Atlantis*, beeld Kombuis in *Raka die roman* 'n toekomstige Suid-Afrika uit wat gebuk gaan onder sosio-politiese probleme en natuurlike rampe: die romans kan daarom as distopies beskryf word. Albei romans dui ook op 'n dreigende apokalips. In al twee Kombuis se romans word daar ook kommentaar gelewer op die posisie van die Afrikaner binne 'n postkoloniale, postapartheid Suid-Afrika.

In *Raka die roman* gaan die karakters op verskeie wyses in verzet teen die distopiese omstandighede: Theunis skep sy “nuwe teologie”, die jonger Opperman-kindere gaan in verzet teen hulle ouers deur in die straat af te marsjeer en Werner sluit aan by die regse verzetgroep, die Nuwe Wit Wolwe. Al die groepe se verzet is egter onsuksesvol en dra nie by tot die skep van 'n eutopiese enklave binne die distopiese ruimte nie. Die distopie word eerder vererger deur die volwassenes se vrese, onsekerhede en vooroordele wat hulle ook aan hulle kinders oordra. Die tema van 'n regressie na die verlede kom algemeen voor binne distopiese literatuur. In *Raka die roman* is daar 'n interessante variasie op hierdie tema in die regressiewe, omgekeerde evolusie van die jongste geslag.

Soos *Hotel Atlantis*, volg *Raka die roman* ook 'n sikliese gang: “In *Raka, die roman* sluit die slotparagraaf woordeliks by die eerste hoofstuk aan [...]” (Roos 2007:125). Dit is weereens 'n aand sonder “rusies of sosiale funksies” in die Opperman-huis aan die einde van die roman (10,

218). Daar word dus teruggekeer na 'n toestand van skynbare tevredenheid, soos aan die begin van die roman, sonder dat die karakters se (tydelike) bewustheid en verset enige verandering bring in hulle situasie. Aan die einde van die roman kom klop die swart man van vroeër weer aan die deur. Hierdie keer laat Jozi hom in: “‘Ek dink almal is vanaand by die huis. Kom maar gou in en doen jou meningspeiling’” (222). Die man het sy doktorske proefskrif, getiteld *Tussen vrees, verlies en verandering: Afrikaners in die post-apartheid Suid-Afrika Deel 1*, wat hy aan die Universiteit van Stellenbosch behaal het, onder sy arm (222). Die swart man is nie meer die bose swart dier nie, maar 'n beskaafde, opgevoede man wat “respekvol oor die voorstedelike drumpel van die Opperman-huis tree” (222). Die titel van sy proefskrif dui op die werklike wortel van die kwaad binne die Opperman-gesin. Dit is egter maar net die eerste gedeelte van die studie, wat wys dat die ondersoek na die gevolge van Afrikanervrees slegs begin het (vergelyk Van Zyl 2010:56). Die feit dat Jozi hom in die huis inlaat, dui op moontlike verandering in die Opperman-gesin. Daar word selfs gesuggereer dat hulle nou menings het, waar hulle vroeër, volgens Jozi, nie 'n opinie gehad het nie (15). Dat die swart student aan die Universiteit van Stellenbosch studeer, is ook hoopvol omdat dit tradisioneel 'n wit universiteit is wat bande gehad het met die eertydse apartheidsregering. Die swart student dui dus op verandering binne die dorp Stellenbosch. Ten spyte van hierdie brokkie hoop, ignoreer die Oppermans steeds die probleme binne hulle gesin aan die einde van die roman: hulle is almal, soos aan die begin van die roman, besig om te ontvlug van die werklikheid.

Dit is nie 'n goddelike daad of 'n natuurramp wat in *Raka die roman* die moontlikheid van 'n apokalips veroorsaak nie, maar menslike optrede. Die Oppermans besef steeds nie dat hulle self verantwoordelik is vir die distopiese omstandighede nie. Die karakters is nie in staat daartoe om hulle omstandighede te verander nie. *Raka die roman* is daarom, soos *Hotel Atlantis*, 'n klassieke distopie. In *Hotel Atlantis* glo Adam dat hy niks kan doen om die einde van die wêreld te keer nie (Kombuis 2002:55). In beide Kombuis se distopiese toekomsromans is daar dus nie veel hoop vir die mensdom nie.

In *Hotel Atlantis* en *Raka die roman* is die fokus op die posisie van die Afrikaner in postapartheid Suid-Afrika. Soos reeds genoem, gaan dit in *Hotel Atlantis* veral oor die lot van die Afrikaanse letterkunde. Daar word gesuggereer dat daar geen plek vir die Afrikaanse letterkunde

in 'n nuwe bestel is nie deurdat Adam sy skryfwerk agterlaat aan die einde van die roman (Kombuis 2002:213). In *Raka die roman* word die verbrokkeling van die tradisionele Afrikaner-gesin binne postapartheid Suid-Afrika uitgebeeld. Die patriarg, Theunis, verloor alle beheer oor sy kinders en uiteindelik ook sy aansien in die gemeenskap as gevolg van sy owerspel. In albei Kombuis se romans word karakters uitgebeeld wat nie kan aanpas by nuwe omstandighede nie. Dit word onder andere uitgebeeld deur Adam se Eurosentrisme: hy voel nie werklik tuis in Afrika nie (Kombuis 2002:110-111). In die geval van die Oppermans in *Raka die roman* is dit die wyse waarop hulle aan ou strukture probeer vasklou wat uiteindelik tot hulle ondergang lei. Die karakters besef nie dat dit hulle eie vrese en vooroordele is wat hulle ongemak met die Nuwe Suid-Afrika veroorsaak nie. Volgens Van Zyl (2010:56) het die swart doktrale student “as intellektueel en navorser klaarblyklik meer insig in wat eintlik aan die gang is as die karakters self”.

Soos die inwoners van Gavok in *Oemkontoe* word die Afrikaner-karakters in *Raka die roman*, en in 'n mate in *Hotel Atlantis*, op 'n spottende wyse uitgebeeld. Die oordrewe, satiriese uitbeelding van die onsekerhede en swakhede van die Afrikaner-karakters in *Raka die roman* wys dat die Afrikaner nie noodwendig gedoem is binne postapartheid Suid-Afrika nie. Dit is die Afrikaner-karakters se onwilligheid om te verander wat tot hulle ondergang lei. In die roman word hulle klaarblyklike onvermoë om te verander as belaglik uitgebeeld. Daar is dus 'n plek vir die Afrikaner in die Nuwe Suid-Afrika as hulle bereid is om aan te pas. Binne die raamwerk van distopiese literatuur kan dit beskou word as die waarskuwing dat die distopiese omstandighede wat geskets word in die roman voorkom kan word as mense hulle optrede in die hede verander. In *Raka die roman* is daar op hierdie wyse, soos in die klassieke distopie, hoop vir verandering buite die teks.

HOOFSTUK 5

“Ek is te bang om die toekoms te voorspel”⁶²: Jaco Botha se *Miskruier* (2005)

5.1 Inleiding

Jaco Botha debuteer in 1997 met die bundel kortverhale *In drie riviere*. In 1999 verskyn sy tweede kortverhaalbundel getiteld *Sweisbril*. Onder die redaksie van Botha en Etienne van Heerden word die interaktiewe roman *Die Rooi Rom@n* ontwikkel. Dit is die eerste Afrikaanse roman wat aanlyn geskep word en dit word in 1999 in boekvorm uitgegee (Coetser 1999:11; Potgieter 2000:5). Botha publiseer ook die kinderboek *Lalala en ek by die see* in 2005.

Talle resensente bestempel Botha se verhale as stories oor gewone mense en die alledaagse (vergelyk Crous 2000:7; Lategan 2000:6; Reddy 1997:32; Van Zyl 2000:5; Venter 2000:11 en Wasserman 2000b:67). Volgens Roos (2006:67) sluit Botha se kortverhale aan by ander onlangse werke wat “fokus op die gewone mens binne die besondere ervaring van wat ‘gewoon’ is in ’n postkoloniale Suid-Afrikaanse samelewing”. In ’n onderhoud met Botha wys Black (2000) op die kontroversie wat daar ontstaan het oor die rassisme van die karakters in *Sweisbril*. Botha (aangehaal in Black 2000) wys daarop dat rassisme een van die maniere is waarop sommige lede van die wit bevolking hulle onsekerheid verwoord in postapartheid Suid-Afrika:

“Die karakters in my boek is ’n weerspieëling van daardie mense wat in Parow en Benoni hul lewe om braaivleisvure deurbring en geneig is tot die raspejoratiewe wat die heelyd in my boek voorkom. Ons het hier te doen met ’n groep mense wat geweldig bedreig voel op die oomblik; as jy bedreig voel, then you lash out om kop bo water te hou en jou bestaan op ’n manier meer draaglik te maak. Die karakters wat hier uitgebeeld word, is wit, middeljarige Afrikaners wat uit die middelklas kom. Ek wou ’n groep mense uitbeeld wat down and out is en politieke, asook, in baie gevalle, ekonomiese regte verloor het, maar vasklou aan ’n identiteit wat nie meer geldig is nie.”

Roos (2006:78) wys daarop dat daar ná 1996 steeds werke verskyn wat as grensliteratuur geklassifiseer kan word. Sy noem Botha se *In drie riviere* as ’n voorbeeld van só ’n werk. In sy

⁶² Botha (2005:228)

resensie van *In drie riviere* beskou Van Coller (1998c:8) die verhale “Bokkie se duiwels”, “Somerdag” en “n Naweek vir twee” as verhale waarin daar “met ’n besondere negatiewe fokus” na die grensoorlog terugverwys word: “Die oorlogspoging in Angola word sonder uitsondering beskou as sinneloos en die traumatiese uitwerking daarvan op mense word in besonderheid verhaal.” Ook in die verhaal “Grensdraad” uit *Sweisbril* sluit Botha steeds aan by die grensliteratuur. Botha lewer hierdeur dus kommentaar op die Suid-Afrikaanse geskiedenis.

Met sy eerste roman, *Miskruier*⁶³ (2005), beweeg Botha weg van ’n voorstelling van die verlede. Die roman speel af in 2009 en gee ’n mistroostige beeld van ’n toekomstige Suid-Afrika onder die militêre beheer van die diktator president Nkosi Nyende. *Miskruier* beskryf dus nie die alledaagse werklikheid soos Botha se kortverhale nie, maar eerder ’n skrikwekkende toekoms. Volgens John (2005:19) word die hoofkarakter Braam Fourie se “redelik voorspelbare en gemaklike voorstedelike bestaan” omvergewerp deur “n ongelukkige sameloop van omstandighede”. John (2005:19) beskryf die roman verder as volg:

Miskruier is in hierdie verband ’n poging om die eksistensiële kondisie van die wit middelklas in die “nuwe” Suid-Afrika te verwoord, spesifiek die gewaarwording dat die nuwe stelsel pogings om so ’n bestaan te handhaaf, as “afwykend” beskou.

In ’n mate handel die roman dus, soos Botha se vorige werk, oor ’n gewone man wat vir homself sin probeer skep binne die konteks van ’n postkoloniale Suid-Afrika.

In Hoofstuk 4 is genoem dat Smith (2005:19) Kombuis se *Raka die roman* as ’n onrealistiese voorstelling van die toekoms beskou omdat die samelewing wat uitgebeeld word nie veel verskil van die werklike samelewing in 2002 nie. Moontlike kritiek teen *Miskruier*, aan die ander kant, kan wees dat die nabye toekoms wat geskets word té veel verskil van die omstandighede in 2005. Ten tyde van die roman se publikasie was dit onwaarskynlik dat Suid-Afrika teen 2009 so erg kon agteruitgaan. Intussen het 2009 gekom en gegaan en Botha se “voorspellings” het nie waar geword nie. Wegner (2005:90-91; vergelyk Bergonzi 1987:212) beweer dat die meeste distopiese tekste meer sê oor die tyd waarin hulle verskyn as oor die toekoms. Distopiese literatuur moet daarom nie as ’n voorspelling van die toekoms beskou word nie, maar eerder as kommentaar op

⁶³ *Miskruier* is die eerste Afrikaanse boek wat tegelykertyd in boekvorm, braille en as ’n luisterboek gepubliseer word (NB-Uitgewers). Botha beskik slegs oor tien persent sig, maar wil hê dat die fokus op hom as skrywer val, en nie as swaksiende persoon nie. In *Sweisbril* kom die tema van swak sig egter sterk na vore (Wasserman 2000c:4).

die hede. Dit maak dus nie werklik saak hoe naby of hoe ver die toekoms is wat uitgebeeld word nie. Vervolgens word bespreek hoe distopiese literatuur verder as 'n waarskuwing kan dien oor optrede in die hede.

5.1.1 *Miskruier* as “spookstorie” en distopiese roman

Op die agterblad van *Miskruier* staan daar dat die roman “nie aanbeveel [word] vir sensitiewe lesers nie”. Hierdie waarskuwing herinner aan die woorde op die voorblad van P.J. Haasbroek se *Oemkontoe van die nasie*, waarvolgens *Oemkontoe* “'n boek is wat eintlik nie gelees behoort te word nie...” In *Oemkontoe* is dit die politieke inkorrektheid van die boek wat moontlik aanstoot kan gee. Volgens die beskrywing op die agterblad van *Miskruier* is dit die geweld, kru taal en sekstonele in die roman wat dalk sensitiewe lesers kan ontstel (vergelyk Brümmer 2005:11; Fouché 2005 en Hambidge 2005b:11). Die waarskuwing op die agterblad kan egter ook dien vir lesers wat sensitief is oor die toekoms van Suid-Afrika en nie wil lees van die somber moontlikhede wat Botha skets nie.

Miskruier word verder aangebied as “'n spookstorie”. Volgens Hambidge (2005b:11) en John (2005:19) is dit 'n akkurate beskrywing van die roman deurdat die verhaal lank ná die lees daarvan by die leser spook. In die roman spook die hoofkarakter, Braam Fourie, se verlede ook by hom. Die invloed van Braam se verlede en herinneringe op sy aksies in die hede is 'n belangrike tema in die boek. Dit skakel met kwessies rondom die geskiedenis, geheue en verantwoordelikheid wat, soos reeds in Hoofstuk 3 bespreek is, deur Baccolini (2003) as sentrale temas binne distopiese literatuur beskou word. Hierdie aspek van die roman word later verder bespreek. Die beskrywing van die roman as “'n spookstorie” kan verder geïnterpreteer word as 'n wenk aan die leser dat dit fiksie is. Soos 'n spookstorie is dit 'n versinsel waarvan die doel is om mense bang te maak. Dit impliseer dat Botha spoke opjaag met die distopiese toekomsbeeld wat hy van Suid-Afrika skilder. Die roman kan ook beskou word as 'n voorspooksel. In die *HAT* word 'n “voorspooksel” soos volg beskryf: “Voorbode van naderende onheil; voorteken, aanduiding van 'n ongeluk: *Pessimiste sien allerhande voorspookfels. Moenie voorspookfels maak nie*” (Odendal en Gouws 2005:1322). Hierdie verklaring van die term wys daarop dat 'n voorspooksel onnodig pessimisties, maar ook waarskuwend van aard kan wees.

Volgens Baccolini en Moylan (2003a:1-2), asook Vieira (2010:17), kan die toekoms wat uitgebeeld word in die literêre distopie as 'n waarskuwing dien oor die moontlike gevolge van aksies in die hede. In 'n onderhoud met Sonja Loots (2005:4) sê Botha dat hy *Miskruier* nie geskryf het as gevolg van “pessimisme oor landsake nie”, maar dat daar “waarskuwingsligte is wat flikker”. Cecile Cilliers (2006:6) sluit hierby aan deurdat sy die toekoms wat voorgestel word in *Miskruier* as onwaarskynlik beskou, maar nie as onmoontlik nie. Die toekoms in *Miskruier* kan dus vermy word indien daar ag geslaan word op die waarskuwings in die hede.

Die volgende woorde van die karakter Johnny Miller, wat as een van die motto's vir die roman dien, wys ook op die moontlikheid van die verhaal as 'n waarskuwing: “Dis 'n saak van lewe en dood, om hierdie storie te vertel,’ prewel Johnny Miller, net voordat die bierbottel uit sy vingers glip en hy terugval in 'n diep en onrustige slaap.” Die “storie” waarna Johnny verwys, is, soos later bespreek word, die berig wat daartoe lei dat Braam in die moeilikheid beland by die regering. Deur dit as motto te gebruik, kan die “storie” egter ook na Botha se roman verwys. Dit is 'n “saak van lewe en dood” dat die waarskuwing oor die toekoms in *Miskruier* bekend gemaak word.

5.1.2 Die miskruier, hoop en die verlede

Soos hierbo genoem, word daar gedurig in *Miskruier* na Braam se verlede verwys. Botha (aangehaal in Brümmer 2005:11) self beskryf sy roman as “'n boek oor die toekoms wat gaan oor die verlede.” In die bespreking van *Oemkontoe* (Hoofstuk 3) is die temas van die geskiedenis, geheue, verantwoordelikheid en versoening in die roman as 'n aparte afdeling bespreek. In *Miskruier* is hierdie kwessies egter so sentraal dat dit deurlopend in al die afdelings ter sprake sal kom. Daar word in die bespreking van *Miskruier* gefokus op die wyse waarop Braam die geskiedenis gebruik in sy rol as distopiese protagonis, die invloed van die verlede op die distopiese toekoms wat geskets word en die rol wat geheue speel binne die ruimte van die tronk, waar Braam homself later bevind.

Volgens Baccolini (2003:116) speel die herwinning van die geskiedenis 'n deurslaggewende rol in die narratiewe struktuur van die kritiese distopie, sowel as in die protagonis se missie. Dit kan

geplaas word teenoor die klassieke distopieë waarin die herwinning van die geskiedenis dikwels gepaardgaan met nostalgie oor die verlede en dit voorkom asof daar vergeet word dat die distopiese toekoms afkomstig is uit die verlede. In die kritiese distopie is die geskiedenis egter sentraal en nodig vir die behoud van hoop en die ontwikkeling van verset, selfs al is dit 'n distopiese geskiedenis wat onthou word.

Die joernalis Braam kan as die distopiese protagonis beskou word. Hy beland in die moeilikheid nadat sy kollega Johnny Braam aandui as medeskrywer van 'n artikel wat uiters krities is teenoor die regering van die tyd (46). As twee lede van die veiligheidspolisie een aand by sy huis inbreek, moontlik om hom dood te maak of te arresteer as gevolg van die artikel, skiet Braam hulle dood (56). Sy enigste opsie is om op die vlug te slaan: sodoende baan hy sy weg deur die distopiese ruimte van die toekomstige Suid-Afrika (57). Voor, maar veral ook tydens sy vlug, dink Braam onderskeidelik terug aan sy kinderjare en aan sy studentejare. Die herinneringe aan sy kinderjare is dikwels nostalgies van aard en dien gewoonlik as 'n ontvlugtingsmeganisme. Deur die loop van die roman begin hy egter sy kennis van die verlede te gebruik om sin te skep in sy huidige omstandighede. Uit die bespreking sal dit blyk dat daar reeds 'n skuldgevoel by hom bestaan oor sommige gebeure uit sy kinderdae. As student gaan Braam oor naweke op patrollies vir die apartheidsweermag om ekstra geld te verdien (95). Hy dra verder die skuld van die dade wat hy gepleeg het in sy hoedanigheid as soldaat. Deur middel van Braam se herinneringe aan hierdie tyd word die groter konteks van die apartheidsjare ook betrek by die roman. Die invloed van die verlede op die toekomstige distopiese ruimte word eksplisiet aangeraak in *Miskruier*. Volgens Cilliers (2006:6) wys die roman “wat jy saai, maai jy, en die vorige bestel het draketande gesaai”. Ook Botha (aangehaal in Brümmer 2005:11) wys op die skakel tussen die verlede en die toekomstige distopie wat uitbeeld word in *Miskruier*:

“Sonder om weer die hele ons-is-jammer-apartheidswêreld te herskep, het ek deur die terugflitse na Braam se weermagdae aan Afrikaanse lesers probeer vra: Wat as die skoene aan die ander voet was? Wat as dit met jou gebeur?”

Die omgang met die verlede strek egter verder terug as Braam se persoonlike verlede. Die kwessie van kolonialisme word reeds aangeraak deur die aanhaling uit Felipe Fernandez-Armesto se *Civilization* wat een van die motto's vir *Miskruier* is: “All history, I have come to believe, is the history for colonization – because all of us got to where we are from somewhere

else.” Soos bespreek word, bring Braam sy gewaarwordinge van die distopiese ruimtes van die stad, en uiteindelik ook die tronk, telkens in verband met Suid-Afrika se koloniale verlede.

Beukes (2006:233) koppel die motief van die miskruier aan Braam se bemoeienis met die verlede:

Die aksie van teruggaan in die verlede om besitterskap te bepaal, hang saam met die metafoor van die miskruier. Die uitskot wat deur die miskruier voortgerol word, is [’n] beeld van verlies aan die afgehandelde. Die voortrol van die misbol is byna ’n poging om besitterskap te eien, maar die sin daarvan is leeg.

Die beeld van die miskruier in die roman het op die oog af ’n negatiewe konnotasie deurdat dit gekoppel word aan Braam se karakterisering van homself as “slegte mens, voyeur en pervert” (Beukes 2006:233). Braam beskou ook die miskruier as die teenpool van die held in die samelewing (136; vergelyk Beukes 2006:233). Hambidge (2005b:11) interpreteer die motief van Braam as miskruier soos volg: “Die verteller is die miskruier wat ontsnap. Hy is die een wat nie van die onwelriekende mis van sy waarnemings kan wegkom nie.” Aan die einde van die roman is daar egter ’n duidelike skakel tussen die miskruier-motief in *Miskruier* en die heilige kower van die antieke Egiptenare, die skarabee. Vir Braam lyk dit asof ’n vlieënde miskruier die son “stoeiend deur die broosblou hemele rol” (217). Die songod, Ra, word dikwels voorgestel as ’n groot, swart miskruier wat in die sonboot sit en die sonskyf aanrol (Gadalla 2003:105). Die skarabee word geassosieer met transformasie en hergeboorte:

In the Ancient Egyptian transformational (funerary texts), the deceased, identified with *Auser* (Osiris) passed through analogous stages in the night of the underworld and was reborn as a new *Re* (Ra), in his form of *Khepri* (the scarab beetle) in the morning [...]. The scarab is the symbol of the transforming quality of the sun, the light that becomes out of darkness (Gadalla 2003:105).

Beukes (2006:233) beskou die beeld van die miskruier wat “’n droë bolletjie stront” rondstoot in die roman as “leeg”. Binne die Egiptiese konteks dui hierdie beeld egter op die gang van die son: die siklus van lewe, dood, transformasie en herlewing. Dit is ’n beeld van hoop. Die skarabee as songod “sterf” elke aand deurdat die son ondergaan, maar elke oggend herleef dit met die sonsopkoms. Hierdie aksie van herlewing kan in verband gebring word met Braam se volgehoue verset aan die einde van die roman. *Miskruier* is in hierdie opsig ’n kritiese distopie deurdat daar hoop teenwoordig is in Braam se versetaksies. Die gedaanteverwisseling wat die oorledene volgens die Egiptiese mite ondergaan, kan ook, soos later bespreek word, in verband gebring

word met Braam se identiteitsverandering. Die verwysing na die Egiptiese mitologie skep 'n interessante kontras met die Christelike beelde wat so sterk teenwoordig is in die roman. Die Bybelse verwysings in *Miskruier* word later verder bespreek.

Die laaste aspek van die roman wat verbind kan word met die temas van die geskiedenis, geheue en verantwoordelikheid, is die tronkmotief. Deur te verwys na die briewe wat Antonio Gramsci tydens sy gevangenskap geskryf het, wys Baccolini (2003:125) daarop dat die omstandighede van die distopiese burger nie veel verskil van 'n gevangene in 'n tronk nie:

Memory and the past are such important parts of dystopia because, paraphrasing Antonio Gramsci, the conditions of the dystopian citizens are not so different from those of a prisoner, who, having no control over space nor over the present and the future, can reside only in the past.

In *Miskruier* bevind Braam homself nie slegs in 'n distopiese samelewing nie, maar hy word letterlik gevange geneem. Alhoewel Braam reeds vroeër terugdink aan sy verlede, is dit hoofsaaklik in die tronk waar hy die geskiedenis gebruik om sin te probeer skep in sy omstandighede. John (2005:19) wys daarop dat die tema van gevangenskap dikwels voorkom in distopiese literatuur:

Miskruier sluit hier aan by 'n ryk tradisie vertellings oor gevangenskap teen 'n apokaliptiese toekomsagtergrond, gewoonlik distopiese romans en fliëks soos Ira Levin se *This perfect day*, Yevgeny Zamyatin se *We*, George Orwell se *1984* en George Lucas se *THX-1138*. Waarop dié soort vertellings gewoonlik dui, is 'n bewussyn van 'n totalitêre stelsel waarin die individu gevange sit, soos dit duidelik op Braam/Dirk⁶⁴ betrekking het.

Die gegewe van die tronk skakel egter ook weereens met die Suid-Afrikaanse geskiedenis. Volgens Woods (2007:133) is tronkliteratuur 'n bepalende genre binne Afrika-literatuur van die tweede helfte van die twintigste eeu. In Suid-Afrika het hierdie genre grotendeels betrekking op gevangenskap tydens apartheid:

Situating almost as a sub-genre within this body of African imprisonment narratives is the vast range of writing that has emerged as a painful testimony to the barbarities of that singular institutionalised racist ideology of apartheid, and the accounts by political detainees incarcerated on Robben Island and other South African high-security prisons: this includes works by people such as Breyten Breytenbach, Dennis Brutus, Jeremy Cronin, Michael Dingake, Moses Dlamini, Ruth First, Bram Fischer, Denis Goldberg, Helen Joseph, Ahmed Kathrada, Mosiuoa Patrick Lekota, Hugh Lewin, Mac Maharaj, Caesarina Kona Makhoere, Nelson Mandela, Govan Mbeki, Indres Naidoo, Lillian Ngoyi, Molefe Pheto and Albie Sachs (Woods 2007:133).

⁶⁴ Braam Fourie verander sy identiteit na Dirk Olivier in 'n poging om te ontsnap van die veiligheidspolisie. In dié bespreking word daar egter na die karakter as Braam verwys.

Braam word gemartel en aangehou voordat hy verhoor en uiteindelik gevonniss word. Sy ervaringe herinner telkens aan die beskrywings in tronkliteratuur wat deur politieke gevangenes van die apartheidsjare geskryf is. Fouché (2005) wys ook op die verband tussen *Miskruier* en Suid-Afrikaanse tronkliteratuur:

’n Suid-Afrikaanse voorloper (of ten minste gedeeltelike literêre inspirasie) is moontlik die outobiografiese *The True Confessions Of An Albino Terrorist*⁶⁵, ’n boek wat in agtergrond dalk meespreek in hierdie teks en ook gaan oor ’n man wat deur ’n regering geïnkarsereer word waarvan die edelheid betwyfel word. Een van die newekarakters se tronkbynaam is Breyten.

In tronkliteratuur word kwessies rondom die konstruksie van die verlede, die voorstelling van die geskiedenis en die funksionering van geheue dikwels aangespreek. Binne die ruimte van die tronk word daar na die verlede teruggegryp as ’n verdedigingsmeganisme. Gevangenes roep egter ook die verlede op as ’n poging om redes te vind vir hulle eie gevangenskap en marteling. Hulle maak gebruik van die geskiedenis om die onderdrukkende regering se aksies te probeer rasionaliseer (Woods 2007:134).

In die volgende afdeling word gekyk hoe die sosio-politiese omstandighede van die toekomstige Suid-Afrika, soos uitgebeeld in *Miskruier*, as distopies beskou kan word. Daar word spesifiek verwys na die stad as distopiese ruimte. In Afdeling 5.3 word Braam as protagonis van die distopie bespreek. Soos reeds in Hoofstuk 2 genoem is, gaan die protagonis van die distopie gewoonlik deur die stappe van skynbare tevredenheid, ontnugtering, vervreemding en verset (Baccolini en Moylan 2003a:5). Alhoewel Braam vanaf die begin van die roman bewus is van die probleme in die land, leef hy tog aanvanklik in skynbare tevredenheid saam met sy gesin. Soos die tipiese protagonis van die distopie word hy al hoe dieper ingetrek in die distopiese ruimte totdat hy uiteindelik heeltemal vervreem is van dit wat hy ken. Soos later in die bespreking na vore kom, gaan Braam op verskeie wyses in verset teen die distopiese omstandighede. Die distopie van die tronk word in Afdeling 5.4 bespreek. Soos reeds genoem, word die bespreking van die temas van die geskiedenis, geheue en verantwoordelikheid in die roman by al die afdelings betrek.

⁶⁵ Breyten Breytenbach se werk, *The True Confessions of an Albino Terrorist*, verskyn in 1984.

5.2 Die toekomstige Suid-Afrika in *Miskruier* as distopie

In *Miskruier* is die toekomstige Suid-Afrika van 2009 onder die militêre beheer van president Nkosi Nyende. Soos in die tagtigerjare van die twintigste eeu word 'n noodtoestand in die land verklaar (10, 45, 147, 174). Volgens Brandon, Braam se bruin kollega en goeie vriend, is die swart en bruin bevolking van Suid-Afrika “nou terug waar [hulle] was voor '94” (7). Dit wil voorkom asof “vier en negentig net 'n vloekskoot was” omdat daar nie meer sprake van demokrasie in die land is nie (24). Die vreedsame oorgang na 'n nuwe bedeling was dus net tydelik en die hoop en beloftes wat die Nuwe Suid-Afrika ingehou het, is vernietig. Volgens Braam is al verskil tussen die apartheidsjare en Suid-Afrika van 2009 dat al die inwoners “nou in dieselfde boot is: bruin, swart, wit, Indiër of watter ras jy ook al is” (7).

Nyende het in 2007 beheer geneem van die land om dinge te “stabiliseer” nadat Thabo Mbeki dood is in 'n motorbomontploffing (10, 84). Dit is nie duidelik wie verantwoordelik was vir die sluipmoord op Mbeki nie. Daar is gerugte dat dit die ekstreme vigsaktivis Haller was (39). Hierin is daar 'n verwysing na Mbeki se omstrede vigsbeleid waardeur hy nie gratis antiretrovirale middels aan Suid-Afrikaners wou verskaf nie omdat MIV volgens hom nie tot vigs lei nie (Johnson 2010:187-188). Dit is egter ook moontlik dat Nyende self die moord beplan het (39). Nelson Mandela verskyn vir die laaste keer in die openbaar tydens die aankondiging van Nyende se oornamte en sê dat hy ten gunste van die militêre regering is (10). Tydens die optrede lyk hy moeg. Hy het dus moed opgegee of is deur Nyende gedwing om die nuwe regering te ondersteun. Sommige mense glo selfs dat Mandela saam met Mbeki in die motorbomontploffing dood is en dat dit 'n akteur was wat deur Nyende aangestel is om die toespraak te lewer. Mandela word ná die optrede nooit weer gesien nie en daar bestaan gerugte dat hy, soos Paul Kruger destyds, in Switserland wegkruip (10). Nelson Mandela, die simbool van vryheid, verandering en vooruitgang in Suid-Afrika, is nie meer teenwoordig in die distopiese Suid-Afrika van *Miskruier* nie.

Die inwoners van Suid-Afrika se demokratiese regte word verder opgeskort deurdat daar nie gestem word in 2009 nie (7). Volgens 'n woordvoerder van die president is die verkiesing afgestel omdat daar nie “voldoende stabiliteit in die land is om so iets moontlik te maak nie” (9).

Dit is egter duidelik dat Nyende nie die stemmery wil laat voortgaan nie, omdat hy beheer van die land wil behou. Dit wil voorkom asof die diktator volkome beheer het oor die land. Die inwoners is “gyselaars van die regering” (7). Volgens Nyende se “onbuigsame reël” word hofsake binne oomblikke afgehandel en word mense vir die kleinste misstappe opgesluit (103, 145). Soos in *Oemkontoe* word daar streng beheer uitgeoefen oor die media in Suid-Afrika. Joernaliste word gearresteer as hulle kritiek lewer op die regering, selfs al is dit deur middel van ’n spotprent (8, 10). Die regering gebruik ook die media om hulle eie saak te bevorder en hulle “maak en skryf net wat hulle wil” (9, 78). Soos later bespreek word, is dit ook ’n koerantberg wat daartoe lei dat Braam ’n vlugteling in die distopiese ruimte van Suid-Afrika word. Geen selfone mag gebruik word in Suid-Afrika nie omdat die motorbom waarmee Mbeki vermoor is, geaktiveer is deur ’n selfoon (17). Hierdie maatreël perk die vryheid van die burgers van die land verder in.

In *Hotel Atlantis* en *Raka die roman* word daar nie slegs gefokus op die agteruitgang in Suid-Afrika nie, maar ook in die res van die wêreld. In *Oemkontoe* word die buiteland weer as ’n moontlike veilige hawe vir die onderdrukte Afrikaners van die toekomstige Suid-Afrika beskou. In *Miskruier* bied die buiteland ook hoop en Braam probeer om na ’n ander land te vlug. Binne die chaos wat daar in die land heers, is dit egter onmoontlik om die nodige reëlins te tref om die land te verlaat:

Die vrou by British Airways het net gelag toe ek netnou gebel het en vra of daar binne die volgende week enige vlugte na Londen, Europa of Australië beskikbaar is. “You’re about three years too late, lovey,” het sy gesê toe ek aan haar verduidelik dat ek nie oor ’n visum beskik nie (49).

Die ruimte van die stad as ’n distopie kom dikwels in distopiese literatuur voor. In *Oemkontoe* en *Raka die roman* word daar van hierdie patroon afgewyk deurdat die romans onderskeidelik in die Bolandse dorpe Paarl en Stellenbosch afspeel. *Miskruier* speel hoofsaaklik in drie ruimtes af: Johannesburg, Seepunt in die Kaap en die Nuwe Overbergse Sentrum vir Rehabilitasie naby Swellendam. Twee van die ruimtes kan as stedelik geklassifiseer word en word vervolgens bespreek.

5.2.1 Die distopiese stad – Johannesburg en Kaapstad in ’n toekomstige 2009

Volgens Halper en Muzzio (2007:381) word die stad in distopieë oor die algemeen op een van twee maniere uitgebeeld: “[...] the city as chaos or the city as under rigid, comprehensive control”. In Afdeling 5.2 is daar verwys na die beheer wat Nyende oor die inwoners van die land uitoefen. Die tipe beheer wat toegepas word, is egter nie die steriele, georganiseerde beheer van die distopiese stede van Zamyatin se *We* (1921), Huxley se *Brave New World* (1932) en Orwell se *Nineteen Eighty-Four* (1949) nie.

Braam kontak vir Themba Molelefe, een van die magtigste dwelmbase in die land, om ’n rewolwer in die hande te kry nadat vriende van hom, en later ook sy twee seuns, aangeval word (14, 24, 26-27, 30). Nadat hy die lede van die veiligheidspolisie doodskiet, wend hy hom weereens tot Themba vir hulp. Themba stel Braam voor aan sy persoonlike reisagent, Gilda Mulling, wat spesialiseer in die uitreiking van vals identiteitsdokumente en visums (82). Sy organiseer dat Braam uit Johannesburg na Seepunt vlug. Gilda vergesel hom op die reis (93). Braam is verbaas om te sien dat die luukse hotelle in Seepunt, wat altyd ’n gewilde vakansieplek was, nie meer in stand gehou word nie. Gilda verduidelik dit as volg: “‘Jy moet onthou jy was waarskynlik laas hier voor 2007, toe alles nog okay was. Daar is deesdae amper niks toeriste nie – almal is te bang om hierheen te kom’” (110). Een van die enkele vakansiegangers wat wel Seepunt besoek, is ook in die aanklagkantoor as Braam later in hegtenis geneem word. Die man is in die moeilikheid omdat hy foto’s geneem het op ’n plek waar hy nie mag nie (130). Weereens dui dit op die beheer wat die regering toepas oor die land. Seepunt se strate is verweer en baie van die besighede het gesluit. Die plekke wat steeds oop is, “is verskans met dubbellaes diefwering en ruitendraad” en voor die toegemaakte besighede “is bloot sinkplate gespyker” (117). Volgens Braam is die “hoofstraat steeds ’n rivier van mense en motors en taxi’s”: “Dit is Afrika” (117). Hierdie beeld herinner aan die karakter Els in *Oemkontoe* se stelling dat “dekolonisasie ontwikkeling omkeer”: “‘Afrika word weer wild en woes’” (Haasbroek 2001:47). Op pad na die Kaap sê Braam ook die volgende aan Gilda:

“Wat ek eintlik wil sê, is dalk het die land terugverander na ’n diktatorskap omdat ’n demokrasie net te vreemd was. Dis soos ’n veer wat mens net só ver kan terugdruk en dan spring hy weer terug na sy oorspronklike posisie” (100).

Die veronderstelling is dat Afrika noodwendig gepaardgaan met verval en chaos. 'n Westerse en “beskaafde” sisteem soos 'n demokrasie kan volgens Braam dus nooit suksesvol wees in dié kontinent nie. In hierdie stadium van sy reis ontken Braam, soos die karakters in die klassieke distopie, die invloed van die geskiedenis op die hede. Dit is eers later wat hy verantwoordelikheid vir dae in die verlede aanvaar, soos die karakters in die kritiese distopie.

Die tekens van verval in die stedelike gebiede is ook aanwesig in Johannesburg. Braam let op die oorblyfsels van die koloniale verlede in Johannesburg. Die voorstad Troyeville word deur hom beskryf as die “afgeskilferde ou weduwee van Johannesburg”: “Haar eens trotse mond hang pap en bewe saggies wanneer sy verskrik na die menigtes in haar strate kyk” (29). Die voorstad in koloniale tye kan hierdeur gelykstel word aan 'n mooi, jong vrou. Al wat van haar oorbly in postkoloniale Suid-Afrika is 'n verweerde, bang ou vrou. Die ou dae was dus beter. Die rolbalbaan in die area is volgens Braam “'n verbrokkelende monument vir kolonialisme in Afrika” (61). Daar is nie werklik plek vir die nalatenskap van kolonialisme, by implikasie ook nie vir die witmens as die nageslag van die koloniseerders, in die toekomstige Suid-Afrika nie.

Graham (2009:89-90) omskryf die verskynsel van 'n stad wat as't ware uit die lae van verskillende eras bestaan met die term “urban palimpsests”. So 'n palimpsest dui op die tekens van uitwissing en verandering binne die ruimte van die stad. Die volgende beskrywing van Troyeville deur Braam sluit aan by Graham (2009:89-90) se bespreking:

Troyeville is op 'n manier 'n poskaart van lewe, groei en migrasiepatrone in Johannesburg. Dié voorstad, aan die oostekant, bokant die middestad, was een van Johannesburg se eerste uitbreidings aan die einde van die negentiende eeu en bevat steeds die kasarmagtige herehuise, gebou uit klip en Victoriaanse glas uit daardie era. Tussendeur is baksteenwoonstelblokke uit die 1970's, motorhawens, kontantwinkels, kroeë en groenteverkopers (29).

Hierdie beskrywing is meer positief deurdat daar nie slegs gefokus word op die verval van die stad nie, maar ook op die vooruitgang en groei. In hierdie beeld is ook die geskiedenis van Johannesburg teenwoordig. Die tekens van kolonialisme is nog nie heeltemal uitgewis nie en dien as 'n herinnering aan die verlede. Dit neem nou wel 'n nuwe vorm, en soos later bespreek word, nuwe eienaarskap aan.

Die ruimte van die toekomstige Johannesburg as distopie word beklemtoon deur die dreigende rookwolke wat uit die krematoriumtorings kom waar die lyke van vigs slagoffers veras word. Dit is deel van die uitsig op die stad en die bestaan van die inwoners (7, 9, 20):

Die eerste son gloei deur die rookwolke wat uit die torings geblaas word. Dit voel vir my of ek al die honderde en honderde lyke van hier af kan ruik brand en smeul en verkool. Dis asof ek Die Virus self soos 'n klam lagie oor my vel kan voel. Ek kom skielik agter dat ek deur my neus asemhaal en dat my keel wurg (9).

Volgens die roman bereik die vigs krisis 'n hoogtepunt in 2006 wanneer die “Swart Dood”⁶⁶ plaasvind (36). Vanaf 2007 word die siekte ook deur die lug versprei (20). Niemand wil die siekte op die naam noem nie en verwys daarom daarna as “Die Virus”. Die groot aantal sterftes as gevolg van “Die Virus” veroorsaak dat mense nie meer begrawe kan word nie. In die Nuwe Suid-Afrika is daar nie “meer plek vir grafte in Johannesburg nie” en nie meer “tyd om op grafstene te sit en te onthou en te treur nie” (62). Brandon, Braam se kollega en vriend, sterf in 'n motorongeluk nadat die berig wat die regering kritiseer in die koerant verskyn waarvoor hulle werk. Die ongeluk is heel moontlik deur die regering beplan om die joernaliste van dié koerant stil te maak (59). Na Brandon se dood word hy ook veras en “die laaste tekens dat hy eens 'n mens was, vernietig” (62). In die Johannesburg van 2009 veg almal net vir hulle eie oorlewing en die luuksheid om te treur oor die dooies bestaan nie.

Nog voordat dit vir Braam nodig word om letterlik te vlug, probeer hy om te ontsnap van die neerdrukkende atmosfeer van Johannesburg deur sy middagete by Zoo Lake te gaan eet. Hy besef egter dat dit 'n valse eutopiese ruimte is wat hy vir homself skep:

Bykans die hele afloop van die dam is verstop met plastieksakke, bottelskerwe en leë blikkies. Ek kan van hierdie kant af die reuk van pis en vrot water optel. Op die damvloer se koue klei, verbeel ek my, lê die lyke van teringmaer mynwerkers, verdwene ryk Engelse vroue en die kinderslagoffers van moetiemoorde en ontbind. Bo die water voel dit egter nog na plaas, ten spyte van die stad rondom. “Dis maar die boer in my,” het ek dit aan Riki verduidelik. “Ek moet soms 'n bietjie oopte om my hê om te kan asemhaal” (41).

⁶⁶ Volgens Botha (aangehaal in Brümmer 2005:11) is die “groot swart dood van 2006 'n *hot topic* in besigheidsmeetings in Johannesburg”: “Dis nie noodwendig 'n kleurdood waarvan hulle praat nie, dis vigs. Dis *easy maths*. Dit móét net gebeur dat mense by die hordes doodgaan.” Botha verwys hier na die werklike bedreiging wat vigs in 2005 inhou. Mense voorspel in 2005 dat dit net erger kan word. In *Miskruier* laat Botha dus hierdie voorspelling oor die toekoms waar word.

Soos in die geval van oom Giep in *Oemkontoe*, word die tradisionele eutopiese ruimte van die plaas teenoor die distopiese ruimte van stedelike ontwikkeling geplaas.

Volgens Braam is “wetteloosheid en strooptogte deel van [hulle] bestaan” (20). Dit word later duidelik dat, ten spyte van Nyende se streng wette, die werklike regeerders van die Nuwe Suid-Afrika die dwelmbase soos Themba Molelefe is. *Miskruier* sluit hierdeur aan by die beeld van die chaotiese distopiese stad; veral by wat Halper en Muzzio (2007:383) die mislukte stad of wilde stad noem:

Such visions also called to mind the “failed cities” or “feral cities” so characteristic of much of the developing world, where public authorities are incapable of imposing law and order; smuggling, black marketeering, extortion, and theft supersede the regulated marketplace; and the rich purchase such security as they can and the poor suffer as they must.

In *Miskruier* verteenwoordig die inwoners van Zoo Lake die armes van die Nuwe Suid-Afrika. In die area baklei boemelaars en plakkers om ’n woonplek te bekom. Daar word verder gedui op die agteruitgang in die land deurdat die restaurant wat eers by Zoo Lake was nou ’n nagskuiling en sopkombuis is (41). Die enigste hoop vir hierdie mense is die geloofsgeneser wat daar kom kerk hou. ’n Boemelaar beskryf hierdie dienste as volg aan Braam: “Hulle het ’n hele band, en sing en klap hande. Hulle klap die mense in die Gees in en dryf die dywels yt.[...] Hulle genees selfs die Aids-mense” (42). In die kerkdienste word die sosio-politiese probleme van Suid-Afrika nie gesien as mensgemaakte probleme nie, maar as bose geeste. In omstandighede van nood gryp mense terug na godsdiens: dit is die enigste hoop vir die hopeloses (43). Die mense wat die tentdienste bywoon, is die armstes en mees versukkeldes. Volgens Braam het hy “lanklaas so ’n klomp verweerde mense bymekaar gesien” (52). Die tentdienste in *Miskruier* kan vergelyk word met die tentdienste in Louis Krüger se *Wederkoms – Die lewe en geskiedenis van Jannes Hoop* wat in Hoofstuk 8 bespreek word. Die tentdienste in Krüger se roman is ook die laaste hoop vir die “allerarmstes, die mislukkellinge” van die Eiland (Krüger 2009:164, 167). Die tentdienste by Zoo Lake laat Braam ook terugdink aan sy verlede:

Die eerste ding wat ek oplet, is die reuk binne die tent – daardie tipiese kerkreuk van peperment, sweet en naskeermiddel. Dis dieselfde tipe tent waarheen my pa destyds my jonger broer Dawid gevat het om die geneser te sien (42).

Braam se broer Dawid word met kanker gediagnoseer as hulle kinders is. Wanneer die dokters niks meer vir Dawid kan doen nie, neem hulle pa hom na ’n geloofsgeneser. Soos vir die

haweloses by Zoo Lake, is die geneser die laaste hoop vir die familie. As Braam later in hegtenis geneem word, dink hy weer terug aan hierdie tyd. Braam, Dawid en hulle pa moet bely dat hulle werklik glo dat Dawid gesond sal raak. Braam glo werklik dat dit sal gebeur, maar Dawid sterf kort hierna (137-138). Hierin is ook 'n moontlike vooruitwysing na Braam se situasie tydens sy vlug deur die distopie: geloof kan hom nie daaruit red nie. Sy broer se dood spook steeds by Braam en dit wil voorkom asof hy skuldig voel omdat sy geloof nie sterk genoeg was om Dawid te red nie.

Nadat Johnny se verdoemende berig oor die regering verskyn, vra Braam vir Brandon om hom by die tentdienste by Zoo Lake te ontmoet sodat hulle kan bespreek wat hulle vir die veiligheidspolisie gaan sê (51). Dit is nog voordat Braam die polisiemanne in sy huis doodskiet. Braam “wonder skielik self hoekom [hy] spesifiek daardie plek gekies het” (51). Dit is moontlik sy skuldgevoelens oor sy broer se dood en die herinneringe wat die tentdienste in Zoo Lake oproep, wat hom hierdie besluit laat neem. Sy besluit om weereens die tentdiens by te woon, kan ook beskou word as 'n desperate poging om sy omstandighede te verander. Soos vir die inwoners van Zoo Lake is dit sy laaste hoop.

Tydens Braam se tweede besoek aan die tentdienste is 'n donderstorm besig om op te steek oor Johannesburg. Die pastoor interpreteer die storm as demone wat oor Johannesburg neersak: “The skies above Johannesburg are dark with demons!” (53). Die volgende oomblik begin die tent uitmekaar te val en die storm raak al hoe erger (53). Die storm lei die apokaliptiese tema van die roman in, wat later in die tronkgedeelte sterker uitgewerk word. Brandon daag nie op nie en die apokaliptiese atmosfeer duur voort wanneer Braam huis toe ry: “Op pad terug huis toe klater swart haelkorrels, so groot soos duifeiers, op die dak en bakwerk van my bakkie” (53). Die storm dien ook as 'n voorbode oor wat met sy kollegas gaan gebeur. Later vind hy uit dat Brandon en Johnny dieselfde aand onder geheimsinnige omstandighede dood is in 'n motorongeluk (59). Hy vermoed dat dit die regering is wat hulle laat vermoor het sodat hulle nie verdere artikels wat die heersers se foute uitwys, kan skryf nie. Braam beseft dat die regering hom ook wil doodmaak: dit is hoekom die veiligheidspolisie in sy huis was (59). Hy weet dat sy enigste opsie is om te vlug en dat sy lewe nooit weer dieselfde gaan wees nie.

Themba Molelefe dien as teenpool vir die armes en versukkeldes van die distopiese ruimte. As “een van die grootste druglords in Suid-Afrika” beskik hy oor mag en rykdom (30). Hierdie gaping tussen ryk en arm lewer ook kommentaar op die sosio-politiese toestand in Suid-Afrika van 2005, toe die roman gepubliseer is. Themba verwys na sy seuntjie Nhlanhla as “the lucky one, my little prince”. Themba impliseer dus dat hy as pa van die kind die koning van Johannesburg is (72). “Nhlanhla” beteken die gelukkige een, maar die seuntjie is ook gelukkig omdat hy Themba se kind is en nie soos die armes van die Nuwe Suid-Afrika hoef te ly nie. Themba neem selfs die gereg in eie hande as hy ’n taxibestuurder skiet wat hom aan die verkeerde kant van die pad verbystek (79-80). Volgens hom het hy omstandighede in die land verbeter deur dié gevaarlike taxibestuurder vir ewig van die pad te verwyder: “‘I’m such a philanthropist,’ sê hy. ‘Tonight the world is a better place because of Themba Molelefe’” (80). Themba beskryf Suid-Afrika as die “land of paradise and gangstas” (32). Hy drink Johnny Walker Gold en volgens hom gaan die “spoils of this world to those who are strong enough and ruthless enough to take it”: “‘die good life is nie vir sissies nie’” (33). Die onderdrukkende regering het geen beheer oor Themba nie. Hy het genoeg geld en mag om vir homself ’n gemaklike bestaan te verseker.

Braam gaan in Themba se huis tuis voordat hy saam met Gilda na Seepunt vlug. As jy in Themba se huis is, is jy in “’n ander wêreld, ’n wêreld waarin Themba Molelefe heer en meester is” (66). Sy mag word weerspieël in sy persoonlikheid en sy fisiese gestalte. Hy word deur Braam beskryf as “’n rivier in vloed”, “charismaties” en “flambojant”. Hy het ook volgens Braam ’n “enorme persona”. Hy is “een van die grootste mense wat [Braam] al in [sy] lewe gesien het” (30, 33, 66).

Daar is reeds vroeër verwys na die koloniale geboue wat nog bestaan in Johannesburg, maar nou ’n ander gestalte aanneem. Themba woon in Troyeville in een van die ou koloniale herehuise met ’n trap waarop “Scarlett O’Hara tuis sou gewees het” (30). Die “houtpanele, satyngordyne en breë vensters” in Themba se studeerkamer “skep [ook] ’n gevoel van koloniale uitspattigheid” (76). Soos die koloniseerders van ouds, het Themba ’n hele reeks mense wat vir hom werk, onder andere sy “pets” Bibi en Cilla. Bibi en Cilla is twee jong, blonde meisies wat deur Themba betaal word vir seksuele gunsies. Cilla is ’n gekwalifiseerde kliniese sielkundige, maar kan nie werk kry

nie (77). Die eertydse rolle word omgeruil deurdat Themba as swart man die armoede van die meisies uitbuit en hulle basies as sy seksslawe aanhou. Die gebruike van die koloniale verlede word dus nou oorgeneem deur mense soos Themba. Hy is die nuwe leier en die nuwe koloniseerder van Suid-Afrika. Die koloniale geskiedenis word ook weerspieël in Themba se afkoms. Sy ma was die blonde dogter van 'n Italiaanse padingenieur en sy pa was 'n Xhosa wat op die paaie gewerk het. Hy het dus Europese bloed in hom. Na sy geboorte steek sy oupa hom weg by die Afrikaanse bediende Willemina totdat sy pa hom en sy ma vyf jaar later kom haal (66-67). Die rede waarom hy so goed Afrikaans kan praat, is volgens Themba omdat hy “met die hand grootgemaak [is] deur 'n Afrikaanse vrou” (34).⁶⁷ Waar Themba vroeër 'n verleentheid vir sy grootouers was, is hy nou een van die vernaamste en magtigste mans in die land.

'n Verwysing na wêreldgeskiedenis is die swastika wat op Themba se skouer getatoeër is (31). Braam is verbaas om “'n swart Nazi” te ontmoet, maar Themba verduidelik dit as volg aan hom (31):

“Indien 'n mens mooi gaan lees wat Hitler – maar veral Goering – gesê het, dan is dit 'n filosofie wat die mens in wese as 'n predator, 'n roofdier sien. Die meeste ander filosofieë wil graag die mens as 'n wese van die rede en goedgesindheid sien, maar die Nazi's was ten minste eerlik oor wie hulle was” (32).

As Braam aan Themba vra of hy dink dat die Nazi's reg was, antwoord hy as volg: “Nie hul interpretasie van die filosofie nie – hulle het superioriteit aan volk en ras gekoppel – maar wel die meedoënloosheid waarmee hulle dit geïmplementeer het” (32). In apartheid Suid-Afrika is jou stand in die samelewing ook bepaal deur jou ras. In die toekomstige postkoloniale Suid-Afrika maak dit egter nie meer saak watter kleur jy is nie. Volgens Themba kan jy die mag bekom as jy bereid is om daarvoor te baklei of as jy genoeg geld het:

“In Africa it has always been about power and survival. Even Western philosophies such as democracy and humanism are rhetoric, wielded as spears in the hands of Africans – and here I include white Africans such as your people, the Afrikaner. [...] This power base has been fortified on the moral high ground of a history of colonialism. It gives carte blanche to a new generation of chieftains to distribute assets as they see fit – all in the name of freedom, equality and justice” (33).

⁶⁷ Hierdie vermenging van rasse en kulture herinner aan die hoofkarakter in Chris Barnard se toekomsroman *Moerland* (1992). In die roman is dit die *mulatto* Lukas van Niekerk wat deur sy Afrikaner-ouma in Angola grootgemaak word en ook Afrikaans by haar leer (Barnard 1992:36, 73, 92).

Ten spyte van die uitspattigheid van Themba se leefwyse, let Braam tog op dat die agteruitgang kenmerkend van die distopiese ruimte ook teenwoordig is in Themba se huis. Die onheilspellende atmosfeer wat Braam soms in die huis ervaar, dien as 'n voorbode vir die verdere ongeluk wat op Braam wag:

Die buitedeur van die kombuis gaan oop en 'n koue wind waai na binne. Onder die vloerplanke, in die spens en agter die koskaste, weet ek opeens, krioel dit van kakkerlakke en die krabbelende gang van rotte. 'n Koue rilling (72).

Die onderliggende verrotting van die huis is ook 'n refleksie op Themba se geestelike gesondheid. Tydens Braam se verblyf by die Molelefe-familie fluister Themba se vrou Lindiwe een aand in Braam se oor: “‘Themba is unstable.’ En nog sagter: ‘He suffers from syphilis, you know,’ gevolg deur 'n histeriese klein laggie” (77-78). Braam verlaat Themba se huis as hy saam met Gilda na die Kaap vlug. Hulle huur 'n woonstel in Seepunt as hulle in die Kaap aankom. Braam word later gearresteer nadat hy en Gilda in 'n bakleiery betrokke raak en die polisie haar die volgende dag dood aantref in die woonstel. Hy beland in die Overbergse Sentrum vir Rehabilitasie, 'n tronk naby Swellendam. Gilda se dood en Braam se ervaring van die tronk word later verder bespreek. As Themba vir Braam in die tronk kom besoek om 'n moontlike ontsnapping te bespreek, is dit duidelik dat hy fisies en geestelik agteruitgegaan het. Hy het 'n “grys koorsblaar op sy lip”, “'n vaal sweterigheid glim oor sy wange” en daar is “iets geels aan die wit van sy oë” (198). Reeds as Themba by die deur van die besoekersaal instap, let Braam op dat daar “iets anders” aan hom is (198). Tydens die besoek is Themba dikwels in gedagte: “Hy is êrens in die verlede; dalk saam met sy blonde Italiaanse ma, of by sy sterk Xhosa-pa” (200). In die middel van hulle gesprek sê Themba skielik: “‘Ring tingeling ting wing ding zing’” (200). Volgens Braam roep hierdie onsinnige woorde “herinneringe op van Vrydagaand-boksgevegte, hoendervlerkies in rooi, wit en blou kartonhouers en die reuk van adrenalien en sweet” (200). Braam kan nie help om aan Lindiwe se woorde van vroeër te dink nie: “‘He suffers from syphilis, you know’” (201). Themba is besig om die geveg te verloor teen die siekte wat sy brein stelselmatig oorneem.

Braam se ontsnapping uit die tronk misluk en Themba sterf as die vragmotor waarmee hy vir Braam kom haal het aan die brand slaan:

In die gloeiende knyptang van die wrak gaan die swart figuur se mond oop en toe, asof hy iets vir ons probeer sê. Ons sien hoe die hemp van sy lyf af wegbrand. Ons sien hoe die swart vel al witter word

en tot pienk verkleur. Waar sy oë was, is nou net swart poele waarin die siedende vlamme weerkaats (222).

Hierdie byna demoniese beeld van Themba wat verbrand, dra by tot die apokaliptiese atmosfeer wat heers in die roman. Themba kom tot sy einde in 'n hel van vlamme. Sy swart vel wat “al witter word” dui op sy gemengde afkoms. Soos reeds genoem, speel ras nie 'n rol binne die toekomstige Suid-Afrika nie. Dit maak dus ook nie saak watter kleur Themba in sy dood is nie. Braam kan nie glo dat “so 'n weerbarstige gees [soos Themba] bloot kan verdamp tot niks” nie (222). Dit is vir hom ondenkbaar dat 'n magtige en sterk man soos Themba kan sterf:

Dit kan tog nie Themba daar tussen die vlamme wees nie, flits dit deur my kop. Hý sit waarskynlik hoog en droog teen 'n krans bokant ons en lag vir die hele petalje. Dit moet sekerlik een van sy handlangers wees. Soos Elvis, wat steeds gereeld oral opgemerk word [...] (222).

Themba se ondergang wys daarop dat selfs die magtigste nie veilig is binne die distopiese ruimte van die toekomstige Suid-Afrika nie. Jou omstandighede kan binne oomblikke verander en daar is geen sekerheid en stabiliteit binne die distopie nie. Wat egter merkwaardig is, alhoewel Braam nie daaraan dink nie, is dat dit deur Braam se toedoen is dat Themba doodgaan. Themba sou nie gesterf het as hy nie gekom het om Braam te red uit die tronk nie. Hy het vir Braam as 'n “babe in the woods” beskou (199). Hy het dus nooit vermoed dat Braam uiteindelik tot sy ondergang sou lei nie. Soos vervolgens bespreek word, is Braam nie so 'n onskuldige slagoffer van sy omstandighede soos wat dit aanvanklik lyk nie. Hy is verantwoordelik vir heelwat van die gebeure wat daartoe lei dat hy 'n reisiger word in die distopiese ruimte van die toekomstige Suid-Afrika om uiteindelik in die distopie van die tronk te beland.

5.3 Braam as protagonis van die distopiese ruimte

In Afdeling 5.1 is reeds aangedui dat Braam beskou kan word as 'n gewone man wat 'n slagoffer is van sy omstandighede (vergelyk John 2005:19). Soos die tipiese distopiese protagonis beweeg Braam van 'n toestand van skynbare tevredenheid tot 'n ervaring van vervreemding en verset (Baccolini en Moylan 2003a:5). In *Miskruier* is daar 'n aantal sleutelgebeure wat veroorsaak dat Braam uiteindelik in die distopiese ruimte van die tronk beland. Sommige van die gebeure is heeltemal buite sy beheer, terwyl hy verantwoordelik is vir ander deur die keuses wat hy maak. Sy optrede word gemotiveer deur sy vrees oor wat met sy gesin kan gebeur. 'n Verdere bepalende

faktor in sy gedrag is sy ervaringe van en sy herinneringe aan die verlede. Hoe meer Braam vervreem word van sy alledaagse bestaan, hoe meer gryp hy terug na die verlede.

Die eerste stap in Braam se ontnugtering is as vriende van hom en sy vrou, Rietjie, Erns en Debbie, in hulle huis deur rowers aangeval word. Debbie word ook verkrag (14). Die misdaad en die bedreiging van die “ondefinieerba[re] hulle” in die Nuwe Suid-Afrika, waaroor hy daaglik in sy werk as joernalis rapporteer, word ’n werklikheid as dit mense naby aan hom raak (14-15). Braam en Riki se relatief rustige bestaan word na die aanval op Erns-hulle versteur deur die angst dat dieselfde met hulle kan gebeur. Braam gaan kyk onmiddellik nadat hulle die oproep oor die aanval ontvang het of die veiligheidshek van hulle huis gesluit is (15). As hulle later terugkom van ’n besoek aan Erns en Debbie in die hospitaal, is Riki te bang om by ’n rooi lig te stop (17). Riki stel ook voor dat hulle ’n pistool bekom (17). Die idee van ’n pistool aktiveer Braam se herinneringe aan sy studentejare waartydens hy deelyds vir die weermag van die apartheidsregering gewerk het:

Dit is seker twintig jaar (kan dit so lank wees?) sedert ek laas die swaar staal van ’n vuurwapen in my hand gevoel en die reuk van geweerolie geruik het. Ek was toe ’n klein snotkop-luitenantjie in die townships. Een en twintig jaar oud – wat weet ’n mens wanneer jy só oud is? (18).

Braam se herinneringe aan hierdie tyd is helder, hy kan selfs onthou hoe die wapen gevoel en geruik het. Dit is reeds vroeg in die roman duidelik dat sy verlede by hom spook:

Vir ’n week daarna slaap jy sleg. Jy sien die oë van die man wat jy in sy eie huis opgedonder het; jy hoor weer jou eie dun stem – “I warned you” – en jy weet dat dit 1989 in Suid-Afrika is en dat jy hierdie jaar nooit sal kan vergeet nie (19).

Teenoor Brandon erken hy dat hy rondom 1989 en 1990 besef het dat “die Afrikaners, die wit mense in hierdie land, nie meer die good guys [is] nie” (22). Tog probeer hy later, as hy op vlug is saam met Gilda, homself te verontskuldig van sy daede in die verlede: ““In daai stadium het ek gedink dit is reg. Dat ons die land van chaos red. Dat ons ons eie mense beskerm teen die aanslag”” (95). Hy pak die skuld vir sy optrede op sy onkunde, die ekstra geld wat dit as student vir hom ingebring het en die indoktrinering deur die apartheidsregering (95).

Braam se bestaan word deur vrees oorheers ná die aanval op Debbie en Erns. Hy verbeel hom dat sy gesin ook aangeval word. Hy berei homself voor vir die ergste as hy in sy sitkamer sit en “wag vir die aanval om te begin” (20):

Ek sit in my stoel terwyl skaduwees in ons tuin roer en beweeg. Ek verbeel my hoe honger, jong, gespierde swart mans ons deur afskop en hoe ek met haat na hulle (die ondefinieerbare “hulle”) opkyk (20).

Die eerste tekens van verzet in Braam as distopiese protagonis is reeds hier duidelik. Hy maak hom gereed vir ’n oorlogsituasie, maar sy vyand word slegs geïdentifiseer as die “ondefinieerba[re] hulle”. Die vraag ontstaan teen wie sy verzet is. Is dit teen die onderdrukkende regering of teen die misdadigers wat die “gewone” mense soos Braam en sy gesin bedreig? Die onderskeid tussen “ons” en “hulle” word verder gekompliseer as Braam hulp soek by Themba, een van die mees berugte misdadigers in die land. Braam skiet dan ook later lede van die veiligheidspolisie, en nie inbrekers nie, dood met ’n onwettige pistool. In die distopiese ruimte van die toekomstige Suid-Afrika wat Botha skets, vervaag die grense tussen “gewone” man en wettelose dus: almal veg slegs vir hulle eie oorlewing. Waar hy tydens sy studentejare deel was van die onderdrukkers en daar met haat na hóm gekyk is, kyk hý nou “met haat na hulle” (19-20). In sy gedagtes word hy nou die slagoffer en “hulle” die onderdrukkers. Dit is interessant dat hy swart mans in sy gedagtes sien. Die mense wat hy aangeval het tydens sy weermagdae was swart, maar hy beskou ook die huidige bedreiging as swart. Die spanning en wantroue tussen wit en swart is dus steeds teenwoordig in die Suid-Afrika van die toekoms. Hierdeur lewer Botha ook kommentaar op die verhouding tussen verskillende rasse in 2005. Braam ignoreer sy skuldgevoelens oor sy optrede in die weermag deurdat hy weereens bereid is om tot uiterstes te gaan om sy “eie mense” te beskerm: dit maak nie saak wat die gevolge daarvan is nie. Soos die karakters van die klassieke distopie, is sy omgang met die geskiedenis hier steeds regressief deurdat hy nie ag slaan op die kennis uit die verlede nie (Baccolini 2003:127).

Braam word verder ontnugter as sy seuns, Albert en Theuns, deur studente aangeval word (24). Daar word nie na die studente se ras verwys nie. Dit is slegs duidelik dat hulle Engels praat. Die bedreiging word nou selfs meer ondefinieerbaar en kom uit alle oorde. Dit is eers later, as Braam reeds op vlug is, wat hy nadink oor die aanval op die seuns:

Is dit daar wat alles begin het? Nee, tog nie, dink ek, en selfs al het mens geweet waar omstandighede begin saamloop het om ons hier uit te bring, sou mens niks daaraan kon verander nie. Dis 2009, en daar is geen manier om enige iets te verander wat in 2006 of 2007 gebeur het nie – Mbeki... Nyende... Ja, dis alles nou bloot geskiedenis, in klip gegraveer, en ek en Riki en die kinders en Brandon en Johnny is bloot slagoffers van daardie geskiedenis. Die studente het ons bloot geleer waar en in watter tyd ons onself nou bevind (81).

Hy gebruik hier steeds nie die geskiedenis om homself te bemagtig en sin te skep in die distopie waarin hy hom bevind nie. Soos die karakters van die klassieke distopie, besef hy nie dat die kennis van die verlede gebruik kan word om foute in die toekoms te voorkom nie. Hy het 'n slagoffer-mentaliteit deurdat hy glo dat hy geen beheer oor sy lot het nie.

Die aanval op sy kinders is die katalisator vir die volgende stap in sy verzet. Hy besluit om 'n wapen aan te skaf. Die enigste manier waarop hy een kan kry, is om dit onwettig deur Themba Molelefe te bekom (26-27, 30). Waar hy vroeër slegs gesit en wag het vir die oorlog om te begin, bewapen hy homself nou daarvoor.⁶⁸ Hierdie voorbereiding van Braam se kant wys dat hy doelbewus in verzet gaan teen die ondefinieerbare vyand. Hy is dus nie bloot 'n slagoffer van sy omstandighede nie, maar speel 'n aktiewe rol in die konflik binne die distopiese ruimte. Sy intensies is duidelik deurdat hy hom reeds verbeel hoe hy die inbrekers gaan doodskiet wat sy gesin bedreig:

Elke nou en dan leun ek oor die rand van die bed en voel onder die bedkassie na die koue staal van die pistool – dit is nog daar. Ek lig die pistool en laat dit in my hand lê – poef, poef, vorm my mond en ek kan sien hoe die indringer geskok terugval [...]. Nou is ek reg vir “hulle”. Fokkers! vorm my mond en Riki draai en sug (36).

Die derde gebeurtenis wat 'n sleutelrol speel in Braam se ontugtering is die artikel wat Johnny publiseer. Die artikel ontbloot “die saak van lewe en dood” waarna Johnny verwys tydens sy dronkenskap by die Zar@ Void-konsert (45).⁶⁹ Braam het vroeër vir Johnny gehelp om ontslae te

⁶⁸ Werner in *Raka die roman* hou ook 'n pistool onder sy bed nadat hy gejaag word (Kombuis 2005:100). In beide Braam en Werner se geval is hulle verzet die gevolg van vrees.

⁶⁹ Dit is duidelik dat Zar@ Void na die bekende Afrikaanse roksangeres, Karen Zoid, verwys: “Ja, man, Zar@ Void,” sê Brandon, ‘dis mos die naam waaronder sy sing sedert haar man dood is’” (40). In *Miskruier* is die sangeres se lewe verwoes, haar man is dood en haar gesig is vol littekens nadat hulle in 'n motorongeluk betrokke was op pad na 'n vertoning (44). Haar konsert eindig waar sy “in 'n lang blou boog oor die jillende skare kots voordat sy plat op haar boude op die verhoog gaan sit en deurmekaar lag en huil” (45). Volgens Botha (aangehaal in Loots 2005:4) het hy die Void-karakter geskep omdat “*Miskruier* handel oor verlies en Void word uitgebeeld as deel van 'n gemeenskap wat gemarginaliseer is.” Die verskriklike toekoms wat vir Zoid/Void voorspel word, dui dus op die ondergang van die Afrikaanse kultuur in die Nuwe Suid-Afrika.

raak van 'n virus op sy rekenaar. Johnny besluit daarom om vir Braam en “die wurm” as medeskrywers van die gevaarlike artikel aan te dui (38, 46). Soos reeds in Afdeling 5.2 gewys is, tree die regering streng op teenoor joernaliste wat hulle kritiseer. Johnny se “kritiese fokken oorsig van die afgelope tien jaar in SA” veroorsaak dus groot moeilikheid (46):

“Alles, my broe’tjie, die laaste swart heilige koei geslag, met Nyende heel vooraan.” Dan lag Brandon. “Jy moet dit sien om te glo, die bleddie klein Johnny. Van die ANC se opslurp van magsposisies tussen ’98 en 2004, tot Mbeki se ignorering van die Aids-krisis, tot die Swart Dood in 2006. Hy vertel basies stap vir stap hoe dinge gebeur het tot ons uiteindelik in die huidige ‘staat van chaos’ beland het” (47).

Braam beland nog dieper in die moeilikheid as hy lede van die veiligheidspolisie doodskiet wat hy aansien vir inbrekers (56). Hy dink dit is die gevreesde “hulle” wat by sy huis inbreek. Hy onthou wat hy geleer het in sy weermagdae as die mans die deur afskop en in die huis inkom:

Ek hardloop in die gang af kombuis toe en wanneer ek skielik die lig voor my sien, trek ek outomaties die pistool se sneller. Die swaar Tokaref ruk op in my hand en dan val ek vloer toe. Skielik onthou ek weer alles wat ek geleer is. “Slaan dekking!” onthou ek my eerste korporaal se stem terwyl ek voel hoe splinters hout uit die vloer in my maag en bors inkerf (55).

Tydens die aanval is daar “’n kalmte oor [hom]”: “[...] ek doen nou bloot wat ek jare terug geleer is. Ek beskerm my mense en ek oorleef” (55). Hy gryp weereens terug na sy ervaring uit die verlede sonder om aan die gevolge daarvan te dink.

Braam besef hy moet vlug, veral as hy die nuus kry dat Brandon en Johnny dood is in ’n motorongeluk (59). Riki begin sy klere te pak met “’n strakheid, die praktiese behendigheid van ’n weduwee wat begrafnisreëlings tref” (59). Sy besef dat hy so goed soos dood is. Braam moet ook later sy naam verander en, soos hieronder bespreek sal word, word hy so vervreem van sy normale omstandighede dat Braam Fourie as’t ware nie meer bestaan nie. Braam dink dat Themba moontlik vir hom ’n uitweg kan bied en hy nader hom om hulp. Hierdeur maak Braam ’n bewuste besluit om hom te skaar by die wetteloses van Johannesburg. Dit is in die huis van Themba waar Braam se vervreemding van sy ou lewe verder gevoer word:

Wanneer mens se eie lewe vir jou so vreemd raak, so verwyderd van dit waaraan jy gewoon is, bereik jy ’n punt waar iets binne jou meegee, en jy ophou skop teen die prikkels. Dan raak alle geloof en waarneming ligter – jy raak bloot ’n reisiger wat met verwondering en gedweë aanvaarding na die dinge rondom jou kyk. Dit is seker ’n tipe oorlogsindroom – die opheffing van ongeloof. “Haai,” sal mens miskien sê, of “Dis interessant,” of “God,” en wanneer alles stil raak, sal jy wonder: Hoe de donder het ek hier uitgekome? (69).

Weereens verwys hy na sy situasie in terme van 'n oorlog. Steeds sien hy nie die skakel tussen sy aksies en die omstandighede waarin hy homself bevind nie. Tydens sy verblyf by Themba begin hy al hoe meer terug te dink aan sy kinderjare. Tipies van die karakter in die klassieke distopie, is sy herinneringe nostalgies van aard en hunker hy terug na die verlede:

Toe ek klein was, het ons gesin elke jaar, van 1973 tot 1983, op Klein-Brakrivier ons somervakansie deurgebring. Dit was 'n leeftyd, verskeie denkwêrelde en twee lande gelede – lank voor die verkiesing van '94 of die militêre oornam van 2007. Ons het in 'n huis teenaan die hoofstrand gebly waar mens saans, terwyl jy aan die slaap raak, die donker branders kon hoor rol en deur die oop venster die fosforweerkaatsings van die wit skuim kon sien. Dit was 'n tyd van verwondering (84).

Die veronderstelling is dus dat die ou dae beter was. Ook as Bibi en Cilla vir hom dwelms gee, is dit mooi herinneringe uit sy verlede wat hy herleef tydens sy dwelmdroom:

Hulle vou van weerskante hul arms om my en ek kan voel hoe hulle warmte deur my trek. Suur vreet deur die kompartemente van onthou. Dan is ek weer terug in die Kaap – hierdie keer in die middel van 'n stoppelland in die Swartland. Die son het reeds agter die heuwels gesak en ek voel 'n koue rilling deur my trek. Dan staan ek in die blou gloed van 'n akwarium. Ek is tien jaar oud en opgewonde[...] (88-89).

Die volgende oggend tref die realiteit van sy omstandighede hom egter as die droom hom “soos 'n oneindige lang wurm deur sy kringpier uitkak” (89). Dit is ook die oggend van sy vlug saam met Gilda na die Kaap. Hierdeur word hy steeds verder verwyder van sy huis en gesin. Volgens Cilla is dit “die begin van 'n nuwe hoofstuk” in sy lewe (90). Sy reis na die Kaap verteenwoordig die volgende stap in sy vervreemding en ontnugtering. Hy word ook nou 'n vlugteling. Weereens gryp Braam terug na die verlede om sy besluit om te vlug te regverdig:

“Kanker en koeëls,” het my pa altyd gesê, “kanker en koeëls is die Fouries se doodsteek. Min van ons kry die kans om 'n natuurlike dood te sterwe. Daarvoor is ons te otherwise.” Dan het hy opgekyk na die familiefoto's teen die gangmuur; die foto's waaronder my oupa se oom Jopie ook gepryk het. Die strak uitdrukking om die monde van die bittereinders. Ek het niks om te verloor nie, sê die gesigte op die foto's. Ek het nêrens om heen terug te gaan nie. Veg of vlug is al wat vir my oor is. Indien ek myself uitlewer, sal ek verhoor en gehang word (101).

Hambidge (2005b:11) wys daarop dat daar in *Miskruier* ook “na die ander Fourie in ons geskiedenis: Jopie” verwys word. Jopie Fourie is tydens die Boere-rebellie van 1914 tereggestel (Kannemeyer 2005:63). Kannemeyer (2005:63) beskryf die rebelle as “swak bewapen en georganiseer” en die verset as “van korte duur.” Braam se voorvaders se verset misluk dus. Die “veg of vlug”-tegniek werk ook nie vir Braam nie deurdat hy in die tronk beland. Braam het die kennis van die geskiedenis, maar hy leer nie uit die foute wat in die verlede gemaak is nie.

Tydens die vlug na die Kaap kom Braam se verlede telkens na vore. 'n Motor voor hulle word gestop in 'n padblokkade en een van die passasiers probeer om weg te hardloop. Braam vergelyk die insident met sy weermagervaring (102-103):

Hoeveel keer was ek nie self vooraan so 'n hakkejag nie. Wanneer die snyers die spoor kry, gooi jy jou kit af – al wat jy aan jou hou, is jou geweer, een magasyn en een waterbottel. Dan hardloop jy en jou hart sing, want daar voor, weet jy, raak 'n man moeg; raak sy knieë lam van die bangheid binne hom, want agter hom kan hy jou stewels hoor klap soos die klop van sy eie hart (103).

Die patrollies saam met die weermag word deur Braam beskryf as 'n opwindende en genotvolle ervaring. Dit is Braam se jagtersinstink wat daartoe bydra dat hy die polisiemanne in sy huis doodskiet. Selfs al is hy nie voorgekeer tydens die padblokkade nie, is die rolle egter nou omgeruil deurdat Braam die een is wat nou op vlug is en gejag word.

Gedurende Braam se verblyf by Themba is sy herinneringe aan sy kinderdae meestal nostalgies van aard. Hy gebruik dit as 'n ontvlugtingsmeganisme. Soos reeds genoem, herinner die tentdienste in Zoo Lake hom aan die besoek wat hy as kind saam met sy pa en broer aan so 'n diens afgelê het. Dit is egter eers later, as hy in gevangenskap is, wat hy werklik begin nadink oor die skuldgevoel wat hy oor sy broer se dood dra. Tydens die reis saam met Gilda word dit egter reeds duidelik dat hy ook skuldig voel oor ander gebeure uit sy kinderjare. Hy voel soos “'n miskruier” oor die seksuele aangetrokkenheid wat hy as vyftienjarige voel tot sy oorlede oom se jonger vrou Valda (108-109). Die beeld van die miskruier simboliseer hier Braam se siening van homself as “'n slegte mens, voyeur en pervers”, soos deur Beukes (2006:233) uitgewys. Valda kom woon by die Fouries na haar man se dood (101). Braam krap een middag in haar onderklerelaai en kan haar daarna nie in die oë kyk nie (108). Hy vertel egter nie vir Gilda van Valda nie. Hy besluit wel om vir Gilda te vertel van dit wat tussen hom en hulle bure se standerd vyf dogtertjie Elana gebeur het. Braam is in standerd nege as hy saam met haar swem en sy hom vra om haar soos “'n grootmens” te soen, wat hy ook dan doen (106). Hy onthou na al die jare steeds die gebeurtenis, wat dui op sy skuldgevoel daaroor. Sy keuse om dit aan Gilda te vertel, kan beskou word as 'n poging om te bieg daaroor. Hier aanvaar Braam dus in 'n mate verantwoordelikheid vir sy aksies in die verlede.

Die finale breuk met sy ou lewe vind plaas as Gilda aan hom sy nuwe identiteitsdokument oorhandig. Hy is nou Dirk Olivier en sy is sy vrou, Anna Olivier (94). Sy naam word nie net

verander nie, maar ook sy voorkoms deurdat Gilda sy hare blond kleur (97). Braam raak eers deurmekaar met die name en stel homself per ongeluk as Braam voor aan die vrou by die wassery in Seepunt (117). As hy gearresteer word, vertel hy nie vir die owerhede wie hy regtig is nie, want hy weet dat hulle hom sal uitlewer aan die veiligheidspolisie in Johannesburg. Hy stel homself egter as Braam voor aan Dalton, een van die ander gevangenes in die aanhoudingselle: “[...] my naam is Braam. Hulle dink net ek is Dirk; my papiere sê Dirk” (143). Volgens Dalton beteken dit dat hy nou Dirk is: “Djou anner naam het dji verloor” (143). Braam Fourie bestaan nie meer nie. Volgens Beukes (2006:232) “merk die ontvlugting met ’n ander identiteit van die hoofkarakter Braam Fourie as Dirk Olivier, die dilemma van die hedendaagse Afrikaan-emigrant met dubbele identiteit en ontwortelwees.”

Die laaste sleutelgebeurtenis wat Braam in die distopie van die tronk laat beland, is die misverstand tussen hom en Gilda. Braam kan nie help om seksueel aangetrokke te voel tot Gilda nie. Dit laat skuldgevoelens oor Riki en sy verantwoordelikheid teenoor sy gesin by hom ontstaan (109). As Braam en Gilda een aand saam dronk raak, dink hy half aan die slaap dat dit Riki is wat langs hom in die bed is. As hy haar begin soen en haar klere uittrek, besef hy egter dit is Gilda en gaan slaap in die sitkamer (113). Hy is egter nie seker of hulle wel die vorige aand seks gehad het nie en dit vererger sy ontnugtering en vervreemding: “Wat het tog gisteraand gebeur? Ek voel so ver van die huis af, van Riki en die kinders, van alles waaraan ons oor die afgelope vyftien jaar gebou het – alles wat ek net wou beskerm en heel hou” (115). Nadat Braam vir Gilda seksueel verwerp het, kyk sy hom aan met wat vir hom voel as “dieselfde haat as daai swart onderwyser, destyds” (116). Hy verwys hier na die onderwyser wat hy as soldaat tydens ’n klopjag met ’n geweerkolf geslaan het (19). Al probeer Braam om hom te verontskuldig van die daade wat hy gepleeg het tydens sy weermagdae, is dit duidelik dat dit by hom spook:

Dan ruik ek weer die rokerigheid van daai shack, ek hoor my eie stem – “Sit the fuck down” – en sien hoe die man na my toe opkyk nadat ek hom met my geweer platgeslaan het. Snaaks wat ’n mens vir lank onthou en wat nie (116).

Die konflik tussen hom en Gilda vererger as hy terugkom van die wassery en ’n polisieman by die woonstel sien uitkom. Hy dink sy het hom uitverkoop, maar dit is in werklikheid ’n korrupte polisieman wat ’n tas vol geld kom haal het wat Themba, vermoedelik as deel van ’n dwelmtransaksie, saam met Gilda Kaap toe gestuur het (119, 121). Braam en Gilda raak betrokke

in 'n fisiese geveg. 'n Spieël breek in hulle stoeiery en 'n lang skerf tref Gilda in die oog. Gilda is ernstig beseer en haar liggaam gaan in spasma terwyl bloed aanhoudend uit die wond in haar oog pomp. Braam besluit om weereens op die vlug te slaan. Hy dink dat Gilda haar laaste stuiptrekkings gee net voordat hy vlug (121-122). Die spieël wat breek, dui op verdere ongeluk in Braam se lewe. Die geweld wat Braam gebruik as hy Gilda konfronteer, is teenstrydig met sy beeld as liefdevolle gesinsman. As soldaat was Braam wel gewelddadig. Hy het sy herinneringe aan sy vroeër lewe as't ware weggebêre nadat hy met Riki getrou het. Die ou Braam Fourie maak egter nou weer sy verskyning onder die nuwe identiteit van Dirk Olivier. Hy herken homself byna nie meer as hy ná die aanval op Gilda in 'n hotel tuisgaan nie:

Ná ek klaar geskeer en aangetrek het, kyk ek na myself in die badkamerspieël. Dis asof dit 'n vreemdeling is wat na my toe terugkyk. Ek betrag die man in die verweerde windjekker met 'n sekere mate van nuuskierigheid. Daar is sakke onder sy oë en sy wange hang plat oor sy kakebeen. Sy oë is moeg (125).

Die hotel waar hy bly, word die “*Albatross*” genoem (124). Soos sy optrede as weermaglid en as kind, word die bakleiery met Gilda 'n verdere albatros om sy nek. As hy haar nie te lyf gegaan het nie, sou sy nie dood gewees het nie. Hy het ook nie eers probeer om Gilda te help ná die bakleiery nie: hy het bloot aanvaar dat sy besig is om te sterf en dat daar niks is wat hy daaraan kan doen nie. Sy skuld word net al hoe groter. In die badkamer “brand die oop gloeilamp aan die plafon soos die lig van 'n ondervraer in [s]y gesig” (124). Die bogenoemde beeld is ook 'n vooruitwysing na die gevangenskap en ondervraging wat op Braam wag. Later kom dit na vore dat Gilda nie dood was toe Braam haar agtergelaat het nie. JP, die speurder wat Themba se tas kom haal het, het die gewonde Gilda doodgemaak (170). Braam is egter die een wat haar aangeval het en is daarom nie onskuldig nie.

Die gedurige samevloei van herinneringe uit Braam se verlede met sy huidige werklikheid veroorsaak dat hy begin nadink oor die invloed van die geskiedenis op die hede en die toekoms:

Om te onthou, is soos om op die rand van 'n afgrond te staan en tree vir tree jou pad te probeer terugsoek na die plek waar jy verkeerdgegaan het. “Dis hoekom ons geskiedenis leer,” het een van my onderwysers op 'n kol gesê, “sodat ons kan weet waar ons verkeerdgegaan het en nie weer dieselfde foute maak nie.” Maar niks wat geskiedenis is, kan ongedaan gemaak word nie. Is ek 'n slagoffer van die geskiedenis? Van Mbeki se dood; van Nyende se militêre oorname? Van Haller; van die ganse vigs krisis? Of is dit Johnny Miller se artikel wat te blameer is; of die treurende Zar@ Void wat hom tot aksie geïnspireer het? Was alles dalk net die skuld van die bliksem wat sy trekkerwa net voor Nelspruit skeef oor die pad getrek het? Of was dit dalk die mis wat die klein Reinier verblind het? En God, wat het Hy met die hele storie uit te waai? As mens kon terugreis in tyd, na 2005 of

vroeër, wat sou jy kon sê of doen om die verloop en uitkoms van dinge te verander? Sou Void alle toere na Mpumalanga afgelas het? Sou Mbeki meer aandag aan die vigs krisis gegee het? Sou dit dinge verander het, of is alles maar net los stroompies wat bloot met ander paaie langs na die see sou vloei; ander kluite grond sou saamsleur in onstuitbare alluviale patrone? (123-124).

Braam beskou homself steeds as 'n slagoffer van sy omstandighede. Hy het wel geen beheer gehad oor die artikel wat Johnny geskryf het nie, maar hy is verantwoordelik vir die aanval op Gilda. Dit wat met hom gebeur, is dus nie heeltemal buite sy beheer nie. Hy beland in die distopie van die tronk vir die moord op Gilda en nie vir die artikel nie. Behalwe vir die insident waar hy as tiener die bure se dogtertjie Elana seksueel misbruik het, aanvaar Braam op hierdie stadium nog nie aanspreeklikheid vir sy dae in die verlede nie (106). Hy gaan egter deur die eerste stap van bewustheid van die protagonis van die distopiese ruimte deurdat hy kies om te onthou. Om te onthou, is 'n belangrike element in die politieke, utopiese proses van verandering, aksie en bemagtiging deurdat die herkonstruering van die verlede die hede en toekoms vorm (Baccolini 2003:122). Soos hierbo aangetoon, begin hy ook te let op die skakel tussen die verlede, die hede en die toekoms. Dit is tydens sy gevangenskap in Seepunt en die Nuwe Overbergse Sentrum vir Rehabilitasie wat hy sy verlede gebruik om sin te skep in die hede.

5.4 Die distopie van die tronk

5.4.1 Aanhouding en verhoor: Seepunt

Braam gaan terug na die woonstel in Seepunt waar hy en Gilda tuisgegaan het om Themba se kontakbesonderhede in die hande te probeer kry (125). Hy word voorgelê en in hegtenis geneem deur JP, dieselfde polisieman wat Themba se tas by Gilda kom haal het (127-130). Hy het nie slegs sy identiteit verloor nie, maar raak as vermeende misdadiger byna onsigbaar vir die res van die samelewing:

Ek word uitgelei tot in die straat. Ek kyk na die toppe van die palmbome wat roer in die wind. Op die sypaadjie stap mense verby. Niemand kyk op nie. Niemand wil raakgesien word of betrokke raak nie. Ons bestaan nie (130).

As voortvlugtende was hy reeds vervreem van sy gesin, maar as gevangene is hy nou heeltemal afgesny van die buitewêreld. Braam as protagonis van die distopie ondergaan nou totale

ontnugtering en vervreemding. Hy word aanvanklik aangehou in Seepunt, waarna hy na die Nuwe Overbergse Sentrum vir Rehabilitasie naby Swellendam verskuif word. Reeds tydens sy gevangenskap in Seepunt begin hy sy eie gevangenskap in verband te bring met die geskiedenis: “Eienaarskap, toe-eiening, gevangenskap, die Donker Gat. Wat het ons alles na hierdie Skiereiland gebring? Wat is die impak wat ons gemaak het?” (136). Braam begin steeds meer ag te slaan op die invloed van die geskiedenis op die huidige distopiese ruimte waarin hy homself bevind. Binne die aanhoudingsel is die rolle van die koloniale verlede egter nou omgeruil. Die een met mag is die groot, sterk swart gevangene Bongi. Hy is “die nuwe koloniseerder” en “nuwe verkrachter”. Braam, aan die ander kant, is die hulpelose en bang “sagte wit mannetjie” (132-133). Sy medegevangenes is nie die enigstes wat ’n bedreiging vir hom inhou nie. Tydens sy aanhouding word hy na die martelkamer geneem deur JP en “sersant Vuil van Zyl”:

Aan die onderpunt van die gang tussen die selle is daar nog ’n deur. Daaragter is ’n leë vertrek, met slegs een plastiekstoel in die middel daarvan. Onder die stoel glim die gevlekte sement in die somber lig van ’n kaal gloeilamp. Dit is hierheen wat ek gebring word. My hele lyf wil terugbeur, maar ek bly stap; laat myself voortstuur deur hul hande (139).

Soos dikwels gebeur het met politieke gevangenes tydens apartheid, word Braam aanvanklik sonder verhoor aangehou en gemartel. Braam het self in die verlede deelgeneem aan die geweld teen vermeende politieke misdadigers of toegekyk hoe mense gemartel word. Nou is hy egter die een wat gemartel word. Hy vergelyk sy eie marteling met dit wat hy tydens sy weermagjare ervaar het: “Ek voel hoe die wind uit my fluit en hoor myself kreun. Die klank van seks” (140). As soldaat kyk hy toe hoe ’n Zoeloe-hoofman se twee seuns gemartel word: ““Die geluide van iemand wat gemartel word. Dis sulke siek, nat houe en kreune – soos seks”” (22). Vroeg in die roman is daar dus ’n vooruitwysing na Braam se eie marteling later in die roman. Braam ervaar dieselfde tipe pyn wat die seuns ervaar het. Waar hy vroeër wel simpatie met hulle gehad het en die gebeurtenis hom ontstel het, bereik hy ’n hoër vlak van bewustheid en verantwoordelikheid: hy weet nou presies waardeur die seuns gegaan het. Hy bring ook sy marteling in verband met die koloniale verlede. Sersant van Zyl is berug vir haar genadelose en onkonvensionele martelmetodes. Sy is “’n harde bruin vrouwtjie” wat as ’n produk van die koloniale geskiedenis beskryf word:

Haar voorgeslagte is deur Hollandse matrose, vryburgers en klipharde boere genaai. Daar is vermurwende hout, rum, seewater, damwater, krom wingerdstompe en wyn in haar bloed (138).

Volgens Braam is die distopiese hede waarin hy homself bevind dus die gevolg van die aksies van die verlede. Baccolini (2003:122-127) wys daarop dat individuele morele verantwoordelikheid en bewustheid in die kritiese distopiese roman lei tot moontlike individuele en kollektiewe aksie en verset. Die individu vind sy of haar plek in die historiese konteks, en ontwikkel 'n manier om te leef in die hede en terselfdertyd die toekoms te bou. Tydens sy gevangenskap in Seepunt begin Braam al hoe meer bewus te raak van die skakel tussen die geskiedenis en die huidige distopie. Braam vind sy plek in wat hy “die bigger scheme of things” of “god se verhaal” noem. Hy is die miskruier en nie die held nie, maar hy besef dat die rol wat hy speel nie noodwendig onbelangrik is nie:

Wanneer ek bid, verhoë aan God rig, sou dit dalk nêr so nutteloos wees as wat 'n karakter in 'n manuskrip die skrywer om verlossing, om 'n beter bedeling vra? Die storie is tog leeg sonder lyding, intrige en moeisame groei – die ontknoping van die karakter (136-137).

Waar Braam vroeër nie verantwoordelikheid geneem het vir sy verlede nie of nostalgies was daaroor, begin hy nou die sin van sy huidige omstandighede in die geskiedenis te soek. Soos in die volgende afdeling bespreek sal word, is dit die lyding wat hy in die tronk ondergaan wat hom verder tot hierdie bewustheid bring. Braam besluit om, onder die naam Dirk Olivier, skuldig te pleit op die moord op Gilda. Hy doen dit om weg te kom van JP. Volgens die Wet op Noodtoestande en Militêre Regulasies word Braam gevonnissen tot vyf en twintig jaar gevangenisstraf (147). Tydens sy aanhouding in Seepunt vorm Braam 'n band met een van die ander gevangenes, Dalton. Soos Brandon is Dalton 'n bruin man. In die desperate omstandighede waarin hy is, begin Braam selfs in die bonatuurlike te glo:

Ek kyk na hom terwyl ek die slaap uit my oë vee. Agterin my kop woel die beeld van Brandon. Kan dit wees dat hy as 'n beskermengel, as hierdie man Dalton, na my toe teruggekom het om my te help (144).

Dalton word ook, soos Braam, gevonnissen tot gevangenskap in die Nuwe Overbergse Sentrum vir Rehabilitasie (147).

5.4.2 Die Nuwe Overbergse Sentrum vir Rehabilitasie

Die pad na Swellendam is dieselfde pad wat Braam as kind saam met sy gesin gery het om langs die see vakansie te gaan hou (152). Tydens een van hulle vakansies sien Braam vir die eerste keer die tronk raak:

Ek was seker so twaalf of dertien toe ek die eerste maal die tronk opgemerk het, net anderkant Swellendam, op pad na die see. Dit was 'n triestige dag en swart reënwolke het uit die see, deur die klowe tot op die plato gewaai. Ek onthou die groen ruitendraad rondom die tronk en die verbleikte uniforms van twee gevangenes wat teen die heining staan en rook het. Dit was asof hulle deur die stroom verbysnellende motors gekyk het, op teen die anderkantste bult – asof ons nie vir hulle bestaan het nie, nie deel uitgemaak het van hul wêreld nie (225-226).

Die enigste een wat hulle raaksien, is Braam. Net soos die vakansiegangers wat verby die tronk ry klaarblyklik nie vir die gevangenes bestaan nie, bestaan die gevangenes nie vir sy ouers en die res van die wêreld nie. Braam se ma sien hulle glad nie raak nie. Sy is eerder begaan oor die slegte weer wat dalk hulle vakansie kan bederf (226). Die beeld van die gevangenes bly Braam egter by:

Ek het deur die agterruit probeer kyk of ek hulle nog kon sien, maar hulle was weg en het bloot in my gedagtes nog daar onder die grys middaglig bly staan. Deesdae dink ek gereeld aan daardie dag. Miskien was daar iets in my wat toe al geweet het dat ek ook so langs die draad sal staan en kyk na motoriste en die wêreld wat verbygaan – 'n wêreld wat niks meer van jou weet nie (226).

Braam is nou aan die ander kant van die draad. Tog beskou hy homself nie as 'n slagoffer nie, maar plaas sy ervaringe binne die konteks van die geskiedenis:

Is dit hier, in hierdie plek, wonder ek, dat die finale paaiemente van die sondes van die vaders betaal sal word? Is dit hier waar alles wat geneem is met die nodige rente weer opgeëis sal word? Hoe ver in die geskiedenis moet 'n mens teruggaan om eienaarskap, die prys, die skuld te bepaal? En hoe ver tot in die toekoms om die finale afrekening te bewerkstellig. Miskien, dink ek, is dit soos die beweging van die see – 'n ewige getywisseling van iets vir iets (158).

'n Voorbeeld van die “sondes van die vaders” waaraan Braam terugdink, is die uitwissing van 'n Xhosa-stam deur sy oupa Joris en die ander boere in die omgewing van Ugie in die Oos-Kaap. Die Xhosas het elke jaar, volgens oupa Joris, hulle beste gesteel. Braam se oupa en die ander boere het op 'n dag bymekaargekom en die hele stam, insluitend die vrouens en kinders, doodgeskiet. Volgens Braam is dit “'n deel van die geskiedenis waarvoor [sy] familie nie maklik praat nie”. Die boere het ook aan mekaar belowe om nooit weer oor die insident te praat nie, maar “tog het 'n geheim 'n manier om homself te wil uitpraat: “Die gemolesteerde kind wat jare

later as volwassene dit wat agter toe deure gebeur het, wil ontbloot” (156-158). Hierdeur word daar gewys op die gevaar daarvan om die geskiedenis te verbloem. ’n Samelewing wat geen herinnering aan en erkenning en geheue van die verlede het nie, het geen hoop vir die toekoms nie deurdat daar nie ag geslaan word op die stilgemaakte geskiedenis van die onderdrukte, gemarginaliseerde en onteiene groepe nie (Baccolini 2003:119). Oupa Joris was nie bereid om verantwoordelikheid vir sy daade te aanvaar nie. Hy het geen berou oor sy aksies nie. Sommige van die mans het gehuil na die skietery op die stam, maar nie oupa Joris nie. Hy vergelyk die slagting van die stam met ’n springbokjag. Die onregte van die verlede kan egter nie vir ewig onderdruk word nie. Oupa Joris se skuld word dus oorgedra na sy nageslagte. Braam besef dat hy betaal vir die sondes van sy voorgeslagte, want “alles soek na balans”:

Daar is geen oomblik wat in isolasie plaasvind nie. Elke oomblik het ’n toekoms wat gevrees word of waarna uitgesien kan word. Elke oomblik het ’n verlede, ’n geskiedenis wat stig, wat kennis dra, patrone versamel en trauma skep. Suid-Afrika van 1948, ’n produk van Suid-Afrika 1914, die tyd van Jopie Fourie, en dit, op sy beurt, ’n produk van 1902, die bevrydingstryd teen die kolonialisme van Brittanje. Oorloë, rebellies, ’n opeis van grond, ’n terugeis van grond – ’n soeke na balans; die oorskryding van grense (156).

Die sipier van die Nuwe Overbergse Sentrum vir Rehabilitasie, Lewies Lazarus, koester utopiese ideale vir sy tronk (153). Volgens Chief Lazarus is die gevangenes nou “nie meer deel van hierdie wêreld nie”, maar het “die ou dinge verbygegaan en alles nuut geword” (154-155). Hy beskou dit dus as ’n plek waar mense ’n nuwe begin kan maak. Die konsep van hergeboorte en vernuwing is reeds teenwoordig in sy van: soos Lasarus in *Die Bybel* kan gevangenes “uit die dood opstaan” om ’n nuwe lewe te begin. Soos later bespreek word, is die Christelike wedergeboorte nie die enigste beeld van transformasie wat in *Miskruier* voorkom nie. Soos reeds genoem, is die miskruier binne die Egiptiese mitologie ’n simbool van vernuwing. Dalton word ook later vergelyk met ’n skoenlapper wat deur die proses van metamorfose gaan.

Chief Lazarus bestuur sy tronk volgens streng Christelike beginsels. Eerstens word alle nuwe gevangenes in twee groepe verdeel: Die Skape en die Bokke (154). Die Bybelse verwysing na die laaste oordeel, soos beskryf in Matteus 25:31-33, is hier ’n duidelike interteks:

Wanneer die Seun van die mens in majesteit kom en al die engele saam met Hom, sal Hy op sy koninklike troon gaan sit. Al die volke sal voor Hom bymekaar gebring word, en Hy sal die mense van mekaar skei soos ’n wagter die skape van die bokke skei. Die skape sal Hy regs en die bokke links van Hom laat staan (*Die Bybel, Nuwe Testament* 1989:36).

Die apokaliptiese toon van die roman, wat reeds met die tentdienste in Zoo Lake na vore kom, word hier verder gevoer. Die apokalips dui wel op vernietiging en die einde van die wêreld, maar die Christelike apokalips gaan ook met hoop gepaard:

Apocalyptic literature takes the form of a revelation of the end of history. Violent and grotesque images are juxtaposed with glimpses of a world transformed; the underlying theme is usually a titanic struggle between good and evil. [...] Apocalypticism has been described as a genre born out of crisis, designed to stiffen the resolve of an embattled community by dangling in front of it the vision of a sudden and permanent release from its captivity. It is underground literature, the consolation of the persecuted (Thompson 1997:13-14).

Chief Lazarus bied dieselfde tipe hoop aan die gevangenes as wat apokaliptiese literatuur oorspronklik gebied het. As die gevangenes die goeie bo die bose kies deur by die Skape aan te sluit, wag daar 'n nuwe en beter lewe op hulle. Hulle moet egter nie hulle huidige omstandighede bevraagteken nie en hulle straf aanvaar. As Skaap mag jy dus nie in verset gaan nie. Daar is iets van 'n diktator in Chief Lazarus as hy rondloop met die “klein rottankie [wat hy] agter sy rug draai” (154). Hy ken verder aan homself goddelike mag toe deurdat hý die een is wat die Bokke van die Skape skei. Die beheer wat hy toepas, is streng en daar is geen plek vir ander godsdienste nie. Diegene wat “vir Allah aanroep” word saam met die verkragters en moordenaars as Bokke geklassifiseer (155). Ten spyte van die utopiese beeld wat Lazarus van sy tronk skeep, is dit eerder 'n distopie vir diegene wat nie aan sy kant is nie. In Lazarus se tronk word 'n soort apartheid dus steeds toegepas. Soos in die res van die roman word die skeiding tussen mense nie op grond van ras gemaak nie. In die buitewêreld word die rykes van die armes geskei: in Lazarus se tronk word die skeiding gemaak op grond van godsdiens. Botha lewer hiermee kommentaar op die onverdraagsaamheid tussen verskillende kulture en godsdienste wat steeds in die samelewing van 2005 bestaan. Chief Lazarus is ook nie die enigste een wat sy godsdiens ernstig opneem nie. Een van die gevangenes is 'n selfverklaarde profeet:

“My naam is Jesus Jerome Sunny-John September, Capo di Capi; die messias van Manenberg; die leeu van Llandudno; die wit roos van Oranjezicht; ek is die vertrooster van Parow; die soet hanepoot van Hermon; die seun van Stellenbosch. Ek is die verlosser van hartseer; die Bantie-Christ; die seun van God!” (145-146).

Sunny-John sluit eers by die Skape aan, maar word later na die Bokke oorgestuur omdat sy profesieë as godslastering beskou word (155, 164-165). Sunny-John as profeet het egter werklike dissipels, terwyl die meeste gevangenes net vir Lazarus volg omdat die lewensomstandighede in die Skaap-kamp beter is (175). Daar is ook aanduidings dat Sunny-John werklik 'n profeet is en

wonderwerke verrig. Eers kom dit voor asof hy water in wyn verander het (178). As Braam vir Bongi, een van sy medegevangenes, met 'n krieketbal tref tydens 'n oefening vir die tronk se jaarlikse kriekettoernooi, het hy geen pols nie. Hy begin egter weer asem te haal as Sunny-John vir hom mond-tot-mond-asemhaling gee (183-185).

Braam skaar homself aanvanklik by die Bokke, want hy “het nog [sy] eie integriteit” (155). Soos baie van die gevangenes besluit hy later tog om by die Skape aan te sluit om die geweld van die Bokke vry te spring: “Ek het die dood vrygespring deur wedergebore te raak” (170, 175). Hy word 'n Skaap en begin by die tronk se drukkerij, wat hoofsaaklik Bybels druk, te werk (171). Dalton bly egter agter by die Bokke (172).

In die Nuwe Overbergse Sentrum vir Rehabilitasie word “niemand binne op hul eie naam genoem nie” (154). Braam het reeds sy identiteit verloor deurdat hy nou as Dirk Olivier bekend staan, maar in die tronk vind 'n verdere verwydering van sy identiteit plaas. Die tronkbewaarders se bynaam vir Braam is “die boertjie” (225). Die tronkbewaarders wat Braam leer ken, se byname verwys almal na vryheidsvegters tydens die strugle: “Nelson” (Nelson Mandela)⁷⁰, “Walter” (Walter Sisulu), “Govan” (Govan Mbeki) en “Oliver” (Oliver Tambo) (154, 224). Anders as in die apartheidsjare is hierdie figure nou diegene met mag en nie die onderdruktes nie. Braam as wit man is nou die een wat vervolgt word.

Soos deur Fouché (2005) uitgewys, is Breyten die ander karakter in *Miskruier* wat met gevangenskap tydens apartheid verbind kan word deurdat sy bynaam na Breyten Breytenbach verwys. Breyten is nie meer 'n gevangene nie en is ook nie personeel nie. Hy was egter so lank in die tronk dat hy telkens terugkom en hulle hom maar laat aanbly om allerhande los takies te verrig (166-167). Hy versorg onder andere ook die groentetuin op die tronkgronde. Tuine of die natuur dien tradisioneel as 'n eutopiese enklave binne die distopiese ruimte.⁷¹ In *Miskruier* is die

⁷⁰ Die wag, Nelson, se persoonlikheid word ook in verband gebring met Nelson Mandela. Nelson is die een wat vir Braam water bring as hy later deur Captain Walter in die martelhok geplaas word. Volgens Braam het “Nelson 'n hart” (223).

⁷¹ Winston en Julia in Orwell se *Nineteen Eighty-Four*, byvoorbeeld, ontsnap na 'n wegkruipplek buite die stad. Dit is 'n oopte in 'n woud waar die lug skoon is en jy voëls kan hoor sing (Orwell 1984:257-263). Hierdie gegewe kom ook in van die ander Afrikaanse romans wat by hierdie studie betrek word voor. In *Oemkontoe* neem dit die vorm aan van oom Giep se boerdery waarop hy so trots is (Haasbroek 2005:79). Visagie (2009b:59) beskou Marlouw se

tuin in 'n mate ook eutopies deurdat dit naby die Skape se barak is en Braam “die leiwater en los grond van Breyten se groentetuin kan ruik” (172). Die eutopiese beeld van die tuin word egter vernietig deurdat dit ook die plek met die sink martelhokke is waar Braam later beland (166). Braam beskou Breyten as sy “gids deur nog 'n vreemde wêreld” (167). In die tradisionele eutopieë word die protagonis voorsien van 'n tipe besoekersgids of gids om hom of haar deur die beter samelewing te lei. Dit word dan vergelyk met sy of haar eie samelewing (Baccolini en Moylan 2003a:5). Braam bevind homself egter nie in so 'n beter samelewing nie, maar in die distopiese ruimte van die tronk. Die besef hiervan kan as 'n verdere stap in die ontnugtering van Braam as distopiese protagonis beskou word:

En dan tref dit my. Dat hierdie wêreld, hierdie tronk, nou my wêreld is en dit waarskynlik vir nagenoeg die res van my lewe gaan wees. Hier het ek nie anker gegooi nie – hier het my skip gestrand. Soos die besef my tref, hou my bene op met loop en ek staan net daar, voor die groen-en-wit hoofgebou in die oggendson (167).

Anders as die karakters van die klassieke utopieë, wat dikwels eiland-eutopieë is, het hy nie die opsie om terug te gaan na sy wêreld om hulle te vertel van sy wedervaringe nie: sy skip het gestrand. Soos reeds genoem, begin Braam tydens sy gevangenskap aanspreeklikheid te aanvaar vir sy dae in die verlede. Hy begin ook die skakel tussen die geskiedenis en die distopiese ruimte waarin hy homself bevind, raak te sien. Hierdeur ontsnap hy van die regressiewe nostalgie van die protagonis van die klassieke distopie. Hy gebruik egter op hierdie stadium nog nie hierdie kennis om omstandighede te verander, homself te bemagtig en oor te gaan tot verzet nie (Baccolini 2003:122-127). Hy het geen hoop nie en dink dat hy nooit weer uit die tronk sal kom nie (167). Hy wil nie eers probeer om kontak met Riki te maak nie, want “wat sou [hy] tog vir haar sê” (175). Braam begin gewoon te raak aan die lewe in die gevangenis. Hy en die ander gevangenes vorm 'n gemeenskap en maak die ruimte van die tronk hulle eie: “Die tronk se naam is die Nuwe Overbergse Sentrum vir Rehabilitasie, maar ons noem dit net Overberg” (166). Hy reageer ook later outomaties op die naam Dirk Olivier (198). As Skaap is die lewensomstandighede in die tronk nie so onaangenaam nie. Bedags werk hy by die drukkery en

tuinbou-projek in *Horrelpoot* as 'n utopiese moment in die roman. In *Wederkoms – Die lewe en geskiedenis van Jannes Hoop* skep die Eilanders ook vir hulleself 'n utopiese boerdery (Krüger 2009:187-189). In al die bogenoemde gevalle word die tuin uiteindelik vernietig. Die beeld van die paradyslike tuin wat uiteindelik vernietig word, kom ook in ander Suid-Afrikaanse distopiese en apokaliptiese romans voor, soos byvoorbeeld Elsa Joubert se *Die laaste Sondag* (1983) en J.M. Coetzee se *Life and Times of Michael K* (1983).

snags is hy veilig van die geweld en sodomisering wat deel is van die Bokke se bestaan (155). Die buitewêreld en die stad is distopies omdat dit chaoties en sonder reëls is. In die tronk is dit egter die gereguleerdheid daarvan wat daarvan 'n distopie maak:

Die buislampe in die hoë dak, die koel sementvloer, die klap van lepels teen blik, die skaduwees – op 'n manier is alles hier dieselfde; is die eetsaal, die slaapsaal, die drukpers net 'n ander skakering van voorspelbaarheid en meganiese ritme (187).

Soos in bekende distopiese werke soos *We, Brave New World* en *Nineteen Eighty-Four*, is dit juis teen die eentonigheid en onderdrukking van identiteit in die distopiese ruimte waarteen die inwoners in verzet gaan:

Sirene bulk, opstaan; fluitjie blaas, stop; fluitjie blaas, staan. Eetsaal, pap eet; Chieftid tot God; die Here weet. Die geklitteklat van die drukmasjiene tik hou vir hou die dag se roetine. Dit is waarskynlik nie bloot die behoefte aan vryheid wat gevangenes laat ontsnap nie. Dit is die voorspelbaarheid; die sleurende roetine; die weet wat gaan volg wat die witpyp stook en die plan laat vorm aanneem (196).

Die aankondiging van die “Armageddon”, die krieketwedstryd tussen die Bokke en die Skape, bring 'n bietjie opwinding in die gevangenes se saai bestaan (181). Dit is ook in hierdie tyd wat Braam sy ontsnappingsplanne begin maak en daardeur in verzet gaan teen diegene wat hom gevangene hou. Hy word deur Bongi ingelig dat Themba vir hom 'n boodskap het en dat hy dié aand vir Zola buite die barakke moet ontmoet (187). Braam is op hierdie stadium reeds een van die Skape. Bongi en Zola is twee Bokke wat geweldige mag binne die tronk het. Kort hierna vind Braam en Springbok, een van sy mede-Skape, die stormwaterpyp waardeur hulle moontlik kan ontsnap. Tydens hierdie ontdekking word die miskruier vir Braam 'n simbool van hoop en vryheid:

Eers toe ek die miskruier sien wat al met die slykstrook van die pyp dieper die aarde in beweeg, verstaan ek hoekom hy lag en maak my oë toe. Alles voel skielik koel rondom my (189).

Braam ontmoet die aand vir Zola buite die barakke. Weereens dink hy terug aan sy verlede:

Op die koue sementblad van die stoep voor die barak is ek eensklaps weer terug op die perronne en bushaltes van my weermagdae. Ek hoor die trein fluit en ruik die dieseldampe van 'n voortknorrerende bus. Hulle sê as mens doodgaan, in jou laaste oomblikke, flits jou lewe in episodes voor jou oë verby. In hierdie plek gaan ek stukkie vir stukkie dood – al die onthou is dus seker normaal, 'n vertraagde reaksie (189).

Braam voel wel dat hy besig is om sy identiteit te verloor en dat hy daarom, soos 'n sterwende, probeer om deur herinneringe aan sy ou lewe vas te klou. In Braam se geval gaan onthou egter ook gepaard met bewustheid, groei en uiteindelijke verzet. Deur die beeld van die miskruier binne

die Egiptiese mitologie te betrek, dui Braam se “dood” nie op sy einde nie, maar op hergeboorte en ’n nuwe begin. In die tronk sterf “die ou Braam” wat nie verantwoordelikheid geneem het vir sy aksies in die verlede nie as’t ware. Hy word weergebore as ’n bewuste karakter wat aanspreeklikheid neem vir sy dade. Geluk is nie noodwendig die toestand van die inwoner van die kritiese distopie nie, maar eerder bewustheid en verantwoordelikheid (Baccolini 2003:130).

Zola vertel vir Braam dat Themba hom wil help om te ontsnap deur hom met een van sy vragmotors op te laai (190). Hierdie nuus stel Braam in staat om sy plan van vernet en vryheid verder te voer. Soos in die handeling van die tipiese distopiese werk, word hierdie vernet op verskeie wyses onderdruk (Moylan 2000:xiii). In Braam se geval kom die teenstand van die tronkbewaarder, Captain Walter. Captain Walter vang hom buite die barakke nadat hy vir Zola ontmoet het. As Captain Walter vir Braam begin slaan, dink Braam weereens terug aan die marteling van die Zoeloe-seuns wat hy in die weermag aanskou het:

“Nee, nee,” hoor ek my eie stem, “hou op,” maar die houe bly neerreën. Dis soos seks, onthou ek hoe ek die marteling van die twee Zoeloe-seuns in die Natalse Middellande aan Brandon beskryf het – sulke siek, nat, klaggeluide (192).

Die herinnering dui weereens daarop dat Braam die gevolge aanvaar van wat hy en die ander troepe in die verlede gedoen het. Die vergelyking van Braam met lede van die struggle, wys ook daarop dat hy nou die een is wat in opstand is. Soos die Zoeloe-seuns tydens die apartheidsjare, is hy in vernet teen die onderdrukking van die huidige bestel. Captain Walter kry dit nie reg om Braam se vernet te onderdruk nie. Ná die aanval word hy in die tronk se siekeboek opgeneem. Van sy hare word weggeskeer om die wonde op sy kop te behandel. Onder die afgeskeerde hare kom sy natuurlike haarkleur deur. Braam besef dat hy “in ’n stadium weer soos Braam Fourie gaan lyk” (194). Hierin is ’n brokkie hoop dat hy eendag weer sal kan terugkeer na sy normale lewe. Sy vernetaksie word versterk deurdat hy in kollektiewe vernet gaan saam met Springbok en Denzel. Hulle beplan om op die dag van die krieketwedstryd te ontsnap (196-197). Die ontsnappingsplan is nie die enigste hoop wat daar vir Braam en die ander gevangenes bestaan nie. Dit lyk asof daar ook hoop vir Suid-Afrika as ’n geheel is:

Daar het die dag ’n gerug ontstaan dat Naledi Pandor ’n groep uitgeweke ministers gelei het om die VN toe te spreek. Daar is ’n kans dat die VN kan ingryp. Daar is hoop (196).

Dit is wel net 'n gerug, maar dit bied aan Braam en die vriende wat hy gemaak het aan die Skaap-kant, Springbok en Denzel, 'n rede om te ontsnap. Dinge kan beter raak in die buitewêreld. Hulle gaan voort met die ontsnapping. As gevolg van die reën wat die vorige dae geval het, is die stormwaterpyp egter vol water. Braam en Springbok kom weg, maar Denzel verdrink (208, 217). Die miskruier was daar toe Springbok en Braam die pyp ontdek het. Die dag van die ontsnapping sien Braam weer die miskruier:

Bokant my spook 'n miskruier: al skoppend en stoeiend rol hy die son deur die broosblou hemele – stoot hy hom soos 'n bol mis voor hom uit. Die reuk van kompos hang swaar in my neusholtes. Ek sukkel om asem te kry. Die miskruier beur vorentoe en verskroei tot 'n swart moesie op die gloeiende wang van die son. Die moesie groei en word groter en die son verbruin, verswart, verskrompel en verduister tot 'n droë bolletjie stront (217).

In Afdeling 5.1.2 is daar bespreek hoe hierdie beeld aansluit by die Egiptiese mite van die songod wat elke aand sterf om elke oggend weer gebore te raak. Die ontsnapping is vir Braam soos 'n nuwe lewe en dui op hoop vir die toekoms. Springbok en Braam bereik die plaas van Giel, Themba se kontak. Hulle kry by hom 'n voertuig wat hulle kan gebruik om Themba te ontmoet by sy vragmotor (219). Die voortvluggendes word egter gevang in 'n padblokkade. Themba se vragmotor slaan aan die brand as hy deur die blokkade probeer ry. Hy sterf in die vlamme (221-222). Die kollektiewe verset word onderdruk deurdat die ontsnapping misluk.

Die volgende hoofstuk begin met Braam wat aangehou word in die martelhok in Breyten se tuin. Aanvanklik kom dit voor asof hy in die hok is as straf vir die bogenoemde ontsnapping. Dit word dan duidelik dat dit slegs een van vele kere is wat Braam in die hok beland (226). Hy en Springbok het nie hulle verset gestaak na die mislukte ontsnappingspoging nie, maar probeer gereeld om te ontsnap of om ander gevangenes te help om te ontsnap (226). As Braam in die hok is, maak Captain Walter seker daarvan dat hy weet dat hy as wit man nou in die posisie is wat gevangenes tydens apartheid was. Captain Walter is nou die een in beheer: “‘Ah, hy kan geleer word,’ sê Walter en ek kan hoor hoe hy klik-klik-klik sy tong klap. ‘Nelson, my comrade, die wit baas sê weer Captain. Dit lyk my ons kan hom leer’” (224). In die hok gebruik Braam sy geheue op 'n nuwe manier. Hy laat nie toe dat Captain Walter hom onderkry nie, maar gebruik gedagtes oor sy verlede as 'n oorlewingsmeganisme:

Vanaand kom hulle my haal en dan gaan Walter sy wraak neem. Dan gaan hy my knou, met alles wat hy het, want ek het hom seergemaak. Ek maak my oë toe en is weer 'n kind met vakansie op 'n wit strand in Afrika. Die branders is sterk en sleep my waar hulle wil. Ek proe die sout op my lippe

terwyl my longe soek na asem. Dan rol die brander my oor sandbanke, verder weg van die land. Ek voel nog een keer die son op my boarm en gee myself dan oor aan die stroom (227).

Braam het vroeër in Themba se huis hierdie tipe nostalgiese herinneringe gebruik om te ontsnap van die werklikheid (84, 88-89). In die hok gebruik hy dit ook om te ontsnap, maar die doel daarvan is nie om sy omstandighede te ignoreer nie. Hy gebruik dit om die aanslae van Captain Walter te verduur en nie moed op te gee nie. Die herinneringe is daarom nie, soos in die klassieke distopie, regressief van aard nie. Soos in die geval van die kritiese distopiese protagonis, bemagtig dit hom om voort te gaan met sy verzet.

Dalton sluit ook by Braam en Springbok se verzetaksie aan (224). Hy gaan egter eers deur sy eie persoonlike verzet. Nadat Bongi en Zola hom amper doodgeslaan het, staan hy “uit die dood” op. Net Braam weet dat Dalton die een is wat vir Zola en Bongi hierna vermoor het en “die bloed uit [hulle] oopgesnyde kele gedrink het” (226-227). Niemand verdink vir Dalton van die moord nie, want hy hou vol dat hy gered is en nou ’n Christen is. In werklikheid neem Dalton se wedergeboorte die vorm van wraak en verzet aan, en nie van Christelike vergifnis nie. In een van sy ontsnappingspogings gebruik Dalton die tronk se grassnyer en blaai van die Bybels wat in die tronk se drukkery gedruk word om ’n vliegtuig te bou (227). Hy het dus nie regtig respek vir die Christelike geloof nie. Volgens Braam is Dalton “’n skoenlapper, ’n papillon” (227).⁷² Braam beskou homself hierteenoor as ’n miskruier: “Ek is nie ’n skoenlapper nie. Ek is ’n miskruier. Ek het alles wat ek het, verloor. Selfs my eie naam. My lyf is gebreek en binnegeval” (228). Die twee beelde verskil egter nie soveel van mekaar nie. Soos die larwe in ’n vlinder verander, verander die gestorwene binne die Egiptiese mitologie in ’n miskruier. Braam het sy identiteit verloor, is gemartel en is geestelik en fisies afgetakel. As miskruier word hy egter weergebore en gaan hy voort met sy verzet. Die einde van die roman suggereer ook dat daar steeds hoop by Braam bestaan:

In my gedagtes kyk ek verby die draadomheining. My oë volg die pad wat deur die groen heuwels slinger tot by die see. Ek trek my asem tot diep in my bors. “God is groot! Prys Hom!” roep ek. Nyamezela, Nhlanhla, weeskind van Themba Molelefe. Nyamezela, Theuns. Nyamezela, Albert. Nyamezela, Marietjie. Nyamezela, my vrou. Ek kyk af na die lyne op my gearste handpalms en

⁷² Hierin is ’n verwysing na Henri Charrière se tronkmemoir, *Papillon* (1969).

maak my oë toe. “Your room is ready for you, sir,” sê John, die butler, terwyl hy die slaapkamerdeur vir my oophou. Ek knyp my oë nog stywer toe. Ek is te bang om die toekoms te voorspel (228).⁷³

Braam het nie net hoop vir homself nie, maar ook vir die ander mense in sy lewe. As kind leer Braam se oupa vir hom die Xhosa-woord “nyamezela”: “Ek ken daai woord – dit beteken ‘vasbyt’” (91). Dit is ook die woord wat Themba aan Nhlanhla sê wanneer die kind huil as Braam vertrek (91). Volgens die *Pharos Woordeboek* (2005:73) beteken “nyamezela” die volgende: “verdra, verduur; volhard; geduldig wees”. Die gerugte dat omstandighede in die land kan verander, beteken dat daar moontlik ’n toekoms vir Braam en sy gesin en die ander inwoners van Suid-Afrika is: hulle moet net uithou. Soos in die kritiese distopie is daar dus ’n brokkie hoop dat die distopiese omstandighede oorkom kan word.

Beukes (2006:234) verwys spesifiek na die Bybelse beelde in die slot en interpreteer die einde van die roman as volg:

Ook is Dirk se slotwoorde voordat hy na sy “gebarste handpalms” (byna soos Christus se deurboorde hande!) kyk, Bybels: “God is groot! Prys Hom!” (228) Dirk is ’n tipe Abraham wanneer hy simbolies na die beloofde land kyk voordat hy mag ingaan: “In my gedagtes kyk ek verby die draadomheining. My oë volg die pad wat deur die groen heuwels slinger tot by die see. Ek trek my asem tot diep in my bors.” (228) Hierdie laaste toneel kan as ’n hoopvolle einde gelees word sou die Bybelse metaforiek en simboliek as interpretasiesleutel gebruik word. Dirk of (Ab)Bra(h)am sien die beloofde land en vind sy Verlosser. Sy lyding word ’n daad tot bevryding. Tog is dit asof die leser huiwer voor die apokaliptiese raamwerk. Hierdie toekomsrealiteit (*sic!*) is té gemaak en meesleurend gewelddadig geskets. Is die hopeloosheid van ’n ontgogelde werklikheid die enigste hoop op voortbestaan volgens Botha se perspektief? Die drol se voortrol is ’n slotindruk van leegheid, want dink Dirk “Ek is te bang om die toekoms te voorspel”. (228).

As *Miskruier* as ’n kritiese distopiese teks gelees word, is Braam se hoop egter nie “leeg” soos wat Beukes beweer nie. Soos reeds genoem, is bewustheid en verantwoordelikheid, eerder as geluk, die toestand van die inwoner van die kritiese distopie. ’n Gevoel van berou en verspeelde kansse gaan gepaard met die bewustheid en kennis wat die protagonis bekom. Daarom word die kritiese distopie dikwels nie gekenmerk deur ’n kompenserende en vertroostende gelukkige einde nie, maar deur ’n oop einde wat die protagonis van die kritiese distopie te staan laat kom voor sy of haar keuses en verantwoordelikhede:

⁷³ ’n Interessante moontlike lesing van *Miskruier*, waarna ook deur Hambidge (2005b:11) verwys word, is dat Braam se vlug en gevangenskap moontlik net ’n “dwelmvaart” is. Daar kan dan veronderstel word dat hy die gebeure droom nadat Bibi en Cilla vir hom dwelms gegee het (88-89). Die drome wat hy oor Themba se huis het in die tronk is dan moontlik die werklikheid, terwyl die gebeure in die tronk die droom is (179, 186).

It is in the acceptance of one's responsibility and accountability, often worked through memory and the recovery of the past, that we bring the past into a living relationship with the present and may thus begin to lay the foundation for a utopian change (Baccolini 2003:130).

Braam ontwikkel van 'n karakter wat homself probeer verontskuldig van sy dade in die verlede tot die tipiese protagonis van die kritiese distopie wat aanspreeklikheid aanvaar vir sy aandeel in die distopiese hede.

Alhoewel Beukes (2006:234) die einde van die roman as sonder hoop beskou, wys hy daarop dat sommige lesers wel die hoop wat met die Bybelse apokalips geassosieer word hierin kan sien. Anders as in die geval van die Bybelse apokalips, wag Braam egter nie op 'n goddelike mag om hom te red nie. Hy, Springbok en Dalton gaan aanhoudend in verset teen hulle omstandighede. Die wonde is op Braam se eie hande en hy is sy eie verlosser. In *Captain Lazarus* se "Christelike" tronk word godsdienstige gebruik soos dit die gevangenes pas. Lazarus se prekery word net nog een van die agtergrondgeluide in die roetine van die tronk (196). Braam gebruik sy oënskynlike bekering om van die Bokke te ontsnap, terwyl Dalton sy "wedergeboorte" gebruik om onskuldig voor te kom. Die uitroep van "God is groot! Prys Hom!" deur Braam is bloot 'n frase uit Lazarus se kerkdienste wat in sy kop maal (228).

Die laaste sin van die roman skakel weereens met die gegewe van *Miskruier* as "n spookstorie" en 'n waarskuwing: "Ek is te bang om die toekoms te voorspel" (228). Dit kan as 'n aanduiding beskou word dat *Miskruier* 'n werk van fiksie is wat nie as 'n voorspelling van die toekoms dien nie, maar eerder as 'n waarskuwing oor wat die ergste is wat kan gebeur as omstandighede in die hede geïgnoreer word. Die verwysings na die koloniale verlede en die apartheidsjare in die roman wys daarop dat daar ag geslaan moet word op die geskiedenis om 'n distopiese toekoms te voorkom.

5.5 Gevolgtrekking

Miskruier kan in verskeie opsigte as 'n distopiese roman beskou word. In die toekomstige Suid-Afrika wat in die roman uitgebeeld word, word inwoners streng beheer deur die diktator Nyende. Die werklike regeerders van die distopiese ruimte is egter misdadigers soos Themba Molelefe. Die ruimte van die stad word gekenmerk deur stedelike verval, onsekerheid en geweld. Hierdeur sluit die roman aan by die chaotiese stad wat in talle distopiese werke voorkom. In teenstelling tot die deurmekaar ruimte van die stad, staan die geroetineerde ruimte van die tronk. Hier is dit die eentonigheid van die gevangenes se bestaan wat die ruimte tot distopie maak.

Braam Fourie kan as 'n tipiese distopiese protagonis beskou word. Aan die begin van die roman leef hy in skynbare tevredenheid. Hy word dan vervreem van sy omstandighede deurdat hy al hoe dieper in die distopiese ruimte ingetrek word. Uiteindelik kom hy in verzet teen sy omstandighede. Braam is ook 'n kritiese distopiese karakter deurdat hy deur die loop van die roman al hoe meer konstruktief met sy verlede omgaan. Deur middel van Braam se gedagtes word kwessies uit Suid-Afrika se koloniale verlede en die apartheidsera aangeraak. Aanvanklik gebruik hy sy herinneringe om sy aksies te regverdig of om te ontsnap van sy omstandighede. As hy in hegtenis geneem word, begin hy egter die geskiedenis te gebruik om sin te skep binne die distopie. Hy aanvaar ook aanspreeklikheid vir sy dade in die verlede. Op hierdie wyse bemagtig hy hom vir sy verzet.

Miskruier kan as 'n kritiese distopiese roman beskou word omdat daar steeds hoop teenwoordig is in die oop einde. Braam vind nie 'n uitweg nie, maar hy hou vol met sy verzet. Sy geestelike en emosionele aftakeling en die verlies van sy identiteit kan gekoppel word aan die beeld van die miskruier in die Egiptiese mitologie wat elke aand sterwe om elke oggend weer gebore te word as die son.

HOOFSTUK 6

“Daar is [...] geen ander uitkoms nie”⁷⁴: Barend P.J. Erasmus se *Die nege kerse van Magriet* (2006)

6.1 Inleiding

Barend P.J. Erasmus is hoofsaaklik ’n skrywer van joernalistiek, nie-fiksie en naslaanwerke (Erasmus 2004:flapteks). Hy skryf onder andere die reisgids *On Route in South Africa*, wat in Afrikaans vertaal word as *Op pad in Suid-Afrika* (Erasmus 1995:5). Die gids verskyn in 1995 en word in 2004 herdruk. Friend (1996:6) is oor die algemeen beïndruk met *On Route in South Africa*, maar lewer kritiek op die manier waarop die Suid-Afrikaanse geskiedenis soms in die boek aangebied word:

There are also some controversial shades of meaning, as is inevitable with history. Gandhi and his stretcher bearers at Ladysmith would have been mortified to be described as in the service of the British Army. He organized the corps on the specific understanding that they would tend to British and Boer casualties without favour.

Die nege kerse van Magriet (2006)⁷⁵ is Erasmus se eerste roman. Die handeling in die boek strek oor die tydperk van ongeveer 1985 tot 2030 (Erasmus 2006:titelblad). Goosen (2007:11) noem *Nege kerse* “’n bom van ’n boek” en gebruik die term “terreurliteratuur”⁷⁶ om die roman te beskryf:

Terreurliteratuur is ’n erkende genre en bestaan reeds eeue lank – in feitlik alle lande en alle tale. Maar hier. In Afrikaans. En veral nou? In hierdie klimaat van politieke korrektheid über alle. Keer ’n mens

⁷⁴ Erasmus (2006:373)

⁷⁵ Die titel word vervolgens verkort na *Nege kerse*.

⁷⁶ Blessington (2008:117) beskryf terreurliteratuur as ’n genre wat verwant is aan die politieke roman. Volgens haar herleef die terreurroman, wat gedurende die laat negentiende eeu en vroeë twintigste eeu in Europa ontstaan het, in die een-en-twintigste eeu as gevolg van die hedendaagse bedreiging van die Weste deur terrorisme. In hierdie tipe romans is die fokus nie op die slagoffers van terreur nie, maar op die diegene wat terreurdade pleeg. Terreurromans staan dikwels simpatiek teenoor die terroriste en daar word probeer om hulle aksies te begryp (Blessington 2008:118, 123). In *Nege kerse* word daar verwys na radikale Islamitiese groepe wat dreig om die Westerse samelewing omver te werp. Die werklike terroriste in die roman is egter die Legioen van die Ontheemdes, die regse versetgroep in Suid-Afrika, wat terreur saai. Die simpatie in die roman is ook duidelik aan die Legioen se kant.

dan terug na van jou kwelvrae, besef jy hoe verskriklik versigtig en verskriklik bang ons geword het. 'n Mens wonder ook noodwendig hoe die owerheid op die roman sal reageer. Wanneer laas was 'n boek hier ter plaatse verbied?

Loots (2007:12) voorspel dat *Nege kerse* “dieselfde massa-histerie as ‘De la Rey’ van Bok van Blerk kan veroorsaak”: “Daar word nooit doekies oor sensitiewe politieke kwessies omgedraai nie, en dit is byna verfrissend om 'n slag nie 'n politieke eierdans te moet aanskou nie.” Ten spyte van die omstrede inhoud van die roman verskyn daar slegs enkele resensies oor *Nege kerse* (vergelyk Goosen 2007:11 en Loots 2007:12). Goosen (2007:11) het haar bedenkinge oor die boek en wonder of dit nie “net weer propaganda” is nie. Sy is egter van mening dat die roman nie ligtelik opgeneem moet word nie. Volgens haar het dit nie ontstaan uit “dinge waaroor groepies om braaivleisvure mor” nie: “Die verset teen die huidige situasie en voorspellings wat die toekoms inhou, ontstel nogal. Te veel daarvan klink reg” (Goosen 2007:11). Loots (2007:12) se resensie is uiters gunstig. Sy beskou die roman as “knap gedaan” en as 'n “skrikwekkend realistiese voorstelling van Suid-Afrika”.

Nadat Goosen se resensie van *Nege kerse* in *Die Burger* van 21 Julie 2007 verskyn, word daar verskeie navrae aan die koerant gerig oor waar die boek bekom kan word (*Die Burger*, By 2007:11). Op 'n webtuiste genaamd Boerevryheid blyk dit ook dat die beskikbaarheid van die roman 'n probleem is. Iemand met die skuilnaam “Boeregir” (2007) skryf die volgende oor *Nege kerse*: “Weet julle dalk of hierdie boek al verban is? Geen boekwinkel het hom nie!” Labuschagne (2009:2) is van mening dat 'n “nuwe sensuur” deur uitgewers en verspreiders toegepas word deurdat hulle nie blootstelling aan boeke wil gee wat politiek inkorrekt is nie. Volgens hom kry “onbekende boeke” soos *Nege kerse* en Dan Roodt se *Moltrein* (2004) nooit erkenning van die hoofstroommedia nie. Labuschagne (2009:2) se brief verskyn as reaksie op Calitz (2009:2) se brief in die *By* van 17 Oktober 2009. Calitz (2009:2) wil weet hoekom daar nie meer, soos met die destydse Voëlvrybeweging, openlike verset deur kunstenaars teen die toestand in Suid-Afrika is nie. Labuschagne (2009:2) beskou boeke soos *Nege kerse* as die nuwe vorm van protes teen die verval in die land. In sy brief wys hy daarop dat “die Voëlvryers aanvanklik ook onbekend was” en nie deur die hoofstroommedia ondersteun is nie. Hy sal ook “graag wil sien dat daar weer 'n beweging soos die Sestigters ontstaan wat onverskrokke die regerende party kritiseer en die ‘goeie sedes’ van politieke korrektheid omverwerp”

(Labuschagne 2009:2). Alhoewel hy dit nie eksplisiet stel nie, impliseer hy tog dat skrywers soos Erasmus en Roodt moontlik die begin van so 'n nuwe versetbeweging deur kunstenaars en skrywers is.

Boeke soos *Moltrein* en *Nege kerse* is nie deur hoofstroomuitgewers uitgegee nie. *Nege kerse* is self deur Erasmus uitgegee onder die drukkersnaam Verba Nova. Die eerste oplaag is in Amerika gedruk en is uitverkoop. Daarna is nuwe eksemplare in Suid-Afrika gedruk (*Die Burger, By* 2007:11). *Moltrein* is ook nie deur 'n hoofstroomuitgewer uitgegee nie. Roodt het dit self gepubliseer deur sy uitgewery Praag. 'n Roman wat nie deur Labuschagne genoem word nie, maar ook bestempel is as politieke inkorrekt (ook deur die skrywer self) is Haasbroek se *Oemkontoe van die nasie* (2001). In die bespreking van *Oemkontoe* is reeds daarna verwys dat Haasbroek aanvanklik gesukkel het om sy roman gepubliseer te kry. Dit is uiteindelik deur die kleiner Protea Boekhuis uitgegee (Mischke 2002:12). Tog is Labuschagne (2009:2) se uitspraak dat hierdie tipe romans nie “erkenning” of blootstelling kry nie, ongegrond. Daar verskyn verskeie uiteenlopende resensies oor *Oemkontoe* en sommige resensente is positief oor die roman (sien Hoofstuk 3, Afdeling 3.1). Resensies, berigte en onderhoude met Roodt oor *Moltrein* verskyn in talle hoofstroomkoerante soos *Rapport, Die Burger, Beeld* en *Volksblad* (sien byvoorbeeld Brink 2004:4; Gerwel 2004:2; Hambidge 2004:9; Nanny 2005:4; Nieuwoudt 2004:14; Van Coller 2004:6 en Venter 2004:11). Ten spyte van Roodt se reputasie as omstrede politieke regsgeinde en radikale taalaktivis vir Afrikaans, verskyn daar verskeie gunstige resensies oor *Moltrein* (vergelyk Gerwel 2004:2; Hambidge 2004:9; Landman 2004:13 en Van Coller 2004:6). Slegs Brink (2004:4) en Venter (2004:11) is glad nie beïndruk met die roman nie. Die gebrek aan resensies oor *Nege kerse* is moontlik daaraan te wyte dat die roman aanvanklik oorsee gedruk is en nie maklik beskikbaar is nie. Die enkele resensies wat wel oor *Nege kerse* verskyn, is almal egter ook in die hoofstroompublikasie *Die Burger*. Loots (2007:12) prys *Nege kerse*.

Al beskou Goosen (2007:11) en “Boeregir!” (2007) *Nege kerse* as 'n boek wat moontlik verbied kan word, reageer die owerhede glad nie daarop nie. Die “massa-histerie” wat Loots (2007:12) verwag, vind ook nie plaas nie. Dit kan moontlik weereens aan die beperkte beskikbaarheid van die boek toegeskryf word. Soos vervolgens bespreek word, is daar 'n botsing tussen die politieke

inhoud van die roman en die styl daarvan, wat nader is aan populêre literatuur. Dit kan moontlik ook 'n rede wees waarom dit nie 'n groter aanhang het nie.

Die roman het 'n sterk ideologiese en politieke boodskap. Pessimistiese en soms selfs rassistiese uitsprake oor die toekoms van Suid-Afrika en Suider-Afrika word herhaaldelik in die mond van die karakters geplaas. In die bespreking van *Oemkontoe* is daar gewys op Viljoen (2002:11) se stelling dat 'n boek soos *Oemkontoe* die resesent laat nadink oor in hoe 'n mate dit moontlik is om die literêre waarde van 'n boek te beoordeel sonder om jou politieke standpunte of vooroordele daarby te betrek. Hierdie stelling is ook relevant as dit kom by die bestudering van 'n boek soos *Nege kerse*. Slegs lesers wat uiters pessimisties is oor die toekoms (en verlede) van Suid-Afrika sal aanklank vind by dié roman. Die leser word nie gelei om sy of haar eie afleidings te maak oor die voorgestelde toekoms in die roman nie, maar word gebombardeer met propaganda, om aan te sluit by Goosen (2007:11) se resensie van die roman. Die versetgroep in *Nege kerse*, die Legioen van die Ontheemdes, beskou hulleself as pro-Westers. *Nege kerse* as geheel kan beskou word as 'n roman wat Afro-pessimistiese oortuigings onderskryf.

Soos reeds genoem, is die styl van die roman egter nader aan populêre literatuur. Die hoofkarakter Werner Jansen en later sy seun Freek Jansen, word uitgebeeld as James Bond-figure. Die gevaarlike, opwindende, aksie-belaaide missies wat hulle aanpak, koppel die roman aan die genre van die aksie- of avontuurroman (D'Amassa 2009:vii, 97-99). Verdere elemente in *Nege kerse* wat herinner aan populêre literatuur is die gebruik van stereotiepe, dikwels ongeloofwaardige karakters, gekykte taalgebruik en die konserwatiewe aanpak van genderkwessies. Lesers van populêre literatuur sal egter heel moontlik afgeskrik word deur die politieke inhoud van die roman. *Nege kerse* is dus nie literêr hoogstaande nie.

6.2 *Nege kerse* as distopiese roman

Labuschagne (2009:2) beskou 'n boek soos *Nege kerse* as 'n nuwe vorm van protesliteratuur of betrokke literatuur deurdat dit kritiek lewer op die huidige stand van sake in Suid-Afrika. In die vorige hoofstukke is reeds daarop gewys dat distopiese literatuur ook kommentaar lewer op die sosio-politiese kwessies van die eietydse samelewing. Dit kan deur sommige lesers as 'n

waarskuwing beskou word oor die ergste wat kan gebeur as omstandighede in die hede nie verander nie (vergelyk Baccolini en Moylan 2003a:1-2 en Wegner 2005:90-91). In die bespreking van die roman sal daar krities gekyk word na die wyse waarop sosio-politiese kwessies voorop gestel word in *Nege kerse*.

Soos in die bespreking van die ander Afrikaanse distopiese romans van ná 1999 in hierdie studie word die elemente van ontugtering en verset, wat tipies is van distopiese literatuur, in *Nege kerse* bespreek. Daar word verder op ingegaan of *Nege kerse* beskou kan word as 'n militante distopie of kritiese distopie al dan nie.

Alhoewel die fokus van hierdie studie die uitbeelding van die toekoms in Afrikaanse romans ná 1999 is, sal die afdeling van *Nege kerse* wat in die verlede afspeel ook bespreek word. Dit skep nie net die konteks vir die gebeure in die Suid-Afrika van die toekoms nie, maar die manier waarop die verlede uitgebeeld word, is van belang binne distopiese literatuur. Die drie dele van *Nege kerse*, “Voor die omwenteling”, “Lank na die omwenteling” en “Veel later”, sal afsonderlik bespreek word in Afdelings 6.3 tot 6.5. Daar word telkens aangedui hoe die roman aansluit by die teorie rondom distopiese literatuur. In Afdeling 6.6 word spesifiek verwys na die manier waarop die geskiedenis hanteer word in die roman. *Nege kerse* tree verder in gesprek met die Suid-Afrikaanse verlede deurdat dit verskeie ooreenkomste toon met die tradisionele plaasroman⁷⁷ in Afrikaans. Hierdie gegewe kom in Afdeling 6.7 aan bod.

6.3 “Voor die omwenteling” – Die verhaal van Werner Jansen

Die eerste afdeling van *Nege kerse* is getiteld “Voor die omwenteling” (5). Hierdie gedeelte speel af in die middel tagtigerjare van die twintigste eeu. Dit is die tyd van die noodtoestand in Suid-Afrika. Die “omwenteling” waarna daar in die titel van die afdeling verwys word, is dus die oorgang na 'n demokratiese bestel in Suid-Afrika. Die hoofkarakter in Deel I is Werner Jansen.

⁷⁷ Daar is reeds daarop gewys dat *Nege kerse* gekoppel kan word aan sowel die aksie- as die politieke roman. Die beskrywing van die “lotgevalle van 'n familie [...] oor 'n paar geslagte heen” in *Nege kerse* verbind dit ook met die familiesage (Odendal en Gouws 2005:219) en, soos in Afdeling 6.7 bespreek word, aan die plaasroman. Later word ook aangetoon hoe die roman aansluit by die genre van die wraaktragedie uit die Elisabethaanse en Jakobynse eras. Die vraag ontstaan of die verskillende genres suksesvol geïntegreer word binne die roman as geheel.

Hy is die seun van Gertruida Jansen en verteenwoordig die tweede geslag Jansens. Aan die begin van die roman is hy werksaam as diplomaat in Suid-Afrika Huis in Londen (6). Werner se werk is om die Britte te oortuig dat die apartheidsbeleid meriete het. In werklikheid is hy egter aan die kant van die bevrydingsorganisasies in Suid-Afrika en tree hy as 'n tipe dubbelagent op (6, 9). Omdat Werner later as 'n held van die struggle uitgebeeld word, is dit nodig om sy karakter in meer detail te bespreek.

Werner is getroud met Magriet en hulle het vier kinders: Emma, Anneke, Gerrit en Freek (10). Werner se vrou is dus die Magriet waarna daar in die titel van die roman verwys word.⁷⁸ Die verwagting word geskep dat die roman oor haar handel, maar sy speel eerder 'n ondersteunende rol in Werner se lewe. Die uitbeelding van gender-verhoudings in die roman is verouderd en stereotiep. Magriet word geskets as 'n "goeie" huisvrou wat altyd getrou is aan haar man. As Werner haar ontmoet, het sy nie veel kennis van of belangstelling in die politieke situasie in Suid-Afrika nie:

Werner het destyds geweet dat hy op haar lojaliteit kon staatmaak. Die kweekskool waarin sy getoë is, het geleer dat 'n vrou onvoorwaardelik getrou aan haar man moet wees en hom steun in alles wat hy doen. Die politiek was destyds grootliks buite haar belangstellingsveld en sy het haar nooit druk gemaak oor die toestand in die land nie. Daardie toestand het mettertyd egter 'n obsessie by Werner geword. Met sy oorredingsvermoë was dit onafwendbaar dat sy uiteindelik sou saamstem dat daardie toestand onhoudbaar is (19).

Voordat sy Werner ontmoet, het sy geen opinie oor die toestand in die land nie en later neem sy bloot Werner se mening oor. Magriet is nie net onervare op die terrein van die politiek as sy Werner ontmoet nie, maar is ook 'n maagd. Werner, wat 'n ervare minnaar is, lei haar ook in op die seksuele gebied (75-76). In die roman word seks telkens op 'n konvensionele wyse uitgebeeld met die man in die leidende en dominerende rol.

Werner steek niks vir Magriet weg wat sy werk as vryheidsvegter betref nie (18). Tog is die karakter Werner se uitgangspunt oor die onderskeie rolle wat die man en die vrou in die huishouding moet vervul, gedrenk in 'n verouderde chauvinistiese en patriargale tradisie. Terwyl Werner besig is met belangrike sake soos om Suid-Afrika te red, moet Magriet die huishouding aan die gang hou sonder klagtes: "“Ek [Werner] doog nie 'n daaglikse kernlyns nie. Die lewe is

⁷⁸ Die titel van die roman word volledig bespreek in die afdeling oor *Nege kerse* as plaasroman.

beslis nie 'n wasgoedlys van huishoudelike beuselagtighede nie. As iets die gees gee, bel 'n nutsman en spaar my die storie'" (11). Magriet bevraagteken nooit haar rol as tuisteskepper nie en is tevrede daarmee om Werner te ondersteun in alles wat hy doen.

Die verhouding tussen Magriet en Werner is intiem en passievol (17, 23). Soos reeds genoem, word Werner as 'n tipe James Bond-figuur uitgebeeld. Hy beskryf homself as "n *maverick*" (47): hy is die stereotiepe aantreklike, onverskrokke, macho avonturier wat onweerstaanbaar is vir vrouens. Sy seksuele verhouding met Magriet is nie genoeg vir 'n viriele man soos Werner nie. Hy het ook 'n verhouding met Helena Beukes, die vrou van Warfemius Beukes, 'n Suid-Afrikaans advokaat wat daarin spesialiseer om vryheidsvegters te vervolg (7-8). Werner is ook eerlik oor sy betrokkenheid by die strugle teenoor Helena. Sy is beïndruk met die feit dat hy teen apartheid veg: "My man stuur vryheidsvegters galg toe en ek is gek oor 'n *lover* wat aan hulle kant is en vir hulle bomme maak'" (8). Die uitbeelding van Helena as opwindende en vurige minnares wat seksueel geprikkel word deur die gevaar wat haar verhouding met Werner vir haar inhou, vorm 'n kontras met die uitbeelding van Magriet as getroue, liefdevolle huisvrou. Die voorstelling van beide vrouens steun dus sterk op stereotipes.

Terug in Suid-Afrika raak Werner ook betrokke by een van die lede van die vryheidsorganisasie, 'n mooi Indiërvrou genaamd Gwen Pillay. As deel van een van sy opdragte moet Werner, vermom as 'n radja, saam met Gwen 'n treinreis onderneem. Gwen vertel later vir Werner dat sy die treinreis beplan het omdat sy hom "net een keer vier-en-twintig uur vir [haar]self wou hê" (93). Gwen word geïdealiseer en gestereotipeer as die eksotiese Indiese skoonheid. Alhoewel Gwen 'n grap maak as sy na 'n liefdessessie vir Werner sê dat "ons [Indiërvroue] geleer word om ons mans genot te verskaf", is sy tog die een wat leiding neem tydens seks en vir Werner posities wys wat hy nie ken nie (93). Die prikkeling van seks met die Ander is ook 'n bekende stereotipe.

Werner noem Gwen spottenderwys "sy koeliemeid met die pêreltande" (99). Dit is uiters onwaarskynlik dat 'n opgevoede vrou, boonop een wat veg vir die gelykheid van alle rasse in Suid-Afrika, so 'n kru rassitiese beskrywing van haarself amusant sal vind. Tog dink sy met deernis terug aan hierdie "troetelnaampie" wat Werner vir haar gehad het wanneer sy later hoor dat hy gearresteer is (99). Die held Werner is dus so onweerstaanbaar dat sy rassisme nie vir

Gwen pla nie. Alhoewel Gwen nie bewus is van die plan om Werner uit te lewer nie, is sy die een wat hom op sy reis vergesel na Helena se woonstel in Johannesburg, waar Werner uiteindelik in hegtenis geneem word (93). As een van Werner se getroue minnaresse neem sy die skuld vir sy arrestasie op haarself (99). Soos in Afdeling 6.3.1 bespreek word, is dit egter Werner se impulsiewe en arrogante houding wat veroorsaak dat hy van die begin af in konflik is met die res van die struggle-vegters. Hierdie konflik lei uiteindelik tot sy ondergang.

6.3.1 Die verset van die verlede: Werner Jansen as vryheidsvegter tydens apartheid

Soos reeds genoem, is Werner aanvanklik in die diplomatieke diens van Suid-Afrika in Londen. Dit is egter net 'n front deurdat hy vir die bevrydingstryd werk. Werner het skakels met Umkhonto weSizwe (MK), die gewapende vleuel van die ANC tydens die struggle, maar beskou homself nie noodwendig as deel van die organisasie nie (20):

‘Nog iets, ek gaan nie noodwendig *vir* die organisasie werk nie, maar *deur* die organisasie vir die saak. Daar is 'n verskil. Ek was nog nooit lid van 'n politieke party nie – ek gaan nie nou een word nie’ (46-47).

Werner ontvang 'n boodskap dat MK hom terug in Suid-Afrika wil hê omdat hulle sy kennis van plofstowwe benodig (7). Steeds in Londen ontmoet Werner vir Jonathan Tshebe, een van MK se leiers (16, 20). Reeds met hierdie ontmoeting is daar spanning tussen Werner en die organisasie. Werner wil weet wat gaan gebeur as hy nie hulle bevele gehoorsaam nie en hom van die bevrydingstryd onttrek. Volgens Tshebe sal hulle hom uitlewer aan die apartheidsregering, wat die einde van Werner en sy gesin sal beteken (21). Werner besluit om voort te gaan met Tshebe se planne, maar sy gesindheid teenoor die organisasie het duidelik verander: “Maar eendag gaan daar 'n manier wees om wraak te neem vir hierdie afpersing. Eendag is eendag, dit belowe ek julle...” (23). Die wraakmotief, wat later sentraal staan in die roman, kom hier vir die eerste maal na vore. McKee en Feather (2008:140) wys in hulle sielkundige studie dat die behoefte aan wraak gekoppel kan word aan die waardes van 'n individu:

Therefore, when individuals for whom power values are important have their own personal power and standing threatened (e.g., when they suffer an injustice at the hands of another), we predicted that they would be motivated to “get even” in order to restore their status in the eyes of those around them and to preserve their perceived social position. They would be more likely to endorse attitudes that are favorable toward vengeance than those for whom power values are not important.

Soos reeds genoem, word Werner uitgebeeld as 'n macho man wat altyd in beheer is. Sy manlikheid en mag word dus bedreig deur MK se afpersing. Sy reaksie is dus nie om ongeregtighede wat teenoor hom gepleeg word te vergewe nie, maar om wraak te neem teen diegene wat hom te na kom. Die wraakmotief in die roman word later verder bespreek. Dit is dus as 'n ietwat onwillige vryheidsvegter dat Werner die stryd aanpak. Alhoewel hierdie gedeelte van die roman nie in die toekoms afspeel nie, kan Werner vergelyk word met die protagonis in 'n tipiese distopiese werk. Die hoofkarakter van die distopie gaan gewoonlik deur die stappe van skynbare tevredenheid, ontnugtering, vervreemding en verzet (Baccolini en Moylan 2003a:5). Werner veg aanvanklik vir die eutopiese ideale van vryheid en gelykheid in Suid-Afrika. Hy is aanvanklik tevrede met sy verhouding met MK. Die uitval tussen Werner en Tshebe kan as die eerste stap in die ontnugtering van die distopiese protagonis beskou word. Die ooreenkomste tussen Werner en die distopiese protagonis word later in die afdeling verder bespreek.

Deel I van die roman kan verder bestudeer word binne die raamwerk van distopiese literatuur deurdat dit 'n spesifieke weergawe van die struggle-geskiedenis is wat weergegee word. Op verskeie plekke in die roman word die struggle voor die terugkeer van Werner Jansen as ondoeltreffend beskryf. Terwyl hulle nog in Londen is, dink Werner dat sy swart kamerade nie sonder sy hulp kan klaarkom nie. In 'n gesprek met Magriet blyk dit dat wat hy as die onvermoë van die res van die organisasie beskou as motivering vir hom dien om terug te keer Suid-Afrika toe:

'Jy weet net so goed soos ek, die *struggle* kry nie eintlik rigting nie. Dit lyk nie of hulle ooit by die punt gaan uitkom waar hulle die regering kan dwing om te begin praat nie. Noem my maar verwaand of vermetel, soos gewoonlik, maar ek glo ek kan hulle help om daardie punt baie vinniger te bereik – ter wille van almal, ook ons kinders' (18).

Ook as Werner Gaborone besoek as deel van sy opleiding maak hy dit duidelik dat hy nie beïndruk is met die vryheidsvegters nie:

'En wat gebeur op die tuisfront? MK het tot dusver nog nie veel uitgerig nie. Hulle het dit nog nooit naby teikens gewaag wat werklik saak maak nie, behalwe miskien daai bom in Kerkstraat. Anders net 'n sporadiese bom in 'n kroeg of restourant en 'n paar landmyne op plaaspaaie, dis al. Die slagoffers was meesal onskuldige klante of omstanders, dikwels kinders. Al wat hulle nog daardeur bereik het, is om selfs simpatieke wittes die donner in te maak vir julle. En die regering weet dit en buit dit uit' (64-65).

Dit is hierdie weergawe van die geskiedenis wat oorgedra word aan Werner se kinders en kleinkinders. Hulle beleving van die omstandighede in die toekomstige Suid-Afrika, in Deel II en III van die roman, word deur hierdie geskiedenis gevorm en beïnvloed.

Werner se konflik met die organisasie word verder gevoer tydens 'n ontmoeting met Don Modise en twee ander lede van MK. Volgens Werner is hy nou in beheer: “In Londen het Tshebe die hef in die hand gehad, hier het ek die hef in die hand” (46). Werner rig sy pistool op Don as hy dink dat hy 'n geweer uit sy sak haal. Don wou net sy sigarette uithaal, maar Werner is “hoog in sy skik met die uitwerking van sy blitsige beweging op die drie gesigte oorkant hom” (46). Sy verhouding met die lede van MK is dus nie een van kameraadskap nie, maar een van dominansie en meerderwaardigheid. Volgens Werner het hy meer ervaring as die res van die lede van MK en moet hy daarom die leiding neem: “Ek kan dit doen. Onthou, ek was 'n *recce*” (65). Selfs die veiligheidspolisie sien die verskil in die vryheidsbewegings se aksies nadat Werner terugkeer na Suid-Afrika:

‘Ons het tot die gevolgtrekking gekom dat hierdie aanvalle nie die werk van swartes is nie. Ons ken hulle manier van doen. Ons vermoed dat dit 'n goed opgeleide blanke of blankes is wat hierdie operasies beplan en uitvoer...’ (67).

Daar word veronderstel dat die swart vryheidsvegters nie hulle doel kan bereik sonder om die hulp van 'n witman in te roep nie. Die klaarblyklike superioriteit van witmense teenoor swartmense wat hier uitgebeeld word, is een van die belangrikste onderliggende filosofieë van die roman en kom ook in Deel II en III voor.

Na die vergadering met Modise ontvang Werner 'n brief om te sê dat daar voldoen sal word aan sy versoek om in beheer te wees, maar Helena is agterdogtig. Volgens haar kan hulle nie nou al van Werner ontslae raak nie, want hulle het hom nodig. Sy “ruik wraak” omdat Werner te “rammetjie-uitnek” en “arrogant” met hulle is en beskou die brief as “'n vooruit gedateerde doodsvonnis” (48). Die tema van die spanning tussen Afrika en die Weste en die verhouding tussen “ons” en “hulle”, wat later sentraal staan in die roman, word ook hier reeds deur Helena na vore gebring: “Onthou, dis *hulle struggle*. En ek is nie so seker of moeder Afrika regtig wit kinders soek nie” (48). Helena se voorspelling word later waar as Werner uitverkoop word, vermoedelik deur lede van MK. Die polisie lê vir Werner voor as hy vir Helena by haar woonstel

in Johannesburg gaan kuier (96). Helena het niks met die voorval te doen nie en Werner is oortuig daarvan dat die organisasie hom uitgelewer het (118). Soos die protagonis in talle distopiese werke word Werner gevange geneem deur die onderdrukkende regering en tot die doodstraf gevonniss (113). Werner koester aan die einde van sy lewe nie meer eutopiese ideale oor die toekoms van Suid-Afrika nie:

‘Wat my eintlik hinder, is nie soseer dat hulle dit [hom uitverkoop] waarskynlik gedoen het nie,’ antwoord Werner. ‘Wat my nagmerries gee, is die groeiende oortuiging dat daar uiteindelik geen verskil gaan wees tussen dié lot en alle ander sogenaamde bevrydingsbewegings in Afrika nie. Dis die bitter pil wat gesluk moet word – dat alles dalk tevergeefs was’ (120).

Die ideologiese uitgangspunt van die roman dat Afrika nie sonder die hulp van die Weste kan klaarkom nie, word hier ook uitgebeeld deur die feit dat Afrika se vryheidsaksies as “sogenaamde bevrydingsbewegings” beskryf word. Daar word geïmpliseer dat die strydery nie werklik die lande tot vryheid lei nie. In Deel II en III van die roman word hierdie idee verder gevoer deurdat daar veronderstel word dat demokrasieë in Afrika noodwendig misluk.

Die publiek is egter nie bewus van Werner se ontnugtering nie en hy word vereer as ’n held in die bevrydingstryd. Die trustfonds wat gestig word vir sy verdediging staan na drie dae op amper ’n miljoen rand en oorsee is daar betogings om hom te ondersteun (107). ’n Skare kom om simpatie te betuig op die dag wat hy tereggestel word. Die skare bestaan uit “swart met hier en daar ’n wit gesig” (128). Hulle sing ’n tradisionele Afrika-liedjie in Setswana wat gesing word “wanneer ’n groot man sterf” (129-130). Vader McGuire, die priester wat Werner kom besoek voordat hy tereggestel word, verhef Werner tot ’n martelaar wat moet sterf om die land te red:

‘Ek het die hofsak en al die gerugte en stories in die koerante noukeurig gevolg. Ek was die dag in die hof toe Postma gepraat het. Ek ken dus jou verhaal. Ek weet ook van mevrou Beukes. Ek het self sekere gevolgtrekkings gemaak. Een daarvan was dat jy uitgelewer is – met die medewete en instemming van albei kante. Jy sien, ek dink daar moes ’n soort soenoffer wees en dit kon net jy wees. Die owerhede sou niemand of niks minder aanvaar nie. Daar was te veel woede aan die kant van hul ondersteuners. Daar moes eenvoudig ’n soenoffer wees voordat daar toenadering kon wees. [...] Amper tweeduisend jaar gelede was daar ook ’n soenoffer, *moes* daar ook een wees. En die onbegrip was destyds byna net so groot soos nou hier in jou geval...’ (124-125).

McGuire gaan so ver om Werner gelyk te stel aan Christus wat eiehandig die mensdom uit verdrukking verlos. Volgens Werner het hy egter “probeer en gefaal”: “‘Nee vader, ek waardeer jou woorde, maar ek glo nie daar is iets so verhewe aan my lot nie... Ek dink ons moet dit maar aan die nuwe geskiedenis oorlaat om te besluit of ek hoegenaamd ’n rol gespeel het’” (125). Die

verwysing na die Christelike godsdiens hier is interessant, aangesien godsdiens verder nie juis 'n rol speel in die roman nie. Die Christelike waardes van vergifnis ontbreek veral by die wraakaksies van Freek, Werner se seun, wat in die volgende afdeling bespreek word.

Anders as aan die begin van die roman word Werner nou as 'n nederige slagoffer uitgebeeld en nie meer as 'n onverskrokke vegter nie. Die beeld van Werner as slagoffer oortuig egter nie. Dit is hoofsaaklik deur sy eie toedoen dat sy verhouding met die organisasie skeefloop. Hy is arrogant en neerhalend teenoor sy kamerade, en speel die rol van die witman wat kom om hulle te leer. Werner word gehang en sonder 'n begrafnis in "n kis van dennehout in 'n ongemerkte graf" agter die tronk begrawe (127). Daar word later verder verwys na die belang van hierdie ongemerkte graf in die bespreking van *Nege kerse* as 'n plaasroman. Die regering se poging om nie "n martelaar" van hom te maak nie, misluk deurdat sy teregstelling hom tot die status van 'n held in die bevrydingstryd verhef (127-128). Werner se rassitiese en superieure optrede teenoor die ander strydere, asook sy uiteindelijke ontugtering met die saak waarvoor hy aanvanklik geveg het, maak egter van hom 'n uiters ongeloofwaardige held.

Soos die protagonis van die distopie, gaan Werner deur die stappe van vervreemding en ontugtering, maar hy kry nooit kans om in verzet te gaan teen diegene wat hom verrai het nie. Sy wraak en verzet word uiteindelik na sy kinders oorgedra. Die uitbeelding van die rassitiese en meerderwaardige Werner as 'n vryheidsvegter teen apartheid in die eerste deel van die roman word nie voldoende deur die roman gemotiveer nie en is dus nie volkome oortuigend nie. Daar kan geargumenteer word dat hierdie gedeelte van die roman moet dien as 'n regverdiging vir sy kinders se Afro-pessimitiese houding, en spesifiek Freek se onverskrokke wraakaksies, in die volgende twee afdelings van die roman wat vervolgens bespreek word.

6.4 Die toestand van die nabye toekoms in Suid-Afrika

Die tweede gedeelte van die roman is getiteld "Lank na die omwenteling" (145). 'n Tydsaanduiding word gegee deurdat die nuwe regering in Suid-Afrika al dertien jaar aan bewind is en Werner ongeveer twintig jaar gelede dood is (146, 151). Werner se dood kan in die middel- of einde van die tagtigerjare geplaas word en Suid-Afrika het in die vroeë negentigerjare van die

twintigste eeu oorgegaan na 'n nuwe bestel. Deel II speel dus af ten tyde van die publikasie van *Nege kerse* in 2006, in die hede of die nabye toekoms.

Sosio-politiese kwessies in die Nuwe Suid-Afrika, byvoorbeeld misdaad, emigrasie, opvoedingstandaarde wat daal, swak dienslewering en grondhervorming, word aangeraak. Die omstandighede in Suid-Afrika word grotendeels beskryf vanuit die uitgangspunt van die Jansen-familie. Hulle blameer die nuwe regering vir Werner se dood, want hulle is oortuig dat sy kamerade, wat nou die maghebbers is, hom uitgelewer het. In *Nege kerse* is die perspektief op die toestand van die land hoofsaaklik vanuit die perspektief van 'n verbitterde wit gesin.

Anneke, Werner en Magriet se jongste dogter, is in matriek en gaan skool in Port Elizabeth. Sy is egter ook besig om voor te berei vir die Oxford-matriek, omdat die standaard van opvoeding in Suid-Afrika drasties afgeneem het (162). Anneke is besorg oor die misdaad in die land. Volgens haar bevraagteken die ander skoliere, selfs haar goeie vriend Dewald, nie die omstandighede in die Nuwe Suid-Afrika nie:

'Hulle word deeglik gebreinspoel. As hulle hoegenaamd dink, braak die meeste die propaganda van die regering op televisie, maar nooit baie oortuigend nie. Selfs Dewald staar my aan asof ek van 'n ander planeet kom as ek teen hierdie lamsakkigheid uitvaar. Ek weet nie presies wat sy pa doen nie, maar hulle sit goed daarin. 'n Groot huis kompleet met swembad daar in die Baai, alles agter hoë tralies en lemmetjiesdraad verskans met elektroniese alarms wat jou snags in jou slaapkamer kluister. Hy verstaan glad nie as ek dié soort tronklewe bevraagteken nie. Vir hom is dit glad nie vreemd nie, maar so doodgewoon en alledaags soos die veiligheidswagte by die skool' (162).

Hierdie beheer van die landsburgers se denke deur die onderdrukkende regering maak van die Suid-Afrika in die nabye toekoms 'n distopiese ruimte. Dié Suid-Afrika word verder uitgebeeld as 'n plek waar daar geen toekoms vir witmense is nie. Volgens Emma, Werner en Magriet se oudste dogter, het die meeste kundige mense reeds die land verlaat en wil die regering nou "die onopleibares wat agterbly oplei om die gaping te vul" (151). Magriet se enigste broer het ook reeds na Australië geëmigreer (148). Die jongste Jansen-seun, Gerrit, het hom in Kanada gaan vestig (240). Sy afskeidsworde dien ook as motto vir *Nege kerse*:

"Ek wil nie in 'n land woon waar korrupsie, selfverryking en wanbestuur by die stembus beloon in plaas van gestraf word nie. En waar ek nie 'n werk kan kry omdat ek met 'n wit nerf gebore is nie. Waar ek ewe skielik niks meer as 'n spesiale soort kolonis is nie."

Gerrit voel dat hy as witmens nie beskou word as 'n wettige burger van Suid-Afrika nie, maar bloot as 'n afstammeling van die oorspronklike koloniseerders. Hy voel dus nie meer tuis in die land nie. Freek, Werner en Magriet se oudste seun, wil ook emigreer, maar kan nie sy ma alleen agterlaat nie. Anneke beplan ook om oorsee te gaan as sy klaar gestudeer het (156). Soos in *Oemkontoe* en *Miskruier*, en anders as in *Kombuis* se toekomsromans, word die buiteland in *Nege kerse* dus ook voorgedou as 'n moontlike ontvlugtingsplek vir wit Suid-Afrikanders.

As Emma en haar verloofde, Jan Lategan, sy ouers op hulle plaas naby Colesberg gaan besoek, nader 'n jong wit man hulle as hulle naby Edenburg stop. Jan se eerste reaksie is om sy pistool, wat hy in die motor se paneelkissie hou, te gryp. Die man wil hulle egter net waarsku oor die swak toestand van die paaie (146-147): “‘Dareem maar 'n toestand as 'n vriendelike buurman by jou stilhou om jou oor iets te waarsku, en die eerste ding wat jy doen, is gryp na jou vuurwapen,’ sê Jan kopskuddend” (147). Hierdie konstante toestand van paniek waarin die inwoners van die toekomstige Suid-Afrika verkeer, koppel *Nege kerse* aan Sargent (1994:9) se definisie van die literêre distopie: die lewensomstandighede in die toekomstige Suid-Afrika soos in die roman uitgebeeld, sal moontlik deur die meeste eietydse lesers as erger beskou word as die werklike situasie in 2006, toe die boek gepubliseer is.

Die tema van die mediabeheer deur 'n onderdrukkende regering, wat deur Baccolini en Moylan (2003a:5) as 'n belangrike onderwerp binne distopiese literatuur beskou word, kom, soos in *Oemkontoe* en *Miskruier*, ook in *Nege kerse* voor. Jan is 'n joernalis by *Die Koerier*, “‘n groot Afrikaanse dagblad.” Hy is egter gefrustreerd met sy werk omdat hy nie die vryheid het om te skryf wat hy wil nie (146):

‘Jy weet mos, ek kan net nie politiek korrek genoeg wees nie. Ek moet liries raak oor al die projekte wat met groot trompetgeskal aangekondig word. Maar as ek 'n jaar later 'n bietjie wil opvolg om vas te stel wat intussen gebeur het? Dan word daar gesê ek moet dit liever los. Om al die dawerende mislukkings, veral op die plase, aan die groot klok te hang, sou dareem te negatief wees’ (151).

Sensuur word verder deur die regering toegepas deurdad hulle die media wil verhoed om op die probleme van die land te wys. Hulle wil hê dat daar slegs stories gepubliseer word wat positief reflekteer op die regering. Inligting uit koerantuitknipsels wat deur Jan versamel is, word as volg deur Freek geïnterpreteer:

Die regering verwag van die SABC om altyd die standpunte van die meerderheid van die mense te weerspieël. Eintlik dus maar 'n spreekbuis van die regering. 'n Segsman voeg by dat die regering die volste reg het om dit ook van die koerante te verwag. Dis ook hul patriotiese plig om nie al die negatiewe dinge sommer aan die groot klok te hang nie, dinge soos rooftogte, verkragtings, plaasmoorde en aanvalle en moorde op toeriste (205).

In 'n koerantberig oor die vigsplandemie word genoem dat statistieke oor die siekte nie meer bekend gemaak mag word nie. Koerante mag voortaan ook nie meer foto's van die massabegravnisse van vigsplagoffers publiseer nie. Volgens die regering “saai sulke statistieke en ‘onverantwoordelike joernalistiek’ net paniek en wanhoop onder mense” (204). Volgens Magriet het “verslae oor plaasmoorde en aanvalle op bejaarde wittes geleidelik van die radio en die TV verdwyn” (182). Ten spyte van die streng beheer wat oor die media toegepas word, beskou Jan dit as sy plig om “met die pen [te] baklei” (185). Jan vertel ook vir Freek van die gerugte dat die regerende party die komende verkiesing wil manipuleer en dat hy die storie in die nuus wil ontbloot:

‘My redakteur, die ou banggat, wil hê ek moet die storie los, maar ek kan nie. Ek het nog niks geskryf nie; daar is nog baie navorsing wat gedoen moet word. Op 'n goeie dag, miskien oor 'n paar maande, wil ek die storie laat breek, kom wat wil. Ek hoop net nie iemand spring my intussen voor nie’ (199).

Jan word later in die roman dood in sy woonstel aangetref. Hy is vermoor, maar daar is niks gesteel nie. Freek stel voor dat die polisie met die redakteur van *Die Koerier* gaan gesels: “‘Vra hom om jou 'n paar van Jan Lategan se jongste stories te wys. Die motief sal jy daar kry. Die man is vermoor oor wat hy geskryf het’” (218). Soos Faan in *Oemkontoe* en Brandon en Braam in *Miskruier*, beland een van die karakters in *Nege kerse* dus ook in die moeilikheid oor hulle skryfwerk.

Dit wil voorkom asof Werner se voorspelling oor die mislukking van 'n nuwe bestel in Suid-Afrika wat hy voor sy dood gemaak het, waar geword het (120). Dit is slegs Magriet, Helena en vader McGuire wat bewus is van Werner se ontugtering met die vryheidstryd voor sy dood. Deur die res van die wêreld word hy steeds beskou as een van die voorste vryheidsvegters teen apartheid. Hy is egter nie meer 'n held nie, maar word nou geblameer vir die toestand van verval in die land en word deur baie witmense as “'n volksverraai” beskou (146-148). In sy kinders se oë bly Werner egter die edele vader wat vir geregtigheid geveg het, maar deur sy eie kamerade verrai is. Hulle is egter ook ontugter omdat dit waarvoor hulle pa geveg het, 'n vry en

demokratiese Suid-Afrika, misluk het (146, 163): “[...] die makabere verskil tussen [Werner se] ideale en die werklikheid van die einduitkoms laat [Anneke] dikwels in magtelose trane uitbars” (159). Werner se kinders is nie bewus daarvan dat hy self ontnugter was met die vryheidstryd nie. Hy het self sy dood as tevergeefs beskou en het nie meer ideale gekoester oor die oorgang na ’n nuwe bestel nie.

Anneke beskou die situasie in Suid-Afrika as “’n permanente koue oorlog teen die wittes, veral die Boere” (164). In die roman word die komplekse sosio-politiese toestand in die land gereduseer tot ’n stryd tussen wit en swart. Ook Emma dink dat almal wat destyds aan die kant van die nuwe regering was “die wraaksug aan die ander kant hopeloos onderskat” het (146). Emma se uitspraak is een van die weiniges wat ook verwys na die wraak vir die onregte van die verlede van die swart bevolking se kant. Daar word egter nêrens gesuggereer dat die swartmense se wraak geregverdig is nie, terwyl die Jansen-familie se wraak as vanselfsprekend en as geregtigheid vir die verraad teenoor hulle pa beskou word.

Die onderdrukkende regering teiken dus, volgens die Jansen-familie, ’n spesifieke groep binne die distopie. Dit is die wit Afrikaner se identiteit, taal, kultuur, grond en uiteindelik lewe wat bedreig en vernietig word deur die nuwe bestel. Die Jansens se lewens word egter tot met die moord op Jan en Freek se vrou en dogter, Isobel en Liesl, nie drasties geraak deur die omstandighede in die land nie (168, 218). Voor Isobel en Liesl se dood, beskryf Freek sy gesin se lewensomstandighede aan Emma as volg:

‘Hier gaan dit soms ook maar droewig, hoewel ons seker nog baie het om voor dankbaar te wees. Ons het minstens elke dag genoeg om te eet en dis nou darem al amper ’n jaar vandat ons laas beroof is. En dan lyk dit darem nog nie of my maatskappy my sommer môre al gaan laat loop nie’ (156).

Soos in die geval van Braam in *Miskruier*, is Freek bewus van die distopiese omstandighede van die land. Hulle albei leef egter ook aanvanklik in relatiewe gemak, wat vergelyk kan word met die toestand van skynbare tevredenheid van die distopiese protagonis. In *Nege kerse* word die veilige vesting van die gesin se huis, soos in *Miskruier*, binnegedring deur ’n gewelddadige mag van buite. Die protagonis gaan hierdeur deur die proses van vervreemding en gaan uiteindelik oor tot verset.

In sy verset gebruik Braam, soos in die kritiese distopie, sy kennis uit die verlede om tot nuwe insig te kom in die distopiese ruimte. By Braam manifesteer sy verlede hoofsaaklik in die vorm van skuld en aanvaar hy aanspreeklikheid vir sy dae in die verlede. Freek gebruik egter sy ervaring uit die verlede om die wraak van sy vader te laat voortleef. Werner het wraak gesweer teenoor die ander vryheidsvegters omdat hulle hom afgepers het om verder deel te neem aan die vryheidstryd (23). Freek sweer as kind 'n eed om uit te vind wie verantwoordelik was vir Werner se dood (120). Dit is hier waar *Nege Kerse* ook verbind kan word met die genre van die wraaktragedie uit die Elisabethaanse en Jakobynse eras. Soos in Shakespeare se *Hamlet*, seker een van die bekendste wraaktragedies uit dié tyd, ontwikkel die storielyn in *Nege kerse* rondom 'n seun wat sweer om sy pa se dood te wreek. Op hierdie wyse word die wraak van die vader as 't ware oorgedra na die volgende geslag: "In the patriarchal social contract depicted in *Hamlet*, revenge is an absolute duty passed from father to son" (McEntee 2009:51). Willis (2002:32) wys daarop dat die aksies van wraak, soos uitgebeeld in die tradisionele wraaktragedies, dikwels die oorspronklike onreg wat gepleeg is, oorskry: "Despite the fact that the language of revenge is a language of symmetrical payback [...], of repaying [...], vengeful acts commonly exceed rather than equal the original wrong." Wraak, wat as geregtigheid vir onregte van die verlede moet dien, gee ook aanleiding tot nuwe konflikte:

[Revenge] is also a source of escalating violence and new wrongs. Driven to excess in some form, the revenger often lashes out at the innocent as well as the guilty or in some other way overshoots the mark (Willis 2002:23).

Sy pa se dood was 'n traumatiese ervaring vir Freek. Die wraakgegewe in *Nege Kerse* kan ook geskakel word met teorie rondom literatuur as 'n vorm van traumaverwerking binne die Suid-Afrikaanse konteks (sien byvoorbeeld Van der Merwe en Wolfswinkel 2002; Van der Merwe en Gobodo-Madikizela 2008; Van der Merwe 2005 en Van der Merwe 2007). Volgens Van der Merwe (2007:106; vergelyk Van der Merwe en Gobodo-Madikizela 2008:viii-ix) het die skep van narratiewe, byvoorbeeld in die letterkunde, terapeutiese potensiaal:

Deur die omskepping van ervaring tot verhaal word koherensie en betekenis aan die gebeure verleen. Trauma, aan die ander kant, vernietig hierdie koherensie; dit is 'n psigiese wond wat die slagoffer woordeloos en verhaalloos laat. Die verwerking van trauma hou verband met die hervind van taal, met die herskrywing van die lewensverhaal (Van der Merwe 2007:106).

Onverwerkte trauma hou egter, soos wraak, slagoffers gevange in die verlede deurdat hulle self trauma veroorsaak:

Wat dikwels gebeur, is dat die trauma-slagoffer die trauma herhaal maar die rolle omkeer, met haar- of homself in die rol van die een wat die trauma by 'n ander veroorsaak. Hierdie omkering van rolle kan gesien word as 'n poging om beheer oor die lewe te herwin, om van slagoffer oor te gaan tot viktimizeerder. Die ironie is dat die traumatiese patroon dan daardeur bevestig word. Die verlede behou sy houvas; die trauma bly in wese onverwerk (Van der Merwe 2007:106).

Nege Kerse is nie 'n helende narratief nie. Freek verwerk nooit die dood van sy pa nie: hy word eerder vasgevang in 'n siklus van geweld en vergelding.

Daar word later gewys op die wyse waarop Freek se wraak al hoe groter afmetings aanneem om uiteindelik sy lewe heeltemal oor te neem. In Afdeling 6.3.1 is reeds gewys op die verband tussen die individu se waardes en wraak. Soos in die geval van sy pa, is Freek se optrede gebaseer op magswaardes deurdat hy 'n onreg wat teenoor sy familie gepleeg is, wil wreek (McKee en Feather 2008:140). Aan die ander kant van die skaal van magswaardes is die waardes van welwillendheid ("benevolence") en universaliteit ("universalism"):

Benevolence represents a focus on the welfare of those with whom one is in close social contact (e.g., being helpful, forgiving), while universalism reflects a more generalized worldly concern with the rights and welfare of all people (e.g., social justice, equality, and being broadminded) (McKee en Feather 2008:140).

By 'n individu wat deur magswaardes gedryf word, ontbreek die waardes van welwillendheid en universaliteit dus dikwels. Freek se optrede word in die volgende afdelings aan die hand van hierdie gegewe geanaliseer. 'n Gebrek aan vergifnis en versoening en 'n behoefte aan wraak by die karakter Freek is egter reeds duidelik in sy reaksie op Isobel en Liesl se dood: "“Hiervoor, my vrou, gaan hulle eendag 'n verskriklike prys betaal, dit beloof ek jou,’ gil hy deur die snikke⁷⁹” (168). Sy behoefte aan wraak is so intens dat hy selfs die woorde, “Ek het wraak gesweer”, op hulle grafsteen laat aanbring (329).

⁷⁹ Ongesofistikeerde en geykte taalgebruik, soos wat byvoorbeeld in die toneel gebruik word waar Freek sy vermoorde vrou en dogter vind, is 'n verdere aanduiding dat *Nege kerse* eerder tot die populêre literatuur as die hoë literatuur behoort.

6.4.1 Die verset van die toekoms: Freek en die Legioen van die Ontheemdes

In die distopiese ruimte van die toekomstige Suid-Afrika in Deel II van *Nege kerse* is dit die onsinnige moord op sy vrou en kind en sy behoefte om hulle dood te wreek wat Freek daartoe dryf om by 'n versetorganisasie aan te sluit. Freek se verset is egter nie net teen die omstandighede waarin hy homself bevind nie, maar ook teen dit wat met sy pa gebeur het: hy wil ook sy pa se dood wreek.

In die bespreking van *Miskruier* is daar gewys op die idee van die sondes van die vaders wat oorgedra word aan die nageslag (sien Hoofstuk 5, Afdeling 5.4.2). Soos reeds genoem, is dit in *Nege kerse* die wraak van die vader wat oorgedra word aan sy kinders. Magriet wys daarop dat haar man en seun egter “vryheidsvegters aan teenoorgestelde kante” is (183). Werner was aan die kant van die vryheidsvegters wat nou aan bewind is. Freek gaan in verset teen hierdie regering. Tog was Werner met sy dood ontugter deur sy kamerade en is Freek se stryd in der waarheid syne. Freek se verset is hierdeur regressief verbind met die verlede.

Freek besluit om sy enigste oorblywende kind, Gustav, na 'n toevlugsoord in Hertfordshire, Engeland, te stuur sodat “hulle” (die regering) nie vir Gustav kan gebruik om Freek te intimideer wanneer hy by die versetorganisasie aansluit nie (172, 174). Die oord maak voorsiening vir wit Suid-Afrikaanse kinders wat wees gelaat word deur plaasmoorde en ander gewelddade (171).

In Deel II het die versetorganisasie nog nie 'n naam nie, maar in Deel III, wanneer Freek die leier van die groep is, kry dit die naam Legioen van die Ontheemdes (189, 300). Die wagwoord wat deur die lede van die groep gebruik word om mekaar te identifiseer, is egter reeds as Freek aansluit “ontheem” (205). In die *HAT* word 'n ontheemde beskryf as 'n “vlugteling sonder woonplek, bv. tydens of as gevolg van 'n oorlog” (Odendal en Gouws 2005:782). In *Nege kerse* is die Legioen egter ontheemdes in hulle eie land. Hulle word nie uit Suid-Afrika verdryf as gevolg van die konflik in die land nie. Hulle neem eerder aktief deel aan die oorlog teen die regering. Hulle beskou hulleself egter as ontheem omdat daar volgens hulle nie 'n plek vir die Westerse kultuur in Suid-Afrika is nie.

In die roman word die versetorganisasies van die struggle, soos MK, as amateuragtig uitgebeeld. Die Legioen word egter geskets as uiters doeltreffend en professioneel (184). Dit is ook in teenstelling met die gesatiriseerde regse versetorganisasie wat in *Oemkontoe* voorkom (sien Hoofstuk 3, Afdeling 3.4.1). Die Legioen word beskryf as 'n "geheimsinnige klein rebellie-organisasie waarmee die veiligheidspolisie tot dusver nog geen hond haar-af kon maak nie" (171). Volgens Jan is daar ook sprake dat dié groep hulp uit die buiteland ontvang (171). Vroeër in die bespreking is daar reeds gewys op die wyse waarop die buiteland as 'n moontlike ontvlugtingsoord uitgebeeld word in die roman. Die samewerking met die buiteland is dus 'n trekpleister vir mense om by die Legioen aan te sluit. Aanvanklik is dit vaag waarom die buiteland terreur in Suid-Afrika sou wou hê. Hierdie gegewe word later verder bespreek.

Jan gee vir Freek die wenk om die kroeg genaamd Arendsnes in Centurion te besoek om in verbinding te tree met die Legioen (184). Freek los sy details by die kroegman. 'n Week later word hy in kennis gestel dat die leier van die groep hom te woord sal staan (185-186). Hy word deur 'n man wat vroeër in die kroeg was en 'n vrou genaamd Magdaleen Scheepers na die leier geneem (187, 190). Magdaleen beskryf haar rol in die organisasie soos volg: "O, algemene administratiewe takies. Ek help ook kandidate keur, soos vandag. Dan speel ek ma vir die manne wanneer dit nodig is. Dit gebeur nogal" (190). In die organisasie speel mans en vrouens dus hulle tradisionele rolle: die mans veg en die vrouens versorg en doen "vrouewerk" soos administrasie. Die leier, kolonel Venter, het 'n militêre houding en lyk vir Freek soos "moontlik 'n produk van die ou weermag" (187, 196). Die groep word dus gelei deur 'n kundige op die gebied van oorlogsvoering. Venter maak dit duidelik aan Freek dat hulle 'n professionele organisasie is wat geen irrasionele optredes duld nie (188-189):

'In ons organisasie is daar geen plek vir dwepers, fanatici of getiktes van enige aard nie, veral nie godsdiens nie. Jy onthou seker wat so 'n paar jaar gelede gebeur het met die manne met hul verspote Israel-visie. Daardie klomp amateurs is spoedig almal aangekeer. By ons werk dinge anders. Niemand, maar niemand, keer ons aan nie' (188).

Vroeër in die bespreking is daar reeds daarop gewys dat godsdiens, behalwe in die geval van die karakter vader McGuire, nie 'n groot rol speel in die roman nie. Ten spyte daarvan dat daar teruggekeer word na die patriargale tradisie in die uitbeelding van gender-verhoudings in *Negekerse*, ontbreek die tradisionele patriargale element van godsdiens in die roman. Na aanleiding van die teorie van McKee en Feather (2008:140) wat in die vorige afdeling uiteengesit is, kan

daar geargumenteer word dat 'n individu vir wie magswaardes belangrik is, soos die karakter Freek, hom nie sal wend tot die Christelike idee van vergifnis nie. Vergifnis hang saam met die waarde van welwillendheid, wat aan die teenoorgestelde kant van die spektrum van magswaardes is. Die Legioen se gekantheid teen godsdiens sal dus aantreklik wees vir 'n karakter soos Freek.

Volgens Venter staan die organisasie nie vir enige spesifieke “politieke filosofie” nie, maar is hulle wel “pro-Westers” (189). Venter is van mening dat die “nuwe heersers” in Suid-Afrika die “droewe stempel van Afrika op die land afgedruk” het en daarom “anti-Westers” is (189). Afrika word egter nie as die enigste bedreiging vir die Weste beskou nie:

‘Jy weet natuurlik dat die kohorte van die duisternis al lank in 'n stryd om lewe en dood teen die Weste, veral Amerika en sy bondgenote, gewikkel is. Ons glo die Derde Wêreldoorlog het 'n paar jaar gelede reeds begin, en dis 'n oorlog wat net deur spesmagte of dan terreurgroepe geveg en gewen sal word. Jy onthou mos van die bomme onlangs in Madrid en Londen. En in Amerika is Suid-Afrika met sy eksentrieke anti-Westerse uitsprake lank reeds 'n negatiewe faktor in die vergelyking van die Weste se oorlewingstryd en moet uitgeskakel word. So het ons borge besluit. [...] Ek het gepraat van die magte van die duisternis. Mense met tulbande en lang baarde wat Westerlinge in die naam van godsdiens vermoor. Die moordenaars glo mos hulle beland onmiddellik in die paradys waar hulle deur vyf-en-sewentig maagde omring sal word. 'n Paar van hierdie baardmanne skuil glo al in die land. Ons opdrag is om hulle voorlopig net dop te hou. Ons eerste teiken bly die regering. Suider-Afrika, en dan spesifiek Suid-Afrika, moet in so 'n permanente chaos verkeer dat dié anti-Westerse magte nie die vasteland of Suid-Afrika as 'n bondgenoot of deurgang oorweeg nie. Dis mos die maklikste ding in die wêreld om in Suid-Afrika vals dokumente by korrupte amptenare te koop’ (189).

Die karakter Venter se taalgebruik in hierdie passasie weerspieël die minagting vir die Ander wat ook in die res van die roman voorkom. Venter maak gebruik van kru stereotipes om na die mense van Afrika en die Midde-Ooste te verwys. Deur frases soos “die magte van die duisternis” word die Ander ook geskets as boos. Venter gebruik as't ware hierdie “boosheid” as regverdiging vir die Legioen se verzet teen hierdie groepe. Uit Venter se woorde word dit ook duidelik dat die Legioen se doelwit nie is om die land te bevry van onderdrukking of 'n staatsgreep uit te voer nie (189). Die Legioen se verzet dra eerder by tot die distopiese toestand in Suid-Afrika deurdat hulle die land onstabiel hou: soos in die klassieke distopie of die gelate pessimisme van die pseudo-distopie word oplossings om die distopiese omstandighede te verander dus onderdruk.

Die doelwitte van die borge en leiers van die Legioen en mense soos Freek wat by die organisasie aansluit, is egter nie noodwendig dieselfde nie. Freek sluit aan om wraak te neem:

“Wraak. Wraak vir my vrou en dogter, ook vir my pa” (188). Volgens Venter sluit die meeste van die rekrute om soortgelyke redes aan (188). Soos later bespreek word, is daar oomblikke waar Freek se wraak sy aksies so oorheers dat hy roekeloos optree. Voordat Freek vertrek vir sy opleiding, besoek vader McGuire hom in Pretoria. Vir beide Werner en Freek dien vader McGuire as ’n soort begeleier en raadgewer. Dit is opmerklik dat ook McGuire ontnugter is met die verloop van gebeure in Suid-Afrika. Waar McGuire vir Werner voor sy dood gesê het dat sy dood bevryding vir Suid-Afrika gaan bring, beskou hy nou Werner se dood as “vergeefs” (197). Hy wil nie hê dat Freek, soos sy pa, onnodig sterf vir ’n land wat in elk geval besig is om onder te gaan deur probleme soos korrupsie, spandabelrigheid en vigs nie: “Geweld is nie die antwoord nie. Dit was nog nooit êrens die antwoord nie. Eintlik moet julle maar net wag totdat alles een van die dae inplof. Ons is al amper daar” (196-197). Freek wil by McGuire weet wat gaan gebeur as alles “inplof”:

‘Dan soek hulle mense om die ou spul weer aan die gang te kry. Mense soos jy en jou makkers. Mense soos die derduisende wat die land reeds verlaat het. Dan begin ons maar weer van voor af. Dis eintlik ’n onvermydelike kringloop in Afrika. Die koloniale base word weggejaag – die wittes in die geval van Suid-Afrika – net om later maar weer gesoebat te word om die kastaiings uit die vuur te kom help krap’ (197).

In McGuire se woorde word die filosofie van ’n terugkeer na kolonialisme as die enigste hoop vir Afrika, wat later in die roman weer na vore kom, reeds aangeraak. Waar McGuire tydens die struggle gestaan het vir gelykheid en positief was oor die verandering in Suid-Afrika, glo hy nou ook, soos Werner voor sy dood, dat daar geen hoop is vir Afrika nie. Ten spyte van vader McGuire se raad besluit Freek om voort te gaan met sy betrokkenheid by die Legioen. ’n Karakter soos vader McGuire wat teen geweld is, kry (behalwe vir die enkele gesprekke wat hy eers met Werner en dan met Freek voer) egter nooit ’n betekenisvolle plek in die roman nie.

As ’n dekmantel gee die organisasie vir Freek ’n rekenaarwinkel in Judith’s Paarl in Johannesburg (215). Kort hierna word Jan vermoor en Freek moet na die Lategans se plaas gaan vir die begrafnis (218-220). Die organisasie stuur vir Maria Nigrini om na sy winkel om te sien terwyl hy weg is. Maria sluit by die Legioen aan nadat haar man, Michael, se motor gekaap word en hy doodgeskiet word (220). Volgens die Legioen kan Freek Maria volkome vertrou: “Sy is veilig; as sy ’n man was, was sy een van julle” (220). Die chauvinistiese, patriargale uitgangspunt van die Legioen kom hier weereens na vore deurdat vrouens en mans nie as gelykes beskou word nie.

Freek is nie so seksueel ervare soos sy pa was nie en was 'n maagd op sy huweliksnag (186). Werner dra egter sy objektivering van vrouens oor na sy seun in die seksvoorligting wat hy aan Freek gee: “‘Ou seun, jy kyk eerste na 'n meisie of vrou se voete en enkels. As dit reg is, is die res gewoonlik ook reg’” (186). Soos 'n stoetdier moet 'n vrou dus beoordeel word. In Werner en Magriet se huwelik het Werner vasgestelde idees gehad oor wat die rol van die vrou in die gesin is. Freek skryf ook spesifieke rolle toe aan vrouens in die samelewing en is skepties as die organisasie 'n vrou stuur om na sy belange om te sien: “‘Bid jou dit aan, 'n vroumens,’ lag hy op pad na die winkel. ‘Ek wonder hoe lyk sy. Hopelik nie een van die tipiese soustannies van Pretoria nie’” (220). Freek besluit egter dat Maria se voete en enkels, en ook die res van haar, “reg” is as sy by die deur van die rekenaarwinkel instap (221):

Donker kort hare, groot donkerbruin oë, vol mond. Nie 'n dag ouer as dertig nie en so vyf voet sewe. Alles behalwe 'n soustante, en allermins 'n bloukous met 'n dik bril en plat borsies, besluit Freek (220).

Freek se seksisme word hier uitgebeeld deur die gebruik van die neerhalende term “vroumens”, asook deur sy verwysing na vroulike stereotipes wat volgens hom seksueel onaantreklik is: ouer vrouens, die sogenaamde “soustannies”, of konserwatiewe meisies met klein borste en brille. Freek en Maria begin later 'n verhouding en trou uiteindelik (233, 268).

Freek moet sy eerste opdrag vir die versetorganisasie uitvoer as hy terugkeer van die begrafnis. Hy en sy span moet 'n maksimum sekuriteit tronk suid van Pretoria binneval en die gevangenes doodmaak, want “in die ou bedeling sou hierdie manne die doodstraf gekry het” (224). Die im/moraliteit van hierdie opdrag kan op verskeie vlakke beredeneer word. 'n Aanval word geloods op ongewapende mense wat vasgekeer is in 'n tronk. Freek en sy manskappe beskik nie oor die details van die misdade wat die gevangenes gepleeg het nie: hulle aanvaar bloot dat hulle dit “verdien” om doodgemaak te word. Die gevangenes het Freek en sy manskappe ook op geen manier direk te na gekom nie. Freek se wraak eskaleer tot die koelbloedige moord op 'n tronk vol mense van wie hy weinig weet. Dit is 'n uiters verwronge tipe geregtigheid wat hier toegepas word. Ho, ForsterLee, L., FosterLee, R. en Crofts (2002:366) wys daarop dat straf wat toegedien word as gevolg van wraak nie gelykgestel kan word aan geregtigheid nie: “However, unlike justice, the desire for vengeance-driven punishment is personal. Its purpose is not to restore equity but to give the avenger relief from a feeling of discomfort (often anger).”

Freek kry die kans om sy pa se dood direk te wreek in die volgende operasie wat hy vir die Legioen uitvoer. Die teiken is Jonathan Tshebe: die man wat vir Werner afgepers het. Tydens die aanval op Tshebe oorheers Freek se soeke na wraak hom so dat hy die lewe van sy manskappe in gevaar stel. Hy neem langer as wat nodig is om Tshebe dood te skiet, omdat hy seker wil maak dat Tshebe weet dat hy Werner se seun is (252-253). Freek kry nie die bevrediging wat hy verwag het uit die dood van Tshebe nie en beskryf dit as “n helse anti-klimaks” (253). Volgens Carlsmith, Wilson en Gilbert (2008:1317-1318) lei die volvoering van wraak dikwels nie tot verligting nie:

People’s lay theory seems to be that revenge is a cathartic act that will bring them closure, allowing them to stop thinking about the precipitating event, when in fact that course of action might keep their attention on the event and prevent them from coping in other ways.

Hulle wys verder daarop dat katartiese aggressie nie slegs onsuksesvol is om aggressie te verminder nie, maar dit eerder vermeerder (Carlsmith, Wilson en Gilbert 2008:1317). By die karakter Freek is dit ook die geval deurdat die onvergenoegdheid wat hy ná die aanval voel, hom nie laat afsien van enige verdere vergeldingsplanne nie: “Dit was vir my pa. Nou wag daar nog vier” (253). Die vier mense wie se dood hy nog wil wreek, is Jan, Isobel, Liesl en Maria se oorlede man Michael.

Die Legioen se volgende teiken is die spesiale taakmag wat die regering aangestel het om die swart opposisie se veldtogte te ontwig. Ten spyte van die Legioen se pro-Westerse ingesteldheid wil hulle die indruk skep dat hulle “nie net aan die witman se kant is soos almal sê nie” (260-261). ’n Dag voor die aanval kry Freek ’n oproep van Piet Hamman, die familie se vriend en prokureur, dat Emma en Magriet op die plaas aangeval is en Emma verkrag is (262). Freek besluit om eers ná die aanval plaas toe te gaan: “Ja, ek moet plaas toe, maar eers ná môreaand! Môreaand moet eers ’n fees van wraak wees. Alles gaan voort soos beplan,’ sê hy driftig” (263). Soos in die geval van die tradisionele wraaktragedie word Freek se lewe nou heeltemal oorheers deur sy obsessie met wraak (Willis 2002:23, 32). Met die moord op Tshebe het Freek direk wraak geneem vir wat Tshebe aan sy pa gedoen het. Soos in die geval van die doodmaak van die gevangenes, neem Freek in die aanval op die taakmag egter wraak op mense wat geen direkte onreg teenoor hom gepleeg het nie.

As gevolg van 'n gebrek aan universaliteitswaardes, wat 'n bemoeienis vir die regte van *alle* mense, asook gelykheid en verdraagsaamheid insluit, beskou Freek nie sy aksies as oneties nie (McKee en Feather 2008:140). Dit word vir hom 'n oorlog tussen wit, wat vir hom sy "eie" mense verteenwoordig, en swart, wat as die Ander beskou word deur Freek. Volgens hom is dit "die manne wat vandag die septer swaai [wat] die klimaat skep waarin wittes goedsmoeds beroof, verkrag en vermoor word" (188). Weereens stel Freek sy manskappe in gevaar tydens die aanval (266). As Venter vir Freek hieroor konfronteer, sê hy egter dat die dood van die sowat tweehonderd mense tydens die aanval die enigste ding was wat hom ietwat beter laat voel het na die aanval op sy familie (267). Anneke voel ook dat die aanval op die taakmag vergelding is vir wat met Magriet en Emma gebeur het:

'Ek het een groot onmiddellike troos gehad nadat Maria my gebel het. Die nuus van die slagting van Donderdagnag daarbo, veral die paniekbevange reaksie. Ek het soos 'n uitgelate bakvissie op en af in my kamer gespring. Ek het geweet dit was jy' (269).

Freek besluit om self Magriet en Emma se aanvaller vas te trek as hy, Maria en Anneke terug is op die plaas. Hy lok die aanvallers terug na die huis deur die storie in die swart woonbuurt te versprei dat daar "nou twee nuwe lekker jong vroue [is] wat hulle kan kom verkrag" (271). Soos wat Freek verwag het, daag die mans 'n paar aande later op. Eiehandig vang Freek die mans en lewer hulle oor aan die polisie (273-274). Volgens Hamman is Freek nou "anders as [sy] pa, die held van die paar wittes wat in die dorp oorbly" (276). Aan die einde van Deel II van die roman is die beeld van Freek egter nie dié van 'n held nie: hy is eerder 'n karakter wat alle perspektief op die werklikheid verloor het as gevolg van sy behoefte aan wraak.

6.5 Die verre toekoms: Staatsgreep in Suid-Afrika

Die laaste afdeling van die roman, Deel III, is getiteld "Veel later" (296). Werner se buite-egtelijke seun by Helena, wat ook Werner heet, is byna dertig (297). Hy is vroeg na Werner sr. se dood in die tagtigerjare van die twintigste eeu gebore en hierdie gedeelte speel dus in die twintiger- tot dertigerjare van die een-en-twintigste eeu af. Helena het vir Magriet besoek op die plaas ná Werner sr. se dood en sy en Werner jr. het goeie vriende van die Jansen-familie geword oor die jare (143-144).

Deel III begin waar Helena en Werner jr. vir Freek se seun Gustav en sy meisie Sarah Roberts op Johannesburg se lughawe wag (297). Terwyl Gustav en Sarah op die vliegtuig op pad terug na Suid-Afrika is, vind daar 'n staatsgreep deur 'n swart versetgroep in Suid-Afrika plaas (297). As Gustav en Sarah aanland, blyk dit dat omstandighede in Suid-Afrika selfs nog meer agteruitgegaan het na die situasie wat in die vorige gedeelte van die roman uitgebeeld is. Freek stuur die boodskap na Helena dat hulle die trein moet gebruik om Magriet op die plaas te gaan besoek:

‘[...] jou pa verbied julle uitdruklik om 'n motor te probeer huur. Die paaie is te gevaarlik, veral nou. Julle sal seker in elk geval nie genoeg geld daarvoor hê nie. Die versekeringspremies teen kapings en die prys van brandstof maak so iets deesdae byna onmoontlik. Vlieg is net so duur en die vliegtuie is nie meer so betroubaar nie. Jou pa se opdrag is dat julle per trein reis. Baie van die treine wat destyds van die spoor gehaal is, loop nou weer. [...] Terloops, die ou stoomlokomotiewe van toeka is almal weer uit die begraafplase gehaal en opgeknop. Daar was later nie meer onderdele vir die moderne goed, die elektriese en dieselmotiewe nie. En elektriese krag is deesdae in elk geval te onbetroubaar, danksy jou pa en sy manne’ (307).

In Deel I van die roman is Werner sr. nostalgies oor die treine wat nie meer gereeld loop nie as hy Aasvoëlkrans besoek (54). Al het die plattelandse dorpie Calitzdorp op daardie stadium op die oog af min verander, word daar gewys op die modernisering wat plaasvind deurdat spoorvervoer grootliks deur padvervoer vervang word (54). Die agteruitgang van Suid-Afrika in die een-en-twintigste eeu is duidelik deurdat omstandighede nou omgekeer is. Freek sê vir Gustav en Sarah dat hulle bagasie op Calitzdorp se stasie met die donkiekar gehaal sal word, want “karre wat loop, is maar skaars deesdae op Calitzdorp” (323). Volgens Pfaelzer (1980:62-63) is die distopie dikwels geleë in 'n plek wat 'n agteruitgang is na 'n toestand in die verlede:

Rather than represent the revolutionary tendencies of capitalism and technology, dystopians portray a historical collapse, a regression to an era – often conceived in Jeffersonian terms – which is pre-industrial, pre-immigrant, and pre-urban. Reversing the central utopian axiom, they assert that history is not inherently progressive.

Die Legioen het 'n groot aandeel in die chaos en agteruitgang in die land deurdat hulle die elektriese toevoer saboteer. Na al die jare hou hulle steeds vol met hulle verset. Die struktuur van die organisasie het intussen verander. Freek is nou in beheer en is direk in kontak met die internasionale borge. Waar vrouens vroeër nie toegelaat is om te veg nie, is Maria saam met

Freek in bevel en baklei sy saam met die mans (349).⁸⁰ Behalwe vir Freek en Maria, is daar slegs een van die oorspronklike lede van die organisasie oor: “Die jare, beserings, die dood en ontnugtering het mettertyd onder die ou bekendes gemaai. Baie is land uit” (313). Die Legioen slaag in hulle doel om vooruitgang in die land te verhinder, maar bring nie bevryding of hoop vir die lede nie, slegs verlies. Die Legioen help wel sommige wit gemeenskappe om binne die distopiese omstandighede in Suid-Afrika te oorleef:

In groot dele van die land beweeg die Legioen na willekeur sonder vrees vir noemenswaardige teenstand. In baie plattelandse dorpieë het munisipale dienste geheel en al in duie gestort. Uiteindelik was daar selfs te min geld om die politici en amptenare se salarisse en toelaes te betaal en die meeste het gedros. In hierdie spookdorpe is die oorblywende wit inwoners op hul eie vindingrykheid aangewese. Vrywilligers hou die riooldamme aan die gang en groepies van twee of drie gesinne deel ’n kragopwekker en windpomp. In die aangrensende plakkerskampe heers ’n onverkwiklike en gewelddadige chaos en die Legioen word soms ingeroep om die orde te herstel. Dit doen hulle binne enkele minute met skrikwekkende maar gewoonlik bloedlose presisie (314).

Weereens word wit teenoor swart gestel. Die witmense slaag daarin om selfonderhoudend te wees en hulleself te verhef bo die verval van die land, terwyl daar net chaos in die swart plakkerskampe heers.

Gustav en Sarah se besoek is ’n goeie geleentheid vir die regering om Freek vas te trek. Hulle weet dat hy kontak sal maak met hulle op die plaas en maak daarom seker dat die twee bewaak word op die trein om veilig op die plaas aan te kom (313). Freek besluit om die trein waarop Gustav en Sarah is tydelik te kaap om hulle te sien (321). In die proses word een van die wagte doodgeskiet. Gustav is geskok, maar volgens Freek het Gustav en Sarah hulle “eerste reële ervaring van die ou nuwe gebroke Suid-Afrika gehad”:

‘Hier moes mense al leer om verby die afgryse van die oomblik te kyk, verby die slagting om hulle. Dat hulle nog ongedeerd staan as alles verby is, is die beste waarvoor hulle ooit kon gehoop het. Dan moet hulle maar die stukkies optel en voortgaan’ (323).

Hy en sy groep vorm egter ’n integrale deel van die geweld in die land en vererger dit eerder as wat hulle oplossings soek. Soos reeds genoem, kan wraak nie gelykgestel word aan geregtigheid nie. Freek en sy groep “beveg” slegs geweld met meer geweld. Hulle is vasgevang in ’n siklus van wraak waarin onbevredigende katartiese aggressie tot meer aggressie en geweld lei

⁸⁰ Willis (2002:23-24) wys daarop dat wraak nie noodwendig ’n manlike attribuut is nie: in die tradisionele wraakdramas is vrouens dikwels aktiewe deelnemers aan die wraakplan. In *Nege kerse* word die wraak van vrouens uitgebeeld deur Maria se betrokkenheid by die stryd van die Legioen.

(Carlsmith, Wilson en Gilbert 2008:1317). In die gelate pessimisme van die pseudo-distopie word daar geweier om enige moontlike oplossings vir die situasie te aanvaar of die oplossings word onderdruk (Moylan 2000:153). In *Nege kerse* is dit nie net die onderdrukkende regering wat die versetgroep probeer keer nie, maar die Legioen self onderdruk ook enige oplossings vir vrede in die land.

Freek en sy manne verlaat die trein en die reis verloop verder sonder enige verdere voorvalle. Maria en Freek kom kuier later vir Gustav en Sarah op Aasvoëlkrans (339). Gustav bevraagteken die bedrywighede van Freek se versetorganisasie. Volgens Freek doen hy dit steeds uit wraak, maar hy erken ook dat hy en Maria nie weer “by ’n ander soort lewe kan aanpas nie” (344). Die twee is deel van ’n oorlog wat nooit bevryding gaan bied nie. Dit kan beskou word as hulle eie distopie wat hulle geskep het binne die groter distopiese ruimte van die toekomstige Suid-Afrika.

’n Hoopvolle wending in die roman, alhoewel nie heeltemal oortuigend nie, is dat dit lyk asof Gustav nie soos sy oupa en pa betrokke gaan raak by die vergeefse stryd nie. Gustav vergesel sy pa as die Legioen ’n teenaanval loods op die span wat gestuur is om Freek op die plaas gevange te neem (346). Gustav is só geskok na die aanval dat hy skaars kan loop. Freek is nie teleurgesteld dat Gustav dit nie kon hanteer nie, maar eerder bly. Hy wil nie hê dat die volgende geslag, soos sy pa en hyself, ook by die stryd betrokke raak nie (348): “Een ding is seker. Hy is volkome genees. Die derde geslag is gered” (347). Die volgehoue verset van die Legioen ná Freek se dood wat hieronder bespreek word, bevestig eerder die uitgangspunt van die roman dat daar geen ander uitweg as geweld is nie. As daar gekyk word na die geskiedenis van die Jansenmans is dit onwaarskynlik dat Gustav nie ook uiteindelik sy pa se dood sal wil wreek nie.

Kort na die teenaanval word die kamp van die Legioen aangeval deur die regering. Hulle kontak met hulle borge, MacPherson, gee die opdrag dat hulle op groot skaal moet terugveg sodat die indruk nie geskep word dat die nuwe regering besig is om die Legioen onder te kry nie. Die Legioen moet die regering se lugmagbasis aanval (358-359). Volgens MacPherson is daar gerugte dat “’n hele paar lande met die gedagte speel om al die mislukte state van Suider-Afrika, Suid-Afrika inkluis, onder ’n soort internasionale voogdyskap te plaas” (360). Hulle vermoed dat ’n sterk aanval van die Legioen se kant vir die buitewêreld sal wys dat Suid-Afrika werklik nie

hulle eie probleme kan oplos nie. Tydens die aanval op die lugmagbasis word Maria gewond en sy sterf (363, 365). Die aanval op die lugmagbasis het die gewenste uitwerking op die buiteland en hulle besluit om voort te gaan met die plan van voogdyskap. Die Legioen se borge het hulle doelwit om “Suider-Afrika permanent onbestendig te hou” (344) bereik en het nie meer die versetorganisasie nodig nie. As deel van die voogdyskap-projek word amnestie aan die Legioen gebied en hulle word deur MacPherson aangesê om dit te aanvaar en die groep te ontbind (374-375).

Die borge het bereik wat hulle wou, maar die Legioen word na hulle jare lange stryd slegs gelaat met verlies. Die verset was nooit werklik hulle eie nie. Hulle was slegs pionne in die borge se missie om Afrika-lande te destabiliseer. Soos sy pa is Freek aan die einde van sy verset ontnugter met die stryd wat hy gevoer het: “Ja, wraak. Maar wat het dit my gebaat? Niks. So voel ek vandag” (375). Die Legioen se kamp word deur hulleself vernietig en Freek word ’n pos as spesiale raadgewer vir die Britse spesiale magte aangebied (375, 380-381). Volgens Magriet word hy “uit [sy] eie land verban” (383). Soos Werner sr. aan die einde van sy lewe, is Freek glad nie positief oor die toekoms van Suid-Afrika en die beloofde voogdyskap nie:

‘Die lande van Suider-Afrika mag hierdie planne voorlopig aanvaar, maar dan met bybedoelings. Die geld en hulp wat beloof is. Dis al waarom dit gaan. Hulle sal spoedig weer begin mor teen wat hulle koloniale oorheersing sal noem. En dan begin die stryd van voor af’ (383).

Freek word op die lughawe op pad Londen toe doodgeskiet (384). Volgens die veiligheidspolisie het die sluipmoord niks te doen met die nuwe regering nie en is dit uitgevoer deur “’n ontevrede faksie van die vorige bedeling wat gekant was teen amnestie vir Freek Jansen” (387). Die moordenaars moes egter die besonderhede van Freek se vlug gehad het. Hy is dus, soos sy pa, verraai deur iemand wat deel was van die samesprekings. Koot Verwey, een van Freek se manskappe, wil die Legioen weer laat herleef na Freek se dood. Hy beplan om hulle borge te gaan vra vir verdere ondersteuning (387). Dit is egter onwaarskynlik dat die borge weer betrokke sal raak by die organisasie. Selfs al kry die Legioen hulp van elders, is dit betwyfelbaar of hulle sal kan voortgaan sonder die leiding van Freek.

Die roman eindig waar Werner jr., Helena en Magriet na die nuus op die televisie kyk. Daar word op die nuus aangekondig dat die voogdyskap, wat in die roman as die laaste hoop vir Suid-Afrika beskou word, nie gaan plaasvind nie:

‘Na ’n soms heftige debat het die parlement vandag al die planne vir voogdyskap vir die land onvoorwaardelik verwerp. Die president se mosie in dié verband is met ’n oorweldigende meerderheid aanvaar. Ander lande in die streek sal na verwagting Suid-Afrika se voorbeeld volg. Na afloop van die sitting het die *Rural Progress Party* hom aan die regering van nasionale eenheid onttrek. Dis nog onduidelik of daar ’n verband tussen die twee gebeure is’ (397).

In die kritiese distopie bestaan die hoop dat die distopie vervang kan word met ’n eutopie (Sargent aangehaal in Baccolini en Moylan 2003a:7). Aan die einde van *Nege kerse* is daar egter geen hoop dat omstandighede in Suid-Afrika beter kan word nie. Die roman kan daarom bestempel word as ’n klassieke distopie of pseudo-distopie. Die nuwe verset deur die *Rural Progress Party* dui nie op hoop nie: dit wys op die kringloop van chaos in Afrika wat volgens die uitgangspunt van die roman nooit sal end kry nie. Die einde van *Nege kerse* sluit hierdeur aan by die sikliese, voorbestemde aard van die pseudo-distopie waarin daar geen moontlike uitkoms binne die distopie gesien word nie (Moylan 2000:151).

6.6 Die uitbeelding van die geskiedenis in *Nege kerse*

Die versetgroep in *Nege kerse*, die Legioen van die Ontheemdes, beskryf hulleself as “pro-Westers”. Hierdie preokkupasie met Westerse ideale en ’n Westerse verlede is sentraal in die uitbeelding van die geskiedenis in die roman. In die bespreking van *Miskruier* is daar gewys hoe Braam die geskiedenis en sy verlede gebruik om sin te skep in die distopiese ruimte. In *Oemkontoe* is die omgang met die geskiedenis regressief en verval dit hoofsaaklik in ’n nostalgie oor die koloniseerder se kultuur wat besig is om te verbrokkel. Die verlange na ’n verlede wat as beter beskou word as die omstandighede waarin die distopiese karakters hulleself bevind, kom ook na vore in *Nege kerse*.

Sargent (2010:213-214) wys daarop dat die geskiedenis soms oorgeskryf word in utopiese literatuur binne die postkoloniale konteks om te kompenseer vir die verlore verlede van die onderdrukte. In *Nege kerse* word daar verwys na die manipulering van die geskiedenis, maar dit is die eertydse koloniseerder, die Afrikaner, wie se geskiedenis volgens die karakters in *Nege*

kerse verander en vernietig word. Volgens Anneke word die Afrikaner “stelselmatig van alles beroof”: “[...] ons mense, ook ons geskiedenis. Ons het eintlik nie meer ’n bestaansreg nie” (182). Anneke beskou die geskiedenis wat aan haar in die skool aangebied word as selektief:

‘Ek het al vir meneer Starkey in die klas gesê die indruk word gewek dat die land se geskiedenis ’n paar duisend jaar gelede met die Khoi begin het, toe op 6 April 1652 geheimsinnig doodgeloop en toe weer in 1994 begin het. Daardie stuk wat uit die geskiedenis geruk is, is mos nou een lang kriminele klagstaat teen die Boere waarvoor hulle vir ewig boete moet doen. Alle getuies dat Boere ooit in die land gewoon het – en nog woon – moet stelselmatig uitgewis word. Plekname word goedsmoeds oornag verander. Eers die Boere s’n en later ook die Engelse s’n. In hul plek kom die name van obskure vaandeldraers van die *struggle*, of helde van vergete stamme’ (162).

Die geskiedenis van die Afrikaner wat wel weergegee word, is volgens Freek en Anneke, verdraai:

‘Nee, jy moet darem onthou,’ spot Freek, ‘terwyl ons voorvaders elders met strooptogte besig was, het hierdie mense die dorpe gestig en gebou en hulle eiehandig ontwikkel tot waar hulle vandag is!’ Anneke lag. ‘Ja, selfs die eeufees van die Anglo-Boereoorlog is mos destyds gekaap. Toe hoor ons die oorlog was eintlik tussen die Engelse en swart stamme. Die boere was blykbaar maar toevallige slagoffers – of toeskouers of moordenaars van swartes. [...] En die Groot Trek was ’n onbenullige voetnoot of ’n strooptog om grond van die inheemse stamme te gaan afvat. En Suid-Afrika sou net so ver en vinnig deur daardie stamme ontwikkel gewees het as die Voortrekkers net nie hul grond gaan steel het nie. Ek het al vir ou Starkey gevra of een van daai stamme al ooit ’n kaart en transport of ’n titelbewys van die grond te voorskyn gebring het!’ (163).

Die Jansen-familie beskou hulleself as die nuwe onderdrukte, maar slaan nie ag op die onderdrukking van die inheemse bevolking se geskiedenis nie. Daar word geen verantwoordelikheid geneem vir hulle en hulle voorvaders se aandeel in die distopiese omstandighede nie. Die Jansens se weergawe van die geskiedenis is dus net so selektief soos die geskiedenis wat in die Nuwe Suid-Afrika se skole aangebied word. Volgens McEntee (2009:49) is die kern van wraak om te onthou: om nie te vergeet nie. Die Jansens kan nie die onregte wat teen hulle familie gepleeg is, vergeet of vergewe nie. Hulle maak hulleself egter skuldig aan historiese geheueverlies as dit kom by die sondes van hulle voorvaders teenoor die inheemse bevolking. Daar word nêrens daarop gewys dat die inheemse bevolking ook geregtig sou wees op wraak nie.

Die geskiedenis word ook slegs in Westerse terme gesien, byvoorbeeld deur Anneke se uitgangspunt dat grond slegs wettig aan iemand kan behoort wat “kaart en transport of ’n titelbewys” besit (163). Ampie Coetzee (2000:13) wys daarop dat grond in “koloniale tye

toegestaan is ooreenkomstig die wette van die koloniseerders, met miskenning van die gebruike van die indigeen”. In *Nege kerse* word daar in ’n postkoloniale, postapartheid Suid-Afrika steeds nie erken dat die inheemse stamme oorspronklik van hulle grond beroof is nie. Volgens Westerse wette het hulle dit nooit werklik besit nie en het die koloniseerders alle reg gehad om die grond hulle eie te maak. Magriet is van mening dat “Moeder Afrika beslis nie hierdie land gebaar het nie”, maar “Moeder Europa” (182). Die koloniale verlede word deur Freek geassosieer met vooruitgang en ontwikkeling, terwyl die nuwe bestel slegs verbind word met verval:

‘Die skreeusnaakste paradoks vir my is dat die bleekvelle se rol in die geskiedenis uitgewis word, maar die nuwe heersers boer nog steeds net met dieselfde bleekvelle se ou kalwers. Hulle haal net die plaatjies van die ore af en sit nuwes aan. Dan is ’n paar van die kalwers nou al erg brandsiek weens wanbestuur. Soos die spoorweë, die paaie en die weermag. O ja, en die klinieke wat alewig sonder medisyne sit. En die hospitale waar die stakende personeel op ’n keer die pasiënte uit hul beddens gegooi en op hulle gepis het, onthou jy? Op hul eie het die nuwe heersers nog nie eens een ou hanskalfie grootgemaak nie. Behalwe miskien die lotery en die casino’s. Die hele land is mos een groot casino. En selfs die lotto moes weens afgrondelike onbevoegdheid maande lank opgeskort word’ (163).

In die volgende afdeling word *Nege kerse* as plaasroman bespreek. Freek se plaasmetafoor vir die vergrype van die nuwe regering wys reeds op die belang van die waardes en deugde wat met die plaas geassosieer word. Soos in die geval van ’n boerdery het die wit mens volgens Freek die land getem en opgebou. Die nuwe regering het hierdie nalatenskap oorgeneem, maar boer as ’t ware agteruit. Die nuwe maghebbers word ook as moreel minderwaardig beskou deurdat hulle ’n instelling soos dobbel, wat as ’n sosiale euwel deur die vorige bestel beskou is, bevorder. Dit is ’n eensydige weergawe van die koloniale geskiedenis wat gegee word: die koloniseerders het volgens Freek net goeie dinge na die land gebring. Daar word glad nie gewys op die probleme wat saam met kolonisasie gekom het nie.

Die apartheidsgeskiedenis van Suid-Afrika word ook grootliks geïgnoreer in die roman. In Deel I word Werner sr. se betrokkenheid by die strugle beskryf, maar dit handel eerder oor hom as slagoffer van die ou én die nuwe maghebbers. Die onregte wat gepleeg is tydens apartheid word glad nie genoem nie. Geen verantwoordelikheid of skuld word deur die wit karakters vir hierdie gedeelte van die geskiedenis aanvaar nie. *Nege kerse* sluit hierdeur verder aan by die klassieke distopie deurdat daar nie ag geslaan word op ’n groot gedeelte van Suid-Afrika se geskiedenis nie.

Anneke spreek reeds as skooldogter sterk opinies uit oor die politiek en geskiedenis van Suid-Afrika. In Deel III is Anneke die “jongste professor in staatsleer in Kanada se geskiedenis” en ’n “internasionaal bekende aktivis van die regtervleuel” (304). Volgens Anneke is agteruitgang en verval inherent aan Afrika. Sy het selfs “wiskundige” bewyse hiervoor:

‘Die vlak van ontwikkeling – in Westerse terme – van enige land in Afrika staan regstreeks in verhouding tot die getal wittes en ander nie-swartes in die land, burgers of buitelandse kontrakwerkers. Dis amper ’n presiese wiskundige formule. Gaan kyk maar. En waarom die onlangse agteruitgang in Suid-Afrika? Omdat die meeste jong wittes gereeld padgee’ (305).

Sy erken dat sy vooruitgang aan Westerse standaard meet. Die mense van Afrika word egter as barbaars beskou en sy beeld hulle op stereotiepe en rassistiese wyse uit. Anneke het die volgende te sê oor die regering se poging om die witmense wat die land verlaat het terug te kry:

‘Waarvoor moet hulle teruggaan? Om weer voëlvry verklaar te word in ’n land waar die regering kennelik anti-wit en anti-Westers is? Om wit Afrikane te word? Om met ’n assegaai in die hand en ’n stertriem êrens op ’n verhoog te gaan staan en voete stamp en om aan barbaarse reinigingsfeeste in Vryheidspark deel te neem om in tel te wees? Bog, man, dié mense is nie ape nie!’ (302).

Anneke steur haar nie daaraan as sy ’n “verfoeilike wit rassis” genoem word nie (305). Volgens haar “handel [sy] net in werklikhede, onweerlegbare feite” en dien die “vergelykende geskiedenis van [haar] pa en [haar] broer Freek” as bewys dat sy reg is oor Afrika (303). Dit is nie heeltemal duidelik hoe Werner sr. en Freek se politieke betrokkenheid Anneke se uitsprake ondersteun nie. Dit ondermyn eerder haar geloofwaardigheid. Sy is bitter omdat sy glo dat haar pa verraai is deur die nuwe maghebbers en kan daarom nie objektief wees oor die toestand in Suid-Afrika nie. Volgens Anneke is die Afrikaner ’n verontregte nasie wat nou beroof word van alles waarvoor hulle gewerk het:

‘In the nineteenth century, the doctrine of conquest and occupation was a perfectly respectable and universally accepted tenet of international law. Acceptable in the case of the US, Canada, Australia and New-Zealand, but apparently not in the case of my people. [...] In fact, mine is the only country in the world where an established victorious people were forced to surrender everything unconditionally and become no more than what we call bywoners – share-croppers – in a country they – most certainly not the indigenous people – have built’ (390).

Anneke se redenasie maak nie regtig sin nie. Volgens haar was dit in die negentiende eeu aanvaarbaar dat die sterker nasies swakker lande oorneem. Sy spring dan na die Afrikaner se situasie in die een-en-twintigste eeu en ignoreer meer as ’n eeu in die Suid-Afrikaanse geskiedenis. Daar word nie krities na die gebeure in die verlede gekyk om die distopiese toestand in die twintiger- tot dertigerjare van die een-en-twintigste eeu te verklaar nie. Weereens word

daar gebruik gemaak van 'n plaasmetafoor om na die posisie van die witmens in Suid-Afrika te verwys. Soos in die volgende afdeling bespreek word, is die Afrikaner se grootste vrees om sy plek, sy grond en hiermee saam sy identiteit te verloor en 'n bywoner te word. Die weergawe van die geskiedenis in *Nege kerse* is sprekend van 'n bitter familie wat hulle laaste bietjie mag verloor het.

6.7 *Nege kerse* as plaasroman

Nege kerse is verder veranker in 'n nostalgiese verlede deurdat dit verskeie ooreenkomste toon met die tradisionele plaasroman in Afrikaans. Dit is dalk nie toevallig dat twee van die name van die karakters in *Nege kerse* ooreenstem met name van karakters uit ou Afrikaanse plaasromans nie: Freek uit *Op die plaas* (1927) en Gustav uit *Groei* (1933) deur C.M. Van den Heever. Die Jansens word vanaf die begin van die roman verbind met die plaasruimte van die familieplaas Aasvoëlkrans. Voorin die roman word daar aangedui dat “die verhaal afspeel oor vier geslagte van die Jansens van Aasvoëlkrans⁸¹ in die Gamkavallei”. In *Nege kerse* is Aasvoëlkrans nie die enigste plaas waarna daar verwys word nie. In die bespreking tot dusver is daar reeds genoem dat grondhervorming en plaasmoorde as van die grootste probleme in die Nuwe Suid-Afrika beskou word. Baie van die lede van die versetgroep die Legioen van die Ontheemdes is ook die slagoffers van plaas misdade. Ook Jan Lategan, Emma se verloofde, is afkomstig van 'n plaas, en Maria se ouers woon op 'n plaas. Sarah is as kind na die toevlugsoord in Engeland gestuur omdat sy wees gelaat is as gevolg van 'n plaasmoord. As Gustav en Sarah Suid-Afrika weer besoek, is een van die eerste dinge wat hulle doen om na haar ouers se eertydse plaas te gaan kyk.

Die plaasroman kom sedert die negentiende eeu in die Engelse en Afrikaanse Suid-Afrikaanse letterkunde voor. In die twintiger- tot veertigerjare van die twintigste eeu word die plaasroman hoofsaaklik in Afrikaans geskryf en oorheers dit die Afrikaanse letterkunde (Coetzee, Ampie 2000:2; Coetzee, J.M. 1988:63). Ampie Coetzee (2000:2) beskryf die Afrikaanse plaasromans van hierdie tyd as “eintlik 'n afsonderlike genre”. Hierdie plaasromans is vanaf die begin gekoppel aan die Afrikaner se omstandighede en identiteit:

⁸¹ Die relevansie van die naam van die plaas word in Afdeling 6.7.3 bespreek.

Die vroeë, gekanoniseerde Afrikaanse narratiewe waarin grond, die plaas en die plaaslewe meer as net agtergrond van die storie was, het ontstaan uit die sosiale omstandighede van die tyd. Maar die tekste wat geskryf is binne daardie ruimte het elemente bevat wat deel sou uitmaak van 'n diskoers waarin 'n spesifieke gemeenskap sou ontstaan: die gemeenskap van grond en van die plaas (Coetzee, Ampie 2000:55).

Ook Van Coller (1987:5) is van mening dat die vroeë plaasromans “vierkant gestaan [het] binne 'n hele werklikheid wat ook 'n ideologiese werklikheid was met die doelbewuste handhawing van sekere opvattinge voor oë”. Een van die bekendste skrywers van plaasromans, C.M. van den Heever, was ook 'n leier op die gebied van die skep van 'n Afrikaner-kultuur. In die derde deel van die *Kultuurgeskiedenis van die Afrikaner* (1950), waarvan hy 'n mederedakteur was, verskyn Van den Heever se stuk getiteld “Die Afrikaanse gedagte” waarin hy “die belangrikheid van die ‘Idee’ in die lewe van 'n volk formuleer” (Coetzee, Ampie 2000:56). Hierdie “Idee” oor Afrikanerskap word volgens Ampie Coetzee (2000:56-57) in Van den Heever en ander skrywers van plaasromans se tekste ondersteun:

[...] en hoewel daar nie by Van Bruggen en Malherbe dieselfde duidelike uitgespelde filosofieë is nie, is daar in hulle plaasnarratiewe dieselfde soort karakters en situasies as by dié van Van den Heever. Die taak is dus om agter dié Idee te kom, om vas te stel hoe die diskoers van die boer – die Boer⁸² – gemaak is.

In die vroeë Afrikaanse plaasromans word daar op verskeie gebeure gewys wat die Afrikaner se leefwyse drasties verander het: “[...] die Depressie (1929-1932), die groot droogte (1932-1933), toenemende armoede onder boere en bywoners, en die verstedeliking van ongeskoolde mense” (Coetzee, Ampie 2000:4). In die plaasromans van skrywers soos D.F. Malherbe, Jochem van Bruggen, C.M. van den Heever en Abraham H. Jonker word daar na hierdie kwessies verwys, terwyl daar op 'n nostalgiese en geïdealiseerde wyse na die verlede gekyk word (Coetzee, Ampie 2000:4):

Hierdie herinneringe aan die verbygegane is natuurlik normale nostalgie wanneer veranderinge in die samelewing plaasvind. Maar 'n wonderlike verlede is geskep, waar onteiening en ekspropriasie nie bestaan het nie, waar lewe nog betekenis gehad het, voor die ontwrigting van Depressie, droogte en industrialisasie (Coetzee, Ampie 2000:14).

⁸² Volgens Ampie Coetzee (2000:9-10) “het *boer Boer* geword sedert die institusionalisering van apartheid deur 'n Afrikaner-regering en 'n besliste ideologiese verbintenis gekry met polisie, weermag, mag”.

Soos in die klassieke distopie word die verlede in die tradisionele plaasroman nie gebruik om sin te probeer skep in nuwe omstandighede nie, maar word daar regressief vasgeklou aan 'n verlede waarvan die probleme nie onthou word nie.

Volgens Pretorius⁸³ (1984:104-106) word daar in die tradisionele plaasroman gefokus op die beskrywing van boerderyaktiwiteite. Die plaasruimte word as idillies uitgebeeld, terwyl die “sinnelike” aspek van verhoudings en “die fel werklikheid, die wreedheid van die lewe” op die agtergrond staan. Die handeling in die plaasroman is ook chronologies (Pretorius 1984:106). Ander kenmerke van die genre van die plaasroman is dat 'n patriargale bestel gewoonlik beskryf word:

[...] nie alleen 'n gemeenskap waarin die vaderfiguur domineer nie, maar waarin sekere waardes wat hiermee verband hou, oorheers: die tradisie en die tradisionele, die erflikheid en die opeenvolging van geslagte, ook norme en waardes wat bly voortduur en waarmee die jonger geslag veelal in botsing (kan) kom (Van Coller 1987:3).

Ampie Coetzee (2000:xiv) beskou “erfpag, opeenvolging van geslagte, die natuur, arbeid [en] afskeid van die plaas” as sentrale temas in die genre. Die vraagstukke wat vooropgestel word in die plaasroman maak volgens hom deel uit van “'n veel groter ‘diskoers’”, naamlik die diskoers oor grond en grondbesit: “Die diskoers oor grond bestaan dan uit uitinge soos die volgende: besit, grondtoewysing, die natuur, die plaas, die plaasroman, erfreg, die nageslag” (Coetzee, Ampie 2000:xiv). In die tyd wat die vroeë plaasromans verskyn, is die diskoers oor grond gemoeid met die vestiging van 'n Afrikaner-kultuur: “[...] die begin van die plaas, die besit van grond, was die begin van die Afrikaner” (Coetzee, Ampie 2000:10). *Nege kerse* vorm deel van 'n nuwe diskoers oor grond waarin vraagstukke soos grondonteiening en plaasaanvalle sentraal staan. Die plaas is nie meer die ruimte waar die Afrikaner sy identiteit vorm nie, maar word 'n ruimte gekoppel aan bedreiging en verlies. Tematies sluit *Nege kerse* hierdeur aan by ander Suid-Afrikaanse postapartheid plaasromans soos *Disgrace* (1999) deur J.M. Coetzee. Volgens Ampie Coetzee (2000:2) word die “magsverhoudings [in *Disgrace*] op ontstellende wyse verskuif. J.M. Coetzee ironiseer ook die tradisionele plaasroman in *Disgrace*:

⁸³ In sy MA-verhandeling, *Aspekte van Uitdraai deur Wilma Stockenström* (1984), wys Pretorius (1984:104-107) hoe *Uitdraai* afwyk van die tradisionele plaasroman en hierdeur “'n finale afrekening met die plaasroman in die Afrikaanse literatuur is”.

[...] nie die kind vertrek na die stad nie, maar die vader na die plaas; nie die stad is die gevaarlike ruimte nie, maar veel erger die plaas; van die plaas as ruimte van beskutting bly niks oor nie (Van Coller 2003:64).

Die tradisionele Afrikaanse plaasroman word reeds sedert die sestigerjare van die twintigste eeu aangepas, ondermyn en geparodieer om die veranderende sosio-politiese omstandighede van Suid-Afrika te weerspieël. Etienne Leroux se *Sewe dae by die Silbersteins* (1962) word deur Van Coller (1995b:26) beskryf as “’n pervertering van die waardes wat die tradisionele plaasroman onderlê.” Ampie Coetzee (2000:2, 113) noem as voorbeelde van latere werke wat aansluit by die plaasroman Anna M. Louw se *Kroniek van Perdepoort* (1975) en Vos (1999), Wilma Stockenström se *Uitdraai* (1976), Etienne van Heerden se *Toorberg* (1986), *Die stoetmeester* (1993) en *Kikoejoe* (1996), Karel Schoeman se *Hierdie lewe* (1993) en Eben Venter se *Foxtrot van die vleiseters* (1993). Ook in ouer distopiese toekomsromans soos Schoeman se *Na die geliefde land* (1972) word die tradisionele plaasroman op ironiese wyse omgekeer (Pordzik 2001a:179). Volgens Ampie Coetzee (2000:4) word die plaasruimte bedreig in die romans van Schoeman, Van Heerden en Venter wat rondom “die naderende katastrofe van ’n politieke ontploffing in Suid-Afrika” verskyn: “Op die vlak van politieke geregtigheid sou dit verband kon hou met die smagting na die apokalips: dan sal die beoefenaars van apartheid en onderdrukking vernietig word” (Coetzee, Ampie 2000:135). In hierdie romans gaan dit dus oor die ondergang van ’n ou bestel om ’n nuwe orde te skep. In *Nege kerse* word die idille van die plaas ook bedreig. Die ondergang en verval van die plaas bevat egter geen hoop vir ’n nuwe begin nie: dit is bloot die einde van die Afrikaner in Suid-Afrika.

In Hoofstuk 3, wat handel oor *Oemkontoe*, is daar reeds verwys na die belang van die natuur of die plaas in distopiese literatuur. Oom Giep se boerderytjie word uitgebeeld as ’n eutopie wat vernietig word. In die bespreking van *Hotel Atlantis* en *Miskruier* is daar weer gekyk na die teenstelling van die distopiese stad teenoor die soms valse eutopie van die natuur of platteland. In *Nege kerse* speel die ruimte van die plaas ’n belangriker rol as in enige van die romans wat tot dusver in hierdie studie bespreek is. In Eben Venter se *Horrelpoot* (2006), wat in Hoofstuk 7 bespreek word, speel die plaas ook ’n sentrale rol. Anders as *Nege kerse* ondermyn dié roman egter die tradisionele plaasroman.

Vervolgens word bespreek hoe die motief van die plaas funksioneer in die drie afdelings van *Nege kerse*. Erasmus se roman is 'n postkoloniale en postapartheid werk en kwessies rondom grond en die posisie van die wit boer binne 'n nuwe bestel word aangespreek. Die beskrywing van die plaaslewe in *Nege kerse*, veral wat die uitbeelding van die bruin werkers betref, is egter nie te onderskei van tradisionele plaasromans deur skrywers soos Mikro en D.F. Malherbe uit die twintiger- en dertigerjare van die twintigste eeu nie. Die verhouding tussen die wit plaaseienaar en die bruin werkers word glad nie geïroniseer of bevraagteken nie. Anders as hedendaagse plaasromans soos *Disgrace* en die ander romans wat hierbo genoem word, is *Nege kerse* op nostalgiese wyse veranker in die verlede. Die fokus op die plaas as bedreigde ruimte word slegs gebruik om te probeer bewys dat die “goeie ou dae” beter was.

6.7.1 Aasvoëlkrans “voor die omwenteling”

Gertruida Jansen verteenwoordig die eerste geslag Jansens in *Nege kerse*. Die handeling in *Nege kerse* begin rondom 1985 en speel dan, soos die tradisionele plaasroman, chronologies af. Deur die stories wat Gertruida vertel, word die geskiedenis van die Jansen-familie en hulle plaas egter uiteengesit. Aasvoëlkrans het eers aan Gertruida se pa behoort. Hulle verloor die grond as Gertruida se oom haar pa “uit sy grond verneuk” en hulle word bywoners op hulle eie plaas (58). Binne die genre van die tradisionele plaasroman het die bywoner 'n lae status (Coetzee, Ampie 2000:100). Die Afrikaner se status en identiteit word gekoppel aan grondbesit en die verlies van grond het ernstige gevolge:

Vooruitboer beteken om jou grond te behou en kontinuïteit van die geslagte op die plaas te verseker; agteruitboer beteken verlies van jou grond, ontworteling en agteruitgang. Suksesvol boer beteken behoud van geslagte en identiteit. Die gevolg is: die bywoner, die armblanke het geen identiteit en geen nageslag nie (Coetzee, Ampie 2000:96).

Selfs in die tagtigerjare van die twintigste eeu, wanneer Werner verhoor word, gryp Warfemius terug na hierdie stukkie geskiedenis van die Jansens om Helena te probeer verneder: ““Foeitog, ek het nie geweet jou *lover* se mammië was 'n bywonerdogtertjie nie. Dit lyk my dié slag het jy darem regtig in die vullisblikke rondgekrap”” (111).

Vir die behoud van die familie is dit belangrik vir Gertruida om weer die plaas te bekom. Sy en haar man Herklaas werk hard om Aasvoëlkrans terug te koop en sodoende die voortsetting van

die nageslag te verseker. Uit hulle huwelik word Werner en sy broer Herman gebore. Herman verdrink in die Gamkarivier as hy twaalf jaar oud is (51). Werner is dus die enigste erfgenaam wat oorbly. Volgens Van Coller (1995b:24) word die “motief van erflikheid en die opeenvolging van die geslagte” in plaasromans gekonkretiseer deur verwysings na “grafte, familiefoto’s, erfstukke, opstalle en aangeplante bosse”. In *Nege kerse* is dit veral die familiebegraafplaas op Aasvoëlkrans wat hierdie rol vervul. Tydens ’n besoek aan die plaas deur Freek, sê Gertruida aan hom dat sy vars blomme op Herman se graf gesit het omdat dit sy verjaardag die vorige dag was (51). Herman sterf egter as kind en daar is geen nageslag van hom nie, sy graf dien net as ’n pynlike herinnering aan wat verlore gegaan het. Ook in Deel II van die roman word daar op die belang van die familiebegraafplaas as die simbool van die voortsetting van die nageslag verwys. Werner sr. se oorskot word van die tronk verplaas na “’n soort heldeakker in Soweto” en Magriet is ontsteld omdat hy steeds nie begrawe is waar hy volgens tradisie moet wees nie:

‘Julle vermetele skynheiligheid verstom my. Eers lewer jul base my man aan die apartheidsregering uit om doodgemaak te word. Dan grawe julle hom op en gaan begrawe hom in Soweto sonder dat ek in die saak geken word. Sy plek is hier op die plaas. Ek wil hom hier hê waar hy hoort en waar ek en my mense self aan hom hulde kan bring’ (165-166).

In die plaasroman word daar tradisioneel ’n patriargale sisteem uitgebeeld. Wat interessant is van *Nege kerse*, is dat ’n vrou telkens in beheer van Aasvoëlkrans is. Gertruida koop haar pa se plaas terug. Die plaas leef voort deur middel van ’n vroulike erfgenaam, al is daar sprake van ’n manlike erfgenaam, Gertruida se broer Coenie (54). Ampie Coetzee (2000:74) beskryf die uitbeelding van die Afrikaanse boervrou in vroeë plaasromans as volg:

[Dit] wissel van [die] versukkelde bywonersvrou tot die onafhanklike, halsstarrige plaasbesitter; van die besorgde moeder tot die afsydige stiefma; met jonger stemme wat redeneer vir die bevryding van die vrou van manlike persepsies.

As dogtertjie vervul Gertruida die rol van die arm bywonerskind, maar sy bewys haarself as sterk en suksesvolle matriarg van die plaas deurdat sy die grond terugkry. Sy doen dit egter onder die naam van haar man, die Jansen-naam. Haar pa se naam leef dus nie voort nie. Selfs wanneer Gertruida se man Herklaas nie meer leef nie, is dit steeds sy naam wat sy wil beskerm. As Gertruida uitvind van Werner se betrokkenheid by die struggle, sê sy die volgende: ““Dat dit nou met die naam Jansen op my oudag moet gebeur... Herklaas sal in sy graf omdraai...”” (74). Later is dit Magriet wat die plaas oorneem. Dit is weereens iemand met die Jansen-naam, maar nie met die Jansens se bloed nie.

Die plaas word 'n toevlugsoord vir Magriet en die vier kinders as Werner moet terugkeer na Suid-Afrika. Hulle vertrek reeds voor Werner uit Londen om by Gertruida op die plaas tuis te gaan (39). Werner kom lê besoek af op Aasvoëlkrans voordat hy op sy eerste missie vir die bevrydingsorganisasie gaan (50-51). Alhoewel Werner nie altyd saamstem met sy ma se uitgangspunte nie, laat hy haar tog haar stories vertel, want sy “kinders moet weet waar hulle vandaan kom” (58). Werner se kinders is stadsjapies wat luister na ouma Gertruida se plaasstories:

Al die onbekende woorde word omslagtig en met handgebare aan die kinders verduidelik. Na byna vyf jaar in Londen praat hulle gewoonlik Engels met mekaar maar Werner het gesorg dat hul Afrikaans bygehou word. Sommige van Gertruida se verklarings word met gedempte lagbuie en kinderlike afgryse en ongeloof begroet (56).

Gertruida se stories verwys na twee aspekte van die plaaslewe. Eerstens wys sy op die swaarkry wat sy en haar broer Coenie moes verduur as bywonerskinders. Hulle moes elke oggend 'n verpad skool toe stap, dikwels deur dik ryp. In die middag moes hulle help met die werk op die plaas (54-55). Daar word egter geïmpliseer dat hierdie swaarkry beter mense van hulle gemaak het. Dit wys ook dat hulle sterk genoeg was om hulle moeilike omstandighede die hoof te bied. Op hierdie wyse word die swaarkry ook geïdealiseer. Die volgende aspek wat Gertruida uitlig, is die plesier van die outydse plaaslewe. As kind kook Gertruida se familie moskonfyt, droog rosyne en smeer die misvloere.⁸⁴ Almal help hiermee, ook die kinders. Volgens Gertruida mis Werner se kinders “darembaie in die ou lewe” (57). Ten spyte van die moeilike tye wat sy beleef het in die verlede is Gertruida uiters nostalgies oor die “goeie ou dae”. Die werk word in hierdie gedeelte as plesierig uitgebeeld en die deugde van arbeid en fluksheid word besing. As oudste kleinseun is Freek die eerste om ingelyf te word by die plaaslewe. Hy word kort nadat hulle op die plaas aankom “'n snoeiskêr in die hand gestop en wingerd toe gejaag” (51). Freek leer vroeg reeds die les van arbeidsadel wat sentraal staan in die ouer plaasromans: “In die estetisering van arbeid en loon lê daar 'n les: arbeid is mooi en edel. [...] Luiheid is nie-arbeid, en dus verwerplik” (Coetzee, Ampie 2000:80-81).

⁸⁴ In ander hedendaagse Afrikaanse romans soos Ingrid Winterbach se *Niggie* (2002) en Marlene van Niekerk se *Agaat* (2004) word die gebruike van die verlede ook geargiveer. Die verlede word egter nie bloot op 'n nostalgiese wyse herroep nie.

Volgens Ampie Coetzee (2000:15) speel die herbesoek aan die plaas 'n belangrike rol in hedendaagse plaasromans. In *Nege kerse* keer die karakters ook telkens terug na die familieplaas van hulle kinderdae. Tydens sy herbesoek aan die plaas let Werner op na al die veranderinge wat op Aasvoëlkrans plaasgevind het:

Die lanings kwepers, granate en vye van sy jeug is weg. Nuut is die appelkoosboorde, kaal gestroop deur die ysvingers van die naderende winter, en die troppe volstruise in uitgetrapte kampe of pas gesnyde lusernbaie (52).

Die plaas is nie meer dieselfde nie, maar die veranderinge wat plaasgevind het, is positief en die plaas is steeds produktief. Die dorpie Calitzdorp het egter weinig verander:

In die hoofstraat lyk die geboutjies nog heel bekend. 'n Paar winkeltjies het klaarblyklik van eienaar verwissel wat die vooraansig so 'n bietjie opgedollie het. Daar is egter geen nuwe geboue nie. Hy draai links in die straat waar hy onthou die koffiehuis en museumpie ingerig is in die ou huis wat jare gelede as sy ma se koshuis gedien het. [...] Buite stap hy willekeurig in 'n paar systraatjies af. Van hulle is so smal dat verkeer net in een rigting gedra kan word. Aan albei kante staan die tipiese Karoohuisies vlak teen mekaar met hul plat dakke en hortjiesvensters weerskante van die voordeur. Dan is daar die Victoriaanse pronkstukke met die verwikkelde traliewerk aan die pilare en in die relings van die stoepe. Die kleure wissel van 'n stemmige wit, geel en groen tot 'n psigedeliese rooi. Die najaar is verby, maar in die smal tuintjies voor die stoepe en in die ruimer blomakkertjies langsaan staan die hibiskusse, malvas, bougainvilleas en poinsettias nog in volle blom. Die leivore met hul sluise loop nog langs 'n paar strate (53).

Dit is 'n nostalgiese ervaring vir Werner om deur die dorpie te loop. Hy onthou nie net die verlede nie, maar dit is asof Calitzdorp vasgevang is in 'n vergange tyd. Daar is geen tekens van die politieke stryd wat op daardie tydstip in Suid-Afrika aan die gang is nie. Die dorpie is ook 'n monument vir die Westerse geskiedenis van die land.

Ampie Coetzee (2000:69) beskryf hoe daar in die tradisionele plaasroman 'n verband geskep is tussen die uitbeelding van die natuur en die gemoedstoestand van die individu:

[...] hierdie beskrywings van die mens se verhouding tot die natuur, het die natuur geskep as veral vriendelik, kleurvol, 'n ruimte van rus, vrede, stilte; teer, lewegewend, strelend, genesend. Maar dit is ook uitgebeeld as ongevoelig, lelik, moordend, verlate, geneig tot die aanbring van verlies; nie 'n trooster of 'n plek waar rus is nie. Dan weer kom daar uit die natuur warmte, krag, drange, ontwaking, die besef van rypwording; alhoewel die volheid van die somer ook die wete van afskeid kan bring. Die natuur is suiwer, is groei, lewe, inspireer tot arbeid; maar ook vreesaanjaend en 'n onbekende mag.

In *Nege kerse* word die hartseer en spanning rondom Werner se vertrek gereflekteer deur die natuur. Op die dag wat hy vir Magriet sê dat hy die volgende dag moet gaan, is daar “byna geen

lower meer aan die populierbome nie en 'n koue suidwestewindjie roer die dooie geel en bruin blare voor hul voete uit" (60). In die res van die plaasbeskrywings in Deel I word die idilliese ruimte van die plaas weer gekontrasteer met die werklikheid van die familie se situasie. 'n Ruk na Werner se vertrek, besoek die veiligheidspolisie Aasvoëlkrans om inligting te probeer bekom oor Werner se betrokkenheid by die versetbeweging. Daar is 'n duidelike teenstelling tussen die lieflike lenteoggend met bome vol in die bot op die plaas en die spanning wat die besoek vir Magriet besorg (67). Met die polisie se tweede besoek is "die eerste vroeë vye ryp en die eerste blomfase van Aasvoëlkrans anderkant die leivoor in volle gang" (71). Die oorgang van lente na somer dien nie slegs as 'n tydsaanduiding nie, maar is ook 'n herinnering aan die winter wat gaan aanbreek. In die roman is die koms van die winter 'n vooruitwysing na Werner se dood. Nadat die veiligheidspolisie die veilige en eutopiese ruimte van die plaas binnedring, voel Magriet ontugter deur haar omstandighede. Soos die protagonis van die distopiese ruimte ervaar sy vervreemding in 'n plek wat tot dusver bekend en vertroostend was. Sy stel dit as volg aan Piet Hamman:

'Ek staan hier en ek vra, wat maak ek hier? Alles is skielik vreemd en onwerklik, die plaas, die tuin, my skoonma, selfs die kinders. Ek wil huis toe gaan, maar ek weet nie waar dit is nie. Huis is by Werner, maar waar bly hy?' (73).

Tydens hierdie besoek vertel die polisie vir Magriet van Werner se verhouding met Helena in die hoop dat sy minder lojaal teenoor hom sal wees (72). Hierdie nuus vervreem en ontugter haar verder. Magriet is vasgevang in 'n patriargale bestel. Die plaas voel nie soos haar huis nie, want die hoof van die gesin, Werner, is nie daar nie. Sy vind verder uit dat hy haar verraai het deur by 'n ander vrou te slaap. Die gesin, die kern van die patriargale bestel, is besig om te verbrokkel:

'En nou, na soveel jare, het hy my vir 'n ander verruil? Of het hy? Hoe weet jy ooit met Werner?' [...] 'Werner, ek wag vir jou,' prewel sy. Toe laat sak sy haar kop op haar arms op die spieëltafel en begin saggies huil (76).

Die nuus dat Werner in hegtenis geneem is, word voorafgegaan deur 'n eutopiese beskrywing van die bedrywighede op die plaas op 'n "laatsomerdag" (100-101). Werner word tereggestel, maar sy verbintenis met Aasvoëlkrans word verbreek deurdat hy nie op die plaas begrawe word nie (137). Die regering probeer hom van sy identiteit te ontnem deur hom in "n kis van dennehout in 'n ongemerkte graf" agter die tronk te begrawe (127). Hy leef egter steeds voort deur sy nageslag. Daar is nie net sy vier kinders by Magriet nie, maar Helena lig hom ook tydens hulle

laaste besoek in dat sy Werner se kind verwag (118). Helena vernoem die kind na Werner. Hy staan bekend as Werner Jansen Beukes (142). Werner se buite-egtelike seun is die enigste een wat sy naam dra. Hy behou egter die van van sy stiefpa, Warfemius Beukes. Die gebruikelike hiërargie van opvolging word hierdeur omvergewerp. In *Nege kerse* word sommige van die gegewens van die tradisionele plaasroman dus aangepas. Die uitbeelding van die bruin werkers is egter nie te onderskei van ouer Afrikaanse plaasromans nie.

In *Literatuur en Apartheid* maak Gerwel (1983:4, 30-31) gebruik van ’n “trefwoord of -frase oorgeneem uit een of ander populêre bron” om drie maniere te onderskei waarop bruinmense in die Afrikaanse prosa van ongeveer 1875 tot 1948 uitgebeeld word: “Die Jollie Hotnot”, “Ek het maar saam met die baas gekom” en “Die kleurlinge is nog kinders”. Die konsep van “Die Jollie Hotnot” behels dat bruin werkers aanvanklik as “verdrietlose, koddige diensfigu[re]” beskryf word in die letterkunde. Hierdie figure word verder gekenmerk deur ’n “luidrugtige (gewoonlik dronkemans-) vrolikheid, weinig getemper deur verantwoordelikheid en slegs in rare oomblikke afgewissel deur oppervlakkige ervarings van verdriet” (Gerwel 1983:31, 33). Dié beeld van bruinmense word aangepas in die literatuur van die middel twintigerjare van die twintigste eeu:

Die verdrietlose, drankbeluste en werkskuwe narfiguur wat om sy koddigheidswaarde sentraal gestel is in die sleutelwerke uit die vorig-behandelde periode, word nou vervang deur die gekleurde as meerder of minder toevallige agtergrondsfiguur. Terwyl die gekleurde karakters van die vorige periode se koddighedsrolle selfillustratief binne die wêreld van ’n vermeende “eie kleurlingewe” moes wees, verskuif hulle hier na die agtergrond om randdeelnemers aan die wel en weë van “witmensverhale” te word (Gerwel 1983:98).

Gerwel (1983:98) skryf hierdie verandering in die letterkunde toe aan die politieke uitgangspunt van genl. J.B.M. Hertzog wat vanaf 1924 tot 1934 aan bewind was: “Dit was uitdruklike Hertzogbeleid dat die heil van gekleurd gesoek moes word aan die kant van blankes (en nié van Swartes nie); die blankes moes hulle as groep *lei en beskerm* [...]”. Dit is veral in die plaasromans van D.F. Malherbe en C.M. van den Heever in hierdie tyd wat die bruinmense uitgebeeld word as “simpatieke agtergrondsfigure” in die “feodalistiese baas-kneg verhoudingspatrone” van die plaas (Gerwel 1983:100). Laastens kom die konsep van “Die kleurlinge is nog kinders” na vore in die Afrikaanse literatuur: “[...] in die realisme wat in die pre-Apartheidsjare aan bod kom, bly die belangstelling in gekleurde folkloristies en

paternalisties; hy word nou as sogenaamde ‘volle mens’ voorgestel, maar bly die geïdealiseerde kind” (Gerwel 1983:31).

Dit is opmerklik dat die uitbeelding van die bruin werkers op Aasvoëlkrans in *Nege kerse*, wat ’n postkoloniale en postapartheid werk is, nie veel verskil van die beskrywing van bruinmense in die ouer werke wat in Gerwel se bespreking aan bod kom nie. In Deel I van *Nege kerse* is dit veral die interaksie tussen Werner, die sogenaamde vryheidsvegter, en die plaaswerkers Flora en Petrus wat opval. Volgens Gerwel (1983:50-51) word wit karakters se name en vanne gewoonlik volledig aangedui in die ouer Afrikaanse prosa, terwyl slegs die bruin karakters se voorname genoem word:

Die gebrek aan familienaam wat so dikwels in verband met gekleurde karakters aangetref word, hang saam met die visie op gekleurdies as onhistoriese, historiese wesens of objekte sonder die vermoë of aspirasie om hul posisie te verander of die insig dat dit veranderbaar is.

In *Nege kerse* word Flora se van wel gegee, Flora Bitterbos (51). Hierdie belaglike van dra egter net by tot die uitbeelding van Flora as ’n koddige, komiese figuur. Daar word ook geensins na Flora en Petrus se geskiedenis verwys nie, terwyl die Jansens se “trotse” geskiedenis oor vier geslagte weergegee word. In *Nege kerse* wil dit voorkom asof Flora en Petrus maar net nog altyd op die plaas was. Flora se optrede as Werner kom kuier, kan vergelyk word met Gerwel se beskrywing van die “Jollie Hotnot”:

In die kombuis wag Flora Bitterbos met haar bont kopdoek die prosesie in. Sy slaan haar hande saam op maat van gillettjies van vreugde by die weersien van die ‘kleinbaas’. Die gillettjies word krete toe Werner haar nuwe kopdoek oorhandig (51).

Werner gee vir Flora ’n kopdoek en vir Petrus ’n pyp (51). Die kopdoek is ’n gebruiksitem wat geassosieer word met onderdanigheid en knegskap. Haar reaksie op so ’n eenvoudige (en vernederende) geskenk is heeltemal oordrewe. Dit is ook vreemd dat Werner as vryheidsvegter teen apartheid tevrede daarmee is dat die magsverhouding tussen hom en die werkers beklemtoon word deurdat hulle hom as “kleinbaas” aanspreek. Volgens Gerwel (1983:47-48) speel drank en tabak vanaf die eerste kontak tussen wit en bruin ’n sentrale rol:

[...] drank en tabak was van die sterkste lokmiddele om die Khoikhoi van hul grond te onteien en later hul arbeid te bekom en die rol van die twee middele in die proletariseringsproses van die gekleurdies het, soos ons in hierdie studie sal aantoon, diep spore gelaat op die Afrikanerfiksie van “die kleurling”.

Werner wat die tabakpyp aan Petrus oorhandig, roep beelde op van die wit koloniseerder wat die inheemse bevolking omkoop. Later gebruik Werner ook drank in sy interaksie met Flora en Petrus. Werner vra vir Petrus om op die uitkyk te wees vir die polisie wat Werner op die plaas wil voorlê. As Petrus instem om hom te help, beloof Werner dat hulle beloon sal word: “‘Dankie, mense. As die nuus goed is, sal die nooi iets ekstra vir julle hê,’ sê Werner. Hulle glimlag van oor tot oor want hulle weet die knipoog beteken ’n kan wyn’” (82). Suggesties van die dopstelsel word hier aangebied asof dit volkome in orde is. Dit is onwaarskynlik dat ’n kameraad van die struggle, een wat veg vir gelykheid in Suid-Afrika, dit aanvaarbaar vind om die bruin werkers met drank om te koop. Flora en Petrus ondersteun vir Werner in sy betrokkenheid by die struggle, want hulle weet “die kleinbaas baklei vir ons” (82). Die idee dat die bruinmense slegs “saam met die baas” gekom het en nou beskerm en gelei moet word deur die witman word verder uitgebeeld deur Petrus se bekommernis oor wat met hulle gaan gebeur as die struggle verby is:

‘Maar daar is een vraag wat in almal se koppe hier in die lokasie klop. Gaan ons bruinmense swart genoeg wees om iewers te kom? Tot nou toe was ons mos nie wit genoeg nie. Ons dink aan ons tjeeners. Wat gaan van hulle word?’ (82).

Werner besweer egter hulle vrese oor hulle toekoms met die belangrike taak om die “kleinbaas” te help en die belofte van wyn (82). Flora en Petrus bly getrou aan hulle “kleinbaas” tot met sy dood. Petrus weet nie dat Werner nie op die plaas begrawe gaan word nie en bied aan om sy graf te grawe. Magriet hoef hulle nie eers te betaal nie, sy kan maar net vir hulle “’n sesmankan” gee, want, volgens Petrus, “treur ons mense baie beter met wyn in ons lyf” (137). Gerwel (1983:114, 204) wys daarop dat daar in die vroeë Afrikaanse literatuur gewys is hoe bruinmense die tradisies van die witmens naboots. Hulle is egter as “‘te-kort-skietende’ deelnemers aan die gebruik ‘van blankes’” uitgebeeld:

[...] ’n onderskeie sosiale kategorie gekenmerk deur afwykende sosiale gedragspatrone, ’n komieklike en patetiese tekortskieting in die uitlewing van nagebootsde (sic) kulturele patrone, emosionele bankrotskap of kinderlikheid en in die algemeen ’n afvalligheid van die volheid van menswees (Gerwel 1983:204).

Petrus is wel hartseer oor Werner se dood, maar hy maak ook van die geleentheid gebruik om drank in die hande te probeer kry. Die idee van ’n gebrek aan moraliteit by bruinmense word ook in *Nege kerse* uitgebeeld deur die vergelyking van die dorpie Calitzdorp met die bruin skool wat Werner besoek. Daar is reeds verwys na Werner se nostalgiese wandeling deur dié idilliese

dorpie wat voorkom asof dit in koloniale tye vasgevang is (53). In teenstelling met die netjiese, pragtige Calitzdorp is die vervalle bruin skool buite die dorp:

Die skoolklok sit skeef tussen twee houtpale naby die voorste heining waarvan die spandraad plek-plek slap tussen die ysterpale hang. Die skoolwerf is so kaal uitgetrap soos die volstruiskampe. Dis klaarblyklik speelyd en oral jaag klompies kaalvoetkinders mekaar al gillend in 'n mengelmoes van jurke en verslete dun rokkies en hemde. Aan albei kante van die gebou wat Werner kan sien, het die pleister in groot plate afgeval om wat hy skat rou stene is, te ontbloot. In elke venster makeer 'n paar ruite en die openings in die raam is met karton, sak of plastiek toegestop (52-53).

Werner vergelyk die skoolwerf met 'n vertrapte volstruiskamp en verwys direk daarna na die kinders wat daarop rondhardloop. Volgens Gerwel (1983:53) is daar in die ou Afrikaanse letterkunde dikwels van “dierlike analogieë” gebruik gemaak om die minderwaardigheid van bruinmense te beklemtoon. Op 'n indirekte wyse stel Werner die bruin kinders, as die vertrappers van die skoolwerf, gelyk aan volstruise. Ook die skoolhoof, Piet Titus, word as moreel minderwaardig uitgebeeld deurdat hy dit nodig vind om te noem dat hy, ten spyte van die geldelike tekort wat by die skool bestaan, steeds sy salaris kry (53). Die indruk word geskep dat Titus slegs belangstel in die geld wat hy elke maand kry en nie besorg is oor die skool nie.

Werner en Gertruida raak in 'n stryery betrokke oor die toestand van die bruin skool. Volgens Gertruida is dit nie die regering se verantwoordelikheid om die skool in stand te hou nie, maar “die mense” s'n. Die mense van hierdie spesifieke skool, die bruinmense, is egter volgens Gertruida nie moreel opgewasse om die skool in stand te hou nie: “As daai kinders se ouers 'n bietjie minder suip, sal daar genoeg geld vir alles wees. Gaan kyk bietjie op 'n betaaldag hoe lyk dit daar in die onderdorp waar die spiritsbekke boer” (54). Gertruida se opinie oor die bruinmense van Calitzdorp word ondersteun deur die beskrywing van Werner se waarneming tydens sy wandeltog:

Terug in die hoofstraat leun hy teen 'n lamppaal om die yl menseverkeer gade te slaan. Die meeste is bruin mense. Die ouer vroue dra nog steeds veelkleurige kopdoeke om die kroes hare te bedek. 'n Groepie met 'n span kleuters op sleeptou kom in sy rigting aangestap. Een van die vroue dra 'n kleintjie in 'n bont tjalie in haar arms. Toe sy verby Werner beweeg, sien hy dat die kind aan haar bors drink, somer so in die loop. Oorkant die straat sit-lê 'n klompie mans en vroue op die trappies van die supermarkie, nog steeds die kuiersplek waar die skinderstories oor die gebeure van die vorige aand en nag omslagtig en met smaak uitgeruil word (54).

Die karakter Gertruida staan vir die vorige geslag: die geslag van Afrikaner-nasionalisme wat uiteindelik oorgaan in apartheid. Sy sien die veranderinge in Suid-Afrika as 'n bedreiging vir dit

waarin sy glo. Dit is dus verstaanbaar dat Gertruida as karakter rassisties en neerhalend teenoor bruinmense is. Die probleem met *Nege kerse* is dat 'n meerderwaardigheid van die witmens teenoor die ander bevolkingsgroepe in die land nie beperk is tot 'n karakter soos Gertruida nie. Werner, die vryheidsvegter, vertoon dieselfde meerderwaardige houding teenoor sy swart kamerade en ook teenoor die bruin werkers. In die aanhaling hierbo is dit moeilik om die uitgangspunt van die karakter Werner te onderskei van dié van die alwetende verteller. *Nege kerse* kan hierdeur beskou word as 'n boek wat rassestereotipes ondersteun. Die beskrywing van die plaasruimte in Deel I dra by tot *Nege kerse* as klassieke distopie. In 'n veranderende Suid-Afrika klou die karakters steeds vas aan die uitgediende waardes van die verlede.

6.7.2 Die plaas in die Nuwe Suid-Afrika

In Deel II van *Nege kerse* is dit veral twee plase waarop gefokus word: Aasvoëlkrans, wat nou volkome bestuur word deur Magriet, en die Lategans se plaas Ganskuil naby Colesberg in die Karoo. Daar word reeds vroeg in die afdeling gewys op die teenstelling tussen Aasvoëlkrans en Ganskuil:

‘Ek onthou hoe verbaas Jan oor die grootte van die plasie was toe ons verlede jaar daar onder was sodat hy ouers kon vra, lag Emma. ‘Nie veel meer as 'n posseël vir iemand wat aan 'n Karooplaas gewoon is nie, maar elke duim word bewerk’ (148).

Alhoewel die plase baie van mekaar verskil, is albei uiters produktief. Dit wys op die Afrikaner se vermoë om aan te pas by moeilike omstandighede. Hulle kan suksesvol boer op enige grootte of tipe grond. Binne die konteks van postapartheid Suid-Afrika is die boere se grootste uitdaging egter nie die natuurlike elemente nie. Hieronder word bespreek hoe beide Aasvoëlkrans en Ganskuil geraak word deur die veranderende sosio-politiese toestand in die land. In ander dele van die land word die boerderybedryf beïnvloed deur veediefstal en plaasmoorde. In die omgewing van Johannesburg gee baie mense hulle boerdery prys oor die misdaad (153). Volgens Jan se pa, Servaas, “bestaan daar blykbaar nie meer 'n grens” in die Oos-Vrystaat nie: “[...] die mense op die grensplase word stelselmatig van hul vee en besittings beroof en die opstalle soms aan die brand gesteeke of betrek” (153-154). Die beeld van die plaasopstalle wat aan die brand gesteeke word, herinner aan die Anglo-Boereoorlog. Servaas vergelyk verder die probleme wat die boere ervaar met die swaarkry van die Afrikaner in die verlede: “Dinge is maar moeilik,

maar ons voorouers het ook maar aan die oosgrens, op die Groot Trek en in die Engelse oorlog swaargekry en hulle het vassebyt” (155). Volgens Servaas sal daar een of ander tyd teruggekeer word na “die goeie ou dae”. Die probleme van die Nuwe Suid-Afrika word slegs nog ’n uitdaging vir die Afrikaner om te oorkom.

Die misdaad op die plase word nie toegeskryf aan ’n kriminele element nie, maar word gesien as die regering se manier om die Afrikanerboer te vervreem en “terug te kry” vir apartheid (154). In die Colesberg distrik waar Servaas boer, is die kommando’s wat die plase beskerm het, deur die regering afgeskaf. Volgens Jan is dit deel van die regering se plan om ontslae te raak van wit boere:

‘Ja, ’n paar van my kollegas daar bo sê daar is met die kommando’s weggedoen omdat die proses van etniese suiwering op plase nie vinnig genoeg vorder nie. [...] Pa weet mos. Vervanging van wittes deur swartes op plase is mos nou die kwalik verborge doelwit van die regering. ’n Deel van die vuil werk laat hulle aan die moordenaars en veediewe oor. En die kommando’s het mos in die pad van die moordenaars en rowers gestaan’ (154).

Aan die begin van Deel II word Aasvoëlkrans steeds as ’n utopiese ontvlugtingsplek uitgebeeld. Volgens Magriet is sy op die plaas “seker so veilig as wat [sy] kan kom” (157). In die dorp is die misdaad egter erger en word “die bome op die sypaadjies sommer vermink vir brandhout en geen haan kraai daarna nie” (157). Volgens Magriet word sy nie regtig bedreig nie, omdat sy wit is:

‘Ou Petrus waarsku my ook oor die opstootjies tussen die bruines en swartes in die distrik en op die dorp. Dis belangriker. Ons wittes is egter maar selde die teiken van daardie uitbarstings. Gewoonlik is dit die nuwe elite met die luukse motors wat dit moet ontgeld. Dis omtrent net swartes wat in beheer van die staatskantore is. Hulle weier om Afrikaans te praat, die enigste taal wat die bruines hier praat en verstaan, en het geen simpatie met hulle nie. So lank as wat daardie vyandigheid tussen bruin en swart gedy, voel ek redelik veilig’ (158).

Die witmense maak dus staat op die konflik tussen ander rasse om die aandag van hulleself af te trek: hulle wil nie hê dat daar vrede tussen bruin en swart moet wees nie. Flora en Petrus se vrese dat bruinmense onderdruk gaan word in die Nuwe Suid-Afrika word dus bewaarheid. Hulle voel egter steeds tuis by Magriet op die plaas en is “so getrou soos die dag lank is” (157). Sy het ook twee nuwe werkers, Isak en Mabel, aangestel en vir hulle ’n struis laat opknap (157). Soos in die ou Afrikaanse plaasromans funksioneer hierdie werkers slegs op die agtergrond en word daar nie veel na hulle verwys nie. Flora word steeds uitgebeeld as die een wat komiese vermaak verskaf wanneer Freek, Maria en Emma kom kuier:

Toe Freek, Maria en Emma in die kombuis verskyn, bars Flora ouder gewoonte in trane uit. Die gesig is plek-plek behang van die plooië. Sy maak 'n potsierlike kniebuiging voor Maria toe sy voorgestel word, lig haar voorskoot oor haar gesig om die volgende stortvloed te probeer keer en storm gillend by die agterdeur uit (245).

Freek koester nostalgiese herinneringe oor die plaas tydens hierdie besoek:

‘Vandat ons hier aangekom het, voel en klink alles daarbo, ook die organisasie en die winkel, absoluut onwerklik. Ek voel weer soos 'n kind met vakansie op die plaas. Maar ek veronderstel die werklikheid sal ons weer soos 'n koeël tussen die oë tref wanneer ons by die huis kom’ (247).

Aasvoëlkrans is die eutopiese enklave in die distopiese Suid-Afrika waarheen Freek en Maria kan ontsnap. Hulle “droomverblyf in kammaland kom tot 'n einde” as hulle van die plaas af vertrek (248). Aasvoëlkrans in die Nuwe Suid-Afrika verskil dus nie veel van die Aasvoëlkrans van twintig jaar terug nie. Dit lyk asof dinge stilgestaan het. Ook op die Lategans se plaas Ganskuil is dit 'n toneel uit die koloniale verlede wat opgeroep word as 'n hele span getroue bediendes gereed staan om na die aanstaande skoondogter van die plaas, Emma, om te sien (149). Dit is op Ganskuil waar die tipiese problematiek rondom die opeenvolging van geslagte soos in die tradisionele plaasroman na vore kom. Volgens J.M. Coetzee (1988:102) word daar in 'n boek soos Van den Heever se *Laat vrugte* (1939) gewys op die onvermydelike tydperk van konflik tussen die vader, die plaasbesitter, en die seun, die erfgenaam, terwyl die vader nog lewe:

It is built into the structure of succession in the landowning class that there should be a period of strife between father and son while both are living on the familial estate and each feels that the other is too young or too old to govern it. It is also inevitable that the father should be defeated (because he is on the wane) and the son triumph (because he is young).

In *Nege kerse* vind hierdie tipe konflik plaas tussen Jan en die patriarg van Ganskuil, Servaas. Jan en Emma begin te droom van 'n idilliese lewe saam met hulle toekomstige kinders op Ganskuil. Hulle wil so gou as moontlik plaas toe trek, maar Jan is bewus van die spanning wat dit tussen hom en sy pa sal veroorsaak:

‘Ja, dis 'n probleem. Die eeueoue stryd tussen die ouer geslag wat mettertyd vir die nuwe geslag moet plek maak. Daar is geen twyfel dat die plaas eendag na my toe sal kom nie, maar wanneer? Ek het nog nie my pa hieroor gepols nie en ek is maar skrikkerig om dit te doen. Een ding weet ek, ek sal beslis nie saam met hom kan boer nie. Ons baklei sommer die tweede dag al. Twee harde meulstene maal mos glad nie’ (150-151).

Soos in talle distopiese werke, en ook in tradisionele plaasromans, word die ewels van die stadslewe teenoor die deugde van die plaas gestel deur Jan:

‘Ons sterkste argument, sou ek sê, is die troostelose vooruitsigte daar bo en die feit dat ons omtrent elke dag daar met ons lewe dobbel. Hier het ons nog ’n betreklike geborge toekoms. Die regering wat hoofsaaklik saagrond, nog nie Karooplase nie’ (151).

Servaas is egter nog nie gereed om die plaas oor te gee aan sy seun nie (155). Hierdie besluit spook later by Servaas as Jan vermoor word. Die opeenvolging van geslagte word versteur deurdat Jan voor sy pa sterf en ook geen erfgenaam los nie. Servaas blameer homself vir Jan se dood omdat hy hom en Emma nie plaas toe wou laat kom nie (221). Freek stel voor dat Emma na Jan se dood “’n nuwe lewe begin op Aasvoëlkrans”: “Ganskuil is nou geskiedenis” (222). Die plaasruimte word steeds gesien as ’n veiliger en beter plek vir Emma. Aasvoëlkrans bring egter nie hoop en ’n nuwe begin nie, maar word ’n plek van ontnugtering. Kort nadat Emma na die plaas trek, word sy en Magriet aangeval en Emma word verkrag (262).

6.7.3 Die plaas in die verre toekoms

In die derde gedeelte van *Nege kerse* is dit die vierde geslag Jansens wat terugkeer na die plaas. Freek se kinders is die enigste moontlike erfgename van die plaas. Sy seun Gustav uit sy huwelik met Isobel en Gustav se meisie Sarah kom van Londen om Magriet op Aasvoëlkrans te besoek. Freek en Maria het intussen ook twee kinders, Hanna en Herklasie, wat by Magriet op die plaas woon (328). Freek se broer Gerrit het wel kinders. Hy het egter reeds lankal vir homself ’n “nuwe wêreld” geskep in Kanada en “het geen erg aan wat hier aangaan nie” (211). Sy kinders sal moontlik nooit terugkeer na Suid-Afrika toe nie. Anneke het nie kinders nie. Emma herstel nooit na die aanval en verkragting nie en sal nooit kinders hê nie (329).

Die boerdery gaan voort, maar Magriet behartig dit nie meer self nie. Ná die aanval op Magriet en Emma koop Freek die plaas langsaan Aasvoëlkrans, Rietgat, met die plan om dit vir ’n jong, werklose boer te gee in ruil daarvoor dat hy na die twee vrouens omsien (275-276). Die boer wat hy kry, Herman Schoombee, het in Deel III van die roman ook die boerderybedrywighede op Aasvoëlkrans oorgeneem (328). Magriet is egter steeds die matriarg van die Jansens deurdat sy die familie bymekaarhou en Aasvoëlkrans steeds die plek is waar almal vergader. Sy neem dit ook op haarself om na Emma en Freek se jongste kinders te kyk. Die gebeure van die afgelope jare het egter hulle merk op haar gelaat:

Die hare in die bolla is heeltemal skimmel en die lyf het met die jare uitgesit. Daar lê diep plooië om haar mond en oë. Deur die winkbrou bokant die regteroog is die litteken van die aanval van destyds duidelik sigbaar (327).

Magriet dra nie net die fisiese letsels van die verlede nie, maar is emosioneel vasgevang daarin. Die opstal op Aasvoëlkrans staan in die omgewing bekend as “die huis van rou” en die “huis van onheil” (328, 352). Die naam van die plaas, Aasvoëlkrans, kan ook met die dood geassosieer word deurdat aasvoëls die karkasse van diere eet. Magriet word ’n makabere priesteres van die dood as sy ’n “lang swart gewaad” aantrek en vir Gustav en Sarah na haar “kapel” neem (332-333):

Sy stoot die verweerde ou houtdeur stadig oop en laat hulle binnegaan. Sarah snak na haar asem. Daar is net een venstertjie en die mure en plafon is swart geverf. ’n Pers lanferlap is oor ’n langwerpige tafeltjie in die middel van die sementvloer gesprei. In ’n ry op die lap staan sewe brandende kerse in koperblakers. Aan een kant van die tafeltjie staan twee stoele. ‘Sit,’ beveel Magriet terwyl sy aan die ander kant van die tafel gaan staan. ‘Hierdie kerse brand dag en nag. Ek sorg daarvoor. Hier word nooit skoongemaak nie. ’n Mens vee nie by die dooies nie’ (333).

Hierdie spookagtige toneel sluit aan by die verdraaiing van die konvensionele patriargale element van godsdiens in die tradisionele plaasroman in *Nege kerse*. Binne die tradisie van die ou plaasroman sou Magriet se gedrag heel moontlik as heksery en goddeloos bestempel word. Magriet laat haarself nie toe om volgens Christelike beginsels die onregte van die verlede te vergewe en te vergeet nie: sy klou eerder daaraan vas.

Dit is in hierdie gedeelte van die roman dat die titel, *Die nege kerse van Magriet*, verklaar word. Soos reeds genoem, dui die insluiting van Magriet se naam in die titel van die roman daarop dat die verhaal oor haar handel. Die kerse verteenwoordig die Jansen-familie se gestorwe familie en vriende. Op hierdie stadium brand daar slegs sewe kerse. Die grootste kers is vir Magriet se man, Werner. Die volgende kers is vir Gertruida, Werner se ma, omdat sy nooit werklik herstel het ná Werner se dood nie (333). Die ander kerse is vir Isobel, Liesl, Jan Lategan en Michael Nigrini, Maria se vorige man (333-334). Daar is ook ’n kers vir Emma: al is sy nie werklik dood nie, is die “dogter wat [sy] grootgemaak het” volgens Magriet dood (333). Maria en Freek se kerse word later bygevoeg (369, 391). As een van die laaste oorlewendes van die Jansen-familie word Magriet die draer van smart vir talle gestorwenes: op hierdie wyse handel die roman uiteindelik oor haar. Haar lewe word oorheers deur haar bitterheid en verdriet oor die verlede. Sy klou vas

aan die herinneringe aan en verlange na Werner: die roman bevestig daardeur steeds die patriargale tradisie.

Emma, wat sielkundig versteur is na die verkragting, leef ook in die verlede. Elke jaar gaan sy deur 'n skyntroue en dink dat sy met haar geliefde Jan gaan trou. Gustav en Sarah vergesel haar tydens hulle besoek op haar jaarlikse rit in oom Swys Terblanche se swierige perdekar wat as troukar dien (330). In Deel III van die roman dien die bruin plaaswerkers meestal as agtergrondfigure. In die beskrywing van die perdekarrit deur die dorp word die bruinmense van Calitzdorp egter weereens as moreel minderwaardig uitgebeeld. Die eerste keer wat die kar verby 'n groep bruin vrouens ry, word hulle as volg beskryf:

Op een straathoek staan 'n groepie bruin vroue met veelkleurige kopdoeke. Eers gaap hulle die spaaier aan en dan begin hulle hard lag en skreeu. Gustav krimp ineen by die aanhoor van een kreet, 'Kyk, die mal vrou trou alweer!' (338).

Hulle het geen simpatie vir Emma se toestand nie en hulle optrede is onvanpas. In die tweede beskrywing van die vrouens word hulle van hulle menslikheid ontnem en gereduseer tot "kopdoeke":

Op die hoek staan 'n lawaaierige klompie kopdoeke. Toe die spaaier verby ry, gooi Emma haar ruiker oor die deur en lag uitbundig toe sy sien hoe die kopdoeke skarrel om die ruiker op te tel (339).

Dit is nie duidelik of dit Gustav of die verteller se uitkyk op die mense is wat weergegee word nie. Soos in die ou plaasromans is die bruinmense bloot karikature wat nie dieselfde komplekse emosies as die wit karakters het nie.

Sarah keer ook terug na haar familieplaas: die kleinhoewe buite Pretoria waar haar ouers vermoor is. Die grond is nie meer in die hande van die Roberts-familie nie en word nou bewoon deur swartmense. Die plek is verval. Sarah se ma se blomtuin is toe onder die onkruid. Haar pa se wingerd is vernietig en die grond word vir mielies gebruik (308). Die swembadjie wat Sarah en haar ma elke week skoongemaak het, is nou onversorg: "Onder in die swembad lê sowat 'n voet swart water waarin die alge reeds koeke gevorm het. Onkruid groei deur die barste in die mure" (309). 'n Netjiese, produktiewe boerderytjie het dus net agteruitgegaan vandat dit van die oorspronklike wit eienaars oorgeneem is en aan swartmense oorhandig is. Weereens word daar in

die roman gefokus op die klaarblyklike onkundigheid van swartmense, terwyl die deugde van die oorspronklike wit boere besing word.

Daar is geen hoop vir Sarah se plaas nie. Al haar mooi herinneringe is vernietig omdat sy die eiendom in die huidige toestand van verval gesien het. Die Jansens se grond word egter ook bedreig. Die plaaslike kommissaris van lande kom oorhandig ’n “lasbrief vir beslaglegging” aan Gustav. Gustav is die enigste geskikte erfgenaam, want Freek word beskou as ’n voortvluggende misdadiger, Herklaas is te klein en Gerrit is nie van plan om ooit terug te keer Suid-Afrika toe nie (336). Gustav het ses maande om die plaas in sy naam oor te dra, anders word dit “aan die mense teruggegee” (336). Hy reageer as volg op die besoek:

‘Die mense? Watter mense? Hierdie grond is al geslagte lank in die besit van my mense. Die eerste wingerdstokke is deur my oupa-grootjie of miskien sy oupa geplant’ (336).

In die vorige gedeelte is daar reeds verwys na die manier waarop dit slegs ’n Westerse geskiedenis is wat in ag geneem word in *Nege kerse*. Omdat die voorgeslagte die eerstes was wat die grond volgens Westerse beginsels bewerk het, meen hulle dat dit aan hulle behoort:

In the myth of the natural right elaborated by Van den Heever, the founding fathers pay for the farm in blood, sweat, and tears, not in money: they hack it out of the primeval bush, they defend it against barbarians, they leave their bones behind in its soil. Inherited ownership of the farm therefore becomes a sacred trust: to alienate the farm means to forsake the bones of the ancestors (Coetzee, J.M. 1988:85).

Volgens Gustav het die grond aan niemand behoort voordat sy wit voorvaders die grond getem en verbou het nie. Die plaas, alhoewel steeds produktief, is nie meer die eutopiese ruimte van beskerming nie. Dit is ’n ruimte wat oorheers word deur Magriet se bitterheid oor die verlede. Dit word verder bedreig deur die nuwe regering se wette. Voordat Gustav besluit of hy Rietgat en Aasvoëlkrans gaan oorneem, onderneem hy en Sarah ’n reis in die Gamka-distrik. Tydens hierdie reis word dit duidelik dat daar steeds eutopiese enklaves bestaan binne die distopiese ruimte van Suid-Afrika. Volgens Magriet was die sendingdorpies Zoar en Amalienstein vroeër jare “’n lushof” en sy beveel ’n besoek aan die dorpies aan (351). Ten spyte van die verval in die res van die land, is die twee stasies steeds eutopies en heeltemal selfonderhoudend:

Hulle ry by albei stasies in en word dadelik getref deur die eendersheid van die huisies, landerye en boorde. Hulle wuif vir die groepies inwoners wat hulle in die stofstrate aanstaar en ook vir die arbeiders op die landerye. Oral is die vrugtebome in volle bloei en die water murmel in die leivore. Sarah gaan sit plat by een van die vore en trek haar hande heen en weer deur die water. Gustav

beskou die prentjie ’n paar oomblikke, pluk ’n kort takkie vol bloeisels van ’n perskeboom af en steek dit in haar hare (351).

In die bespreking van *Wederkoms – Die lewe en geskiedenis van Jannes Hoop* in Hoofstuk 8 word daar ook gewys hoe die Eilanders vir hulle ’n selfonderhoudende paradys skep te midde van die distopiese omstandighede wat rondom hulle heers. Gustav en Sarah baljaar soos Adam en Eva voor die sondeval kaal in die Gamkapoordam (352-353). Hulle bly in ’n gastehuis in Prins Albert waar hulle sonryp aarbeie uit die gastehuis se tuin eet (354). Dit is ná hierdie wonderlike ervarings wat Sarah vir Gustav sê dat sy graag in Suid-Afrika sal wil aanbly (356). Die illusie van Suid-Afrika as ’n eutopie word egter vernietig as hulle op pad huis toe deur Oudtshoorn ’n groot begrafnisstoet teëkom vir die weeklikse massabegrafnis van vigsslagoffers (357). Sarah besef dat die eutopie waarin hulle die vorige paar dae was, vals is: “Gister was ek in my eie nirwana. Nou is ek weer terug in Suid-Afrika” (357).

Omstandighede op die plaas word al hoe droewiger nadat Sarah en Gustav terugkeer van hulle vakansie. Maria sterf en word op Aasvoëlkrans begrawe, aangesien haar ouers dood is en daar plakkers op haar ou familieplaas is (365). Daar is geen toekoms vir die Jansen-familie nie en Magriet, Werner jr., Helena en Freek is nou slegs vasgevang in die verlede:

Vir die eerste keer staan sy ma [Magriet] as ’n afgeleefde ou vrou voor hom. Haar skouers hang en haar arms hang slap langs haar sye. Helena nooi hulle om te sit. Nou is die dwarreling van herinnering byna tasbaar om die vier gevangenes van vergange tye (373).

Met die dood van Freek word die familie verder uitmekaar geruk. Freek word ook volgens tradisie op die plaas begrawe (391). Magriet as matriarg van Aasvoëlkrans is na Freek se dood finaal verslaan:

Haar grys hare hang in onversorgde slierte oor haar skouers. Die gesig is ewe onversorg en half vervalle. Die rok is gekreukel, hang los en lyk twee nommers te groot (391).

Sarah en Gustav besluit om nie in Suid-Afrika aan te bly nie (392). Aasvoëlkrans sal dus binnekort nie meer aan die Jansens behoort nie. Sarah is begaan oor die huis en begraafplaas met “soveel Jansen-grafte” (393). Daar word besluit om alles oor te dra aan Herman Schoombee om te voorkom dat die regering die plaas oorneem. Hulle wil ook ’n werklose wit gesin in Magriet se huis plaas om na die tuin en begraafplaas om te sien (393). Die meubels en ander besittings, wat veronderstel was om familie-erfstukke te wees, word op ’n vendusie verkoop (395). Emma se

toestand versleg en sy word opgeneem in 'n inrigting op Oudtshoorn (395). Magriet gaan woon by Helena en Werner jr. in Pretoria. Herklaas en Hanna word, soos Gustav destyds, na die oord in Engeland gestuur (393). Anders as Gustav, is hulle egter werklik wees gelaat na die dood van Freek en Maria. Die haat en wraak wat Werner sr. aan sy kinders oorgedra het, is steeds deel van die familie. Anneke vra die volgende aan Magriet na Freek se begrafnis: “‘Nou wonder ek mos, ma. Het Freek ooit genoeg wraak geneem voordat hy self die slagoffer van wraak geword het?’” (394). Volgens Magriet leef Anneke darem nog, “‘maar sy leef in haat’” (396).

Dit wil voorkom asof Magriet uiteindelik vrede maak met die verlede as sy die plaas vir oulaas besoek en na haar kapel gaan. Sy blaas agt van die kerse dood en laat Helena die negende, Werner sr. se kers, doodblaas. Magriet sê vir haar werkers, Miena en Flora, dat hulle al die goed in die swart kamer kan kry, want “dis verby” (396). Die beeld van die plaashuis wat ontruim word, dui egter nie op 'n nuwe begin nie, maar op 'n familie wat finaal versplinter. Die plaas word sonder erfgenaam agtergelaat en dit is die einde van die Jansen-familie se geskiedenis.

Daar word nie gewys op die lot van Flora en die res van die bruin werkers op Aasvoëlkrans nie. As ondergeskikte leendeelnemers aan die lewens van die Jansens word hulle ook agtergelaat. Magriet laat hulle slegs met die paar nuttelose voorwerpe uit haar roukamer. Miena is verstom dat hulle nou toegang verkry tot Magriet se heiligdom. Steeds is hulle die getroue werkers wat aan Magriet belowe dat hulle na die grafte sal omsien: “‘Ounooi moenie *worrie* nie. As hier blomme is, sal ons op al die grafte sit,’ verseker Miena Magriet herhaaldelik” (396).

6.8 Gevolgtrekking

Nege kerse handel oor die verlede en toekoms van Suid-Afrika en die Jansen-familie. Die land en die familie word aan die einde van die roman sonder enige hoop vir die toekoms gelaat. Die versplintering van die Jansens word gekoppel aan die veranderende omstandighede in die land. Die probleem met *Nege kerse* is nie dat dit, soos die geval is in tipiese distopiese werke, probleme in Suid-Afrika probeer ontbloot nie, maar die wyse waarop dit gedoen word. In *Nege kerse* is die uitgangspunt dat die ondergang van die land die noodwendige afloop van gebeure in Suid-Afrika en ook die res van Suider-Afrika is. Volgens *Nege kerse* is daar nie 'n ander opsie

nie en geen oplossings word gebied nie. Hierdie gebrek aan hoop maak van *Nege kerse* 'n heeltemal ander vorm van betrokke literatuur as dié uit die apartheidsjare. Die Sestigters het geveg vir vryheid en gelykheid van alle rasse in Suid-Afrika: hulle het geglo dat Suid-Afrika *kan* verander. Die kritiek in *Nege kerse* word, anders as in die geval van betrokke literatuur tydens die apartheidsjare, nie gelewer om verandering te bewerkstellig nie. *Nege kerse* propageer eerder Afro-pessimistiese uitgangspunte. Die verval in Suid-Afrika word toegeskryf aan die onversoenbaarheid van Westerse instellings met Afrika-tradisies. Volgens die karakters in die roman het kolonialisme slegs voorspoed en vooruitgang vir die land gebring. Dit word dan vergelyk met die agteruitgang van postkoloniale, postapartheid Suid-Afrika en die karakters kom tot die gevolgtrekking dat mislukking inherent aan Afrika is. Daar word geen verband getrek tussen die koloniale en apartheidsgeskiedenis van Suid-Afrika en die distopiese toekoms wat in die roman uitgebeeld word nie. Die karakters se omgang met die verlede is regressief, selektief en nostalgies. Die geskiedenis word nie gebruik om sin te skep in die distopiese ruimte nie.

Die karakters in die roman se verset word gekenmerk deur wraak en onverwerkte trauma eerder as die strewe na bevryding. In *Nege kerse* word twee tydperke van verset in Suid-Afrika uitgebeeld: die strugle tydens die tagtigerjare van die twintigste eeu en die verset van die Legioen van die Ontheemdes teen toestande in postapartheid Suid-Afrika. Die stryd van Werner Jansen as vryheidsvegter tydens die strugle word as tevergeefs uitgebeeld. Hy is ontugter voor hy sterf en voel dat hy verraai is deur sy kamerade. Sy seun, Freek, sluit jare later aan by die Legioen van die Ontheemdes. Die doel van die Legioen is om die land onstabiel te maak en sodoende enige vooruitgang wat moontlik kan plaasvind, te verhinder. Hulle wil nie hê 'n land in Afrika moet suksesvol wees nie. Die Legioen van die Ontheemdes se verset bring geen hoop en bevryding nie, maar vererger bloot die omstandighede in Suid-Afrika. Die versetgroep word ook heeltemal vernietig aan die einde van die roman. *Nege kerse* kan daarom beskou word as 'n klassieke distopie waarin daar geen hoop is dat die distopie vervang kan word met 'n eutopie nie.

Die roman is verder veranker in die verlede deurdat die genre van die tradisionele plaasroman sonder enige ironie aangewend word. Die plaas van die Jansens verskil nie veel van die plaas in die ou plaasromans nie. Dit is veral ook in die ruimte van die plaas waar rassestereotipes, soos in die ouer Afrikaanse letterkunde, versterk word. Die enigste manier waarop die tradisionele

plaasroman in *Nege kerse* ondermyn word, is deur die uitbeelding van die plaas as bedreigde ruimte. In 'n roman soos byvoorbeeld *Disgrace* en *Horrelpoot*, wat in die volgende hoofstuk bespreek word, lei die ondermyning van die tradisionele plaasruimte tot komplekse vraagstukke rondom die posisie van die witmens binne postkoloniale Afrika en die gevolge van die verlede op die hede. In *Nege kerse* dra die vernietiging van die plaas egter net by tot die hunkering na vergange dae.

HOOFSTUK 7

“Die horrel, die horrel”⁸⁵: Eben Venter se *Horrelpoot* (2006)

7.1 Inleiding

Eben Venter debuteer met die kortverhaalbundel *Witblitz* in 1986. In hierdie werk lewer hy kommentaar op die Suid-Afrikaanse situasie van die tyd deurdat die verhale hoofsaaklik handel oor die politieke stryd gedurende die sewentiger- en tagtigerjare van die twintigste eeu. In 1993 verskyn sy eerste roman, *Foxtrot van die vleisetters*. Kannemeyer (2005:644) beskou *Foxtrot van die vleisetters*, saam met Etienne van Heerden se *Die stoetmeester* (1993), as die eerste Afrikaanse romans “waarin die realiteite van die nuwe Suid-Afrika ná F.W. de Klerk se historiese toespraak van 2 Februarie 1990 neerslag vind”. *Foxtrot van die vleisetters* is dus, soos *Witblitz*, veranker in die sosio-politiese omstandighede van die tyd waarin die roman verskyn.

In Venter se volgende twee romans, *Ek stamel ek sterwe*⁸⁶ (1996) en *My simpatie, Cerise* (1999), asook in verhale in sy tweede kortverhaalbundel *Twaalf* (2000), raak hy aan ’n verdere aspek van die Suid-Afrikaanse werklikheid, naamlik die emigrasie van talle, meestal wit, Suid-Afrikaners na lande soos Australië. Venter emigreer self in 1986 na Australië en sy ervaring van die land word dus in hierdie werke weerspieël. *Ek stamel ek sterwe* handel oor ’n Suid-Afrikaner, Konstant Wasserman, wat na Australië emigreer. Hy word siek en sterf aan die einde van die roman. Alhoewel die siekte waaraan Konstant ly nooit by die naam genoem word nie, kan daar afgelei word dat dit vigs is. *My simpatie, Cerise* (1999) gee ’n satiriese blik op die rykmanslewe van Melbourne, maar dit is as roman nie baie suksesvol nie (Kannemeyer 2005:667-669).

Met sy vierde roman, *Begeerte* (2003), verskuif Venter se fokus na die Suid-Afrikaanse geskiedenis. Die roman speel af teen die historiese agtergrond van die Tweede Wêreldoorlog en

⁸⁵ Venter (2006:310)

⁸⁶ *Ek stamel ek sterwe* word in 2006 in Engels vertaal onder die titel *My beautiful death*.

die omstandighede in Suid-Afrika in die veertiger- en vyftigerjare van die twintigste eeu. *Begeerte* word gevolg deur die romans *Horrelpoot*⁸⁷ (2006) en *Santa Gamka* (2009). In *Santa Gamka* lewer Venter kommentaar op die situasie in postapartheid Suid-Afrika. In die roman word die verhaal vertel van Lucky Marais, 'n jong bruin man uit 'n armoedige huis, wat in die fiktiewe Karoo-dorpie Santa Gamka vir homself 'n beter lewe probeer skep. In *Horrelpoot* word 'n toekomstige Suid-Afrika uitgebeeld wat, soos in die volgende afdelings bespreek word, as distopies beskou kan word. *Horrelpoot* vertoon ook ooreenkomste met Venter se sogenaamde “Australiese” werke. Die hoofkarakter Marlouw emigreer as jong man na Australië en keer jare later terug na Suid-Afrika. Soos reeds genoem, word Venter se eie emigrasie na Australië weerspieël in werke soos *Ek stamel ek sterwe*, *My simpatie*, *Cerise* en *Twaalf*. In 'n onderhoud met *Insig* wys Venter (2006a:76) daarop dat sy waarnemings ná sy terugkeer na Suid-Afrika in 2003 ook as inspirasie gedien het in die skryf van *Horrelpoot*.

Soos in die geval van die res van Venter se oeuvre, kan *Horrelpoot* ook in verband gebring word met die Suid-Afrikaanse realiteit. Daar is reeds daarop gewys dat distopiese literatuur oor die algemeen as kommentaar op die hede eerder as die toekoms dien (vergelyk Baccolini en Moylan 2003a:1-2 en Wegner 2005:90-91). Deur die loop van die bespreking sal daar gewys word hoe Venter se toekomsvisies in *Horrelpoot* as kommentaar op hedendaagse kwessies binne postapartheid Suid-Afrika beskou kan word.

Horrelpoot is, soos *Foxtrot van die vleisetters*, ook 'n omverwerping van die plaasroman (vergelyk De Jong-Goossens 2007:35; Kannemeyer 2005:666 en Röth 2011:1-2). In Hoofstuk 6, Afdeling 6.7, is bespreek hoe die tradisionele plaasroman reeds sedert die sestigerjare van die twintigste eeu binne die Afrikaanse letterkunde aangepas word. Van Coller (2007:11) skakel *Horrelpoot* met Karel Schoeman se toekomsroman *Na die geliefde land* (1972), wat ook as 'n omkeer van die plaasroman beskou kan word. *Horrelpoot* tree ook in gesprek met postapartheid plaasromans soos J.M. Coetzee se *Disgrace* (1999):

Dit is, soos *Disgrace*, ontstellend en die roman begin in 'n sin waar *Disgrace* opgehou het: Die erfgename van die Louws se familieplaas besef dat daar nie meer vir hulle plek as base daarop is nie. Anders as Lucy in *Disgrace*, verlaat Marlouw en sy suster Heleen die plaas en die land (Burger 2006:13).

⁸⁷ *Horrelpoot* word in 2008 in Engels vertaal onder die titel *Trencherman*. Die Afrikaanse sowel as die Engelse titel word later bespreek.

Volgens Visagie (2006:8) “begin *Horrelpoot* as plaasroman waar Marlene van Niekerk se *Agaat* (2004) geëindig het met die oorhandiging van die familieplaas aan die bruin werker Agaat”. Die interteks van die plaasroman in *Horrelpoot* dui daarop dat die roman veral kommentaar lewer op die posisie van die Afrikaner binne ’n postkoloniale en postapartheidskonteks.

7.1.1 *Horrelpoot* as toekoms- en distopiese roman

Die toekomsvoorstelling in *Horrelpoot* ontlok sterk reaksies van kritici en lesers. Soos reeds genoem in die bespreking van die ander Afrikaanse toekomsromans van ná 1999, is uiteenlopende reaksies op toekomsromans nie ongewoon binne die raamwerk van distopiese literatuur nie. Lesers reageer op verskillende maniere op distopiese tekste. Sommige lesers sal verval in die neerslagtigheid van die distopiese toekoms wat uitgebeeld word. Ander lesers kan egter weier om die hopelose einde te aanvaar. Dit kan verder as ’n waarskuwing gelees word om jou aksies in die hede te verander om sodoende die distopiese toekoms te voorkom (Baccolini 2004:520; Moylan 2000:157-158; Levitas en Sargisson 2003:14).

Soos die meeste distopiese tekste word *Horrelpoot* op verskeie wyses geïnterpreteer in resensies, briewe en artikels. Trouens, van al die romans wat in hierdie studie behandel word, is dit seker die werk waarop lesers en kritici die heftigste reageer. Lesers wat weier om Venter se toekomsvisie te aanvaar is, byvoorbeeld, Ronelle Loots (2006:8) wat in ’n brief in *Insig* skryf dat sy *Horrelpoot* “afstootlik” vind en dat Venter se toekomsvisie “ge-yk” en “yl” is (vergelyk Visagie 2009b:63-64). Ook Herman Lategan (2007), ’n LitNet-leser, skryf dat die toekomsvoorstelling in *Horrelpoot* hom “naar” maak. Loftus Marais (2006a:12) is ook nie beïndruk met die uitbeelding van die toekomstige Suid-Afrika in *Horrelpoot* nie. Hy gee ’n vergelykende psigoanalitiese lesing van Venter se *Horrelpoot* en Ingrid Winterbach se *Die boek van Toeval en Toeverlaat* (2006). Deur gebruik te maak van die teorie van Melanie Klein, beskryf hy hoe die volwasse mens op bedreiging en verlies reageer:

Die eerste reaksie word die paranoïes-skisoïede posisie genoem. Dit behels ’n skeuring waarin die objek waarop gereageer word as óf “goed” óf “sleg” geklassifiseer word. Die “goeie” word geïdealiseer, terwyl die “slegte” gehaat word. Dit is ’n paranoïese en primitiewe toestand waarin negatiewe impulse teenoor die “slegte” objek geaktiveer word, aangesien die ego voel sy oorlewing word daardeur bedreig. Die ego se siening van die wêreld is dus “swart-of-wit”, gewelddadig en simplisties. Die tweede reaksie word die depressiewe posisie genoem. Dit is ’n meer volwasse toestand waarin die ego besef objekte kan tegelykertyd “goed” én “sleg” wees. Kompleksiteit word

aanvaar. Die ego voel skuldig oor sy destruktiewe impulse teenoor 'n objek wat gedeeltelik “goed” is, en hy vrees ook die verlies van die objek; daarom die term “depressief”.

Volgens Marais (2006a:12) is *Horrelpoot* “paranoïes-skisoïed” en is dit redelik maklik om 'n boek te skryf “wat eenvoudig voortbou op die paranoïese diskoers wat ons tans in die land ervaar”. Aan die ander kant verskyn daar uiters gunstige resensies oor die roman van Hambidge (2006:11), Danie Marais (2006b:82), Burger (2006:13) en De Vries (2008). Hulle wys onder andere op die veelvlakkigheid en kompleksiteit van die roman. Op die voorblad van *Horrelpoot* word die volgende aanhaling van Louise Viljoen geplaas: “'n Uitstekende, ontstellende roman wat 'n besondere impak gaan hê op die literêre toneel in Suid-Afrika.”

Sommige resensente beskou die toekomsvoorstelling in *Horrelpoot*, soos dikwels die geval is binne distopiese literatuur, as 'n waarskuwing oor die mens se optrede in die hede. Painter (2006:4) wys daarop dat “die rol van die skrywer vir Venter juis ook is om téén verval en geweld in te skryf”. Volgens Visagie (2006:8) is *Horrelpoot*, saam met Coetzee se *Disgrace*, André P. Brink se *Donkermaan* (2000), Haasbroek se *Oemkontoe van die nasie* (2001) en Venter se *Twaalf*, 'n “nuwe vorm van betrokke literatuur” deurdat hierdie werke “die grondslag gelê het vir 'n kritiese bevraagtekening van die gemengde suksesse van die Suid-Afrikaanse samelewing ná apartheid”. 'n Roman soos *Horrelpoot* kan sommige lesers dus volgens Visagie aanspoor om, soos die betrokke literatuur uit die sestigerjare van die twintigste eeu, veranderinge teweeg te bring in hulle samelewing. Painter en Visagie se uitsprake hierbo verwys verder na die wyse waarop Venter, soos in sy ander werke, kommentaar lewer op die Suid-Afrikaanse werklikheid in *Horrelpoot*.

In sy MA-tesis, *Horrelpoot (2006) van Eben Venter as apokaliptiese roman: 'n intertekstuele studie*, skryf Johan Röth (2011:2) die uiteenlopende reaksies op *Horrelpoot* toe aan die uitsiglose “apokalipties-distopiese” toekoms wat uitgebeeld word in die roman. Venter (2008:5) self is van mening dat die donker toekoms wat hy skets sommige lesers afskrik van die roman:

Maar baie lesers het nie van die storie gehou nie. Te neerslagtig en pessimisties oor die toekoms van ons geliefde land. En dis waar, die storie is distopies. Oftewel, die teenoorgestelde van utopies. 'n Distopia is 'n verbeelde plek waar dit met alles en almal so sleg gaan as wat dit maar kan.

Horrelpoot is egter nie Venter se eerste voorstelling van 'n toekomstige Suid-Afrika nie. De Vries (2006) wys daarop dat daar in die verhaal “(2) Full House in Sobukwe Bay” in *Witblitz* ook 'n toekomsblik gegee word:

Eben het al vantevore vir ons aan die apokalips voorgestel en niemand was ontsteld daarvoor nie. In genoemde kortverhaal word die wit mense gedwing om as familie-groepe (uitgebreide gesinne, dus) saam in een huis te gaan woon, tot drie generasies saam. Kampsbaai, eens 'n rykmansbuurt, is nou Sobukwe Bay en die arme whiteys kry maar swaar hier!

“(2) Full House in Sobukwe Bay” bevat tipiese elemente van die literêre distopie deurdat die familie selfonderhoudend word deur hulle swembad op te vul met grond om 'n groentetuin te skep (Venter 1986:17). Die tuinmotief binne distopiese literatuur is reeds genoem in die vorige hoofstukke en sal ook in die bespreking van *Horrelpoot* aangeraak word.

Volgens De Vries (2006) veroorsaak die toekomsvisie in “(2) Full House in Sobukwe Bay” glad nie soveel kontroverse soos die een in *Horrelpoot* nie. Soos reeds genoem, ontlok *Horrelpoot* veel meer reaksie as enige van die ander toekomsromans wat in hierdie studie behandel word. Ek is dit eens met Visagie (2009b:55; vergelyk ook Burger 2006:13; Groenewald 2006:6 en Van Coller 2007:11) dat lesers veral heftig reageer op *Horrelpoot* omdat dit inspeel op hulle eie vrese:

Die tematiek van vrees in *Horrelpoot* kan myns insiens beskou word as een van die belangrikste katalisators van die distopiese beeld van Suid-Afrika wat uiteindelik gestalte kry: Marlouw se vrees kom ooreen met die toekomsvrese van baie wit mense in Suid-Afrika en dit is hierdie vrees wat in die roman ten volle uitgespeel word (Visagie 2009b:55).

Die roman is dus nie net ontstellend omdat dit 'n distopiese toekoms uitbeeld nie, maar ook omdat dit sommige lesers se onderdrukte vrese blootlê. *Horrelpoot* lewer hierdeur eerder kommentaar op die tyd waarin dit verskyn as op die toekoms: dit beskryf die onsekerheid en vrese van die Afrikaner binne postapartheid Suid-Afrika. Volgens Burger (2006:13) “gaan dit nie hier soseer om die voorstelling van 'n Suid-Afrika wat in duie stort nie”, maar eerder “oor 'n ondersoek van die vrees van wit mense, van Afrikaners, dat alles in duie gaan stort”. In 'n onderhoud met Myburg (2006:15) sê Venter dat *Horrelpoot* handel oor “die soort goed waarvoor mense nie wil praat nie”:

“Miskien is dit deel van die mense se oorlewingsdrang om dié soort goed nie te wil verwoord nie. Dis beter om dit nie te sê nie, want hoe verwoord jy dit met die wete dat jy hier moet bly? Nie almal is in

’n posisie om die land te verlaat nie. En nou het ek dit gesê. Dis uit en gedaan. En nou kan ek aangaan.”

In die aanhaling hierbo wys Venter daarop dat dit bevrydend kan wees om jou vrese te erken. Ook Van Schalkwyk (2009:97) beskou *Horrelpoot* as ’n afrekening met die vrese wat verandering vertraag:

Venter’s *Horrelpoot* is, likewise, a confrontation with fear, in this case, contemporary, largely unspoken fear, rooted in the age-old dread of the ancestors, and an attempt at getting it out of the system. In this sense, *Horrelpoot* may be described as a cathartic text, for the reader as much as for the author. And this is dearly needed in contemporary South Africa: we need to be purged of fear, because fear obstructs tolerance.

Horrelpoot is die enigste van die sewe toekomsromans wat in hierdie studie behandel word waaroor daar reeds uitgebreide studies oor die roman as distopiese roman bestaan. Die res van die romans word slegs gekoppel aan distopiese literatuur in resensies (sien Hoofstuk 1, Afdeling 1.1). In sy artikel, “*Horrelpoot* (2006) van Eben Venter: ’n Verkenning van die grense tussen utopie en distopie”, maak Andries Visagie (2009b:52-68) gebruik van onlangse internasionale literêre teorie oor distopiese literatuur deur teoretici soos Raffaella Baccolini, Tom Moylan, Fredric Jameson en ander. In hierdie studie word daar voortgebou op Visagie se artikel. Visagie (2009b:58-63) se bespreking fokus op die volgende moontlike utopiese momente binne Venter se distopie: “die karakter Per Strand se hulpleningingswerk as ’n utopiese projek; die utopiese potensiaal van tuinbou en die natuurlewe; die immigrasieland Australië as ’n klaarblyklik utopiese teenbeeld van die vervalle Suid-Afrika; en die utopiese dryfvere agter Koert se missie na Ouplaas”. Sy doelstelling is om vas te stel of hierdie momente as die utopiese hoop van die kritiese distopie beskou kan word of nie. Visagie se gevolgtrekking oor *Horrelpoot* word later verder bespreek.

Soos Visagie word hoofsaaklik van Baccolini (2003a en 2003b) en Moylan (2000; 2003a en 2003b) se teorie gebruik gemaak om vas te stel watter tipe distopie *Horrelpoot* is. Anders as Visagie gebruik ek nie die utopiese momente as die hoofokus van my studie nie, maar hulle sal wel deur die loop van die bespreking na vore kom. Ek ondersoek ook verdere elemente van distopiese literatuur binne *Horrelpoot* wat buite die bestek van Visagie se studie val. Die eerste hiervan is hoe die handeling in die roman vergelyk kan word met die verloop van ’n tipiese distopiese teks. In hierdie afdeling (Afdeling 7.2) word Marlow, die hoofkarakter in

Horrelpoot, se reis as distopiese protagonis binne die toekomstige Suid-Afrika bespreek. Tweedens word die wyse waarop die verlede, geheue en die geskiedenis, wat sentrale temas binne distopiese literatuur is, in die roman figureer, bespreek (Afdeling 7.3). Postma en Slabbert (2008:47-64) fokus in hulle artikel, “Memory, history and oblivion in *Horrelpoot* by Eben Venter”, op soortgelyke kwessies in die roman. Hulle doen dit egter vanuit die uitgangspunt van psigoanalise en nie distopiese literatuur nie. Deur ’n Jungiaanse lesing van die teks wys hulle hoe Marlow sy herinneringe gebruik in sy progressie na individuasie (Postma en Slabbert 2008:53). Daar word wel van Postma en Slabbert se algemene interpretasie van die roman gebruik gemaak in die analise van *Horrelpoot*. In Afdeling 7.4 word die uitbeelding van ’n ekologiese distopie in *Horrelpoot* bespreek. Hierdie afdeling is ’n uitbreiding van Visagie (2009b:59-60) se bespreking van “tuinbou en die natuurlewe” as ’n utopiese moment in *Horrelpoot*.

’n Verdere studie waarin *Horrelpoot* as distopiese roman bestudeer word, is Röth (2011:7) se tesis, *Horrelpoot (2006) van Eben Venter as apokaliptiese roman: ’n intertekstuele studie*, wat reeds genoem is. Hy maak van Visagie se artikel gebruik as ’n “uitgangspunt vir die daarstel van ’n teoretiese raamwerk”. Soos reeds genoem, beskryf Röth (2011:2) *Horrelpoot* as ’n “apokalipties-distopiese” roman. In Hoofstuk 2 is daar reeds gewys op die verband tussen distopiese en apokaliptiese literatuur: die twee genres oorvleuel dikwels. Gevolglik word die apokaliptiese elemente in die roman saam met die distopiese elemente bespreek in hierdie studie. Soos in Afdeling 7.4 aangetoon word, hou die apokalips in *Horrelpoot* veral verband met die verval van die natuur. Röth (2011:75-90) identifiseer die uitbeelding van die “ineenstorting van infrastruktuur”, die “verval van mediese dienste”, “ekonomiese agteruitgang”, “morele verval en [die] afstomp van waardes” en “die natuur en die omgewing”, as aspekte wat van *Horrelpoot* ’n “apokalipties-distopiese” roman maak. Die grootste gedeelte van Röth (2011:22-74) se studie word egter in beslag geneem deur ’n bespreking van die intertekstuele gesprek tussen *Horrelpoot* en Joseph Conrad se *Heart of Darkness*. Hierdie gegewe word verder bespreek in Afdeling 7.1.2. Soos reeds genoem, wy ek soos Röth en Visagie ’n afdeling aan die uitbeelding van die natuur in *Horrelpoot* omdat dit ’n gewilde tema binne hedendaagse distopiese literatuur is. Die ander “distopiese” elemente wat Röth noem, word in die bespreking genoem, maar word nie as afsonderlike afdelings bespreek nie.

7.1.2 *Horrelpoot*, Conrad se *Heart of Darkness*, kolonialisme en utopiese literatuur

Die mees ooglopende interteks in *Horrelpoot* is Joseph Conrad se bekende roman *Heart of Darkness*, wat oorspronklik in 1902 gepubliseer is. Die hoofkarakter in Conrad se roman is Charlie Marlow. Hy aanvaar 'n werksaanbod om 'n reis te onderneem na die Kongo, wat op daardie stadium onder Belgiese koloniale beheer is. Tydens sy reis hoor hy talle stories oor Kurtz, 'n suksesvolle ivoorhandelaar in die Kongo. Dit word 'n obsessie by Marlow om Kurtz te ontmoet. As Marlow hom uiteindelik vind, is al wat van die eens magtige Kurtz oorgebly het 'n siek en uitgeteerde man. Marlow is ook geskok as hy besef dat Kurtz die inheemse bevolking uitgebuit en met geweld beheer het ten einde homself te verryk (Conrad 1994:12, 27, 32, 45, 82-83, 93).

Die karakters in Venter se roman se name word dus afgelei van die name van Conrad se karakters. Die hoofkarakter in *Horrelpoot* is Marlouw, 'n afkorting van sy doopname Martin Jasper Louw. Hy onderneem 'n reis na Afrika om sy suster Heleen se seun Koert op te spoor. Soos in *Heart of Darkness* vertel Marlouw die verhaal van sy reis vanuit 'n agterna-perspektief. Binne die konteks van utopiese literatuur is hierdie gegewe belangrik deurdat die eerste utopiese romans tradisioneel die narratiewe struktuur gehad het van 'n reisiger wat terugkeer van sy reis na 'n ander en gewoonlik "beter" plek om vir sy landgenote van sy wedervaringe te vertel (Wegner 2005:82). In *Heart of Darkness* en *Horrelpoot* is dit egter 'n nagmerrie-plek waarvan teruggekeer word.

Soos in die vorige afdeling genoem, gee Röth (2011:22-74) 'n uitgebreide vergelyking van die temas, motiewe en karakters in Conrad se *Heart of Darkness* en Venter se *Horrelpoot*. Hy bespreek verder die manier waarop Venter telkens van aanhalings uit *Heart of Darkness* gebruik maak as motto's vir die hoofstukke in *Horrelpoot* (Röth 2011:34-47). Ook in talle ander besprekings word daar gewys op die ooreenkomste en verskille tussen dié twee tekste. Van Coller (2007:11) wys daarop dat Marlouw se tog Marlow se reis "eggo" en dat "aanhalinge en verwysings hierdie parallel versterk". Volgens Burger (2006:13) ondersoek Venter in *Horrelpoot*, soos Conrad in *Heart of Darkness*, "die temas van skuld, menslike boosheid, vrees, mag en koloniale verhoudings". In sy resensie van die Engelse weergawe van die roman,

Trencherman, wys De Villiers (2008) op die verskille tussen Venter se roman en *Heart of Darkness*:

The novel self-consciously engages with Joseph Conrad's *Heart of Darkness*: epigraphs, characters and plot scenarios consistently invoke it. Of course there are also significant differences: Conrad's novel deals with colonial practice, with the hungry European scramble for Africa, whereas Venter's imagines the reversal of that process, the aftermath of a kind of scramble from Africa. Instead of the river which bears Marlow and Kurtz, we have the current of unmoored people and of the country's fate, a stream to which Marlow relinques with some trepidation. Also, Koert is killed by his followers, rather than simply wasting away, as Kurtz does. At times one has the sense that Venter approaches *Heart of Darkness* via Coppola's reimagining of it in *Apocalypse Now*. The cultural palimpsest, the always imminent surrealism, the spectre of informal or private armies, even the concept of an overweight Kurtz figure and the fact that he dies by violence, recall Coppola's film rather than Conrad's novel.

Ook Gräbe (2007:62) wys op die verskille tussen Conrad en Venter se romans. Volgens haar is dit die wildernis, die bos, in *Heart of Darkness* wat 'n bedreiging inhou. Die grootste bedreiging vir die protagonis in *Horrelpoot* is "die besmettingsgevaar van die gedrang van honger en sterwende mense wat dreig om die verteller se private ruimte binne te dring" (Gräbe 2007:62).

In hierdie studie word daar nie 'n in-diepte vergelyking onderneem tussen *Heart of Darkness* en *Horrelpoot* nie, aangesien die fokus rus op *Horrelpoot* as 'n distopiese roman. Die gegewe van *Horrelpoot* as 'n postkoloniale roman wat in gesprek tree met 'n roman uit koloniale tye, *Heart of Darkness*, is egter van belang in die bespreking van *Horrelpoot* binne die raamwerk van distopiese literatuur. Soos in Hoofstuk 2 genoem, het die utopiese genre in die sewentiende eeu juis gewild geraak as gevolg van die ontdekkingsreise wat na ander lande onderneem is (Moylan 1986:3-4). Sargent (2010:204) wys egter daarop dat die skep van die setlaar se utopie altyd gelei het tot 'n distopie vir die inheemse bevolking. Tot in die twintigste eeu is utopiese literatuur dan ook net deur die koloniseerders geskryf. Binne die postkoloniale konteks word utopiese en distopiese beskrywings egter gewild by die afstammeling van die gekoloniseerdes en die koloniseerders (Sargent 2010:204, 213-214; sien Hoofstuk 2, Afdeling 2.5.5, vir 'n uitgebreide bespreking hiervan).

In *Horrelpoot* word die verhouding tussen kolonialisme en postkolonialisme op 'n komplekse wyse aangepak. Eerstens word daar gewys op Marlow, 'n afstammeling van die eertydse koloniseerders, se ontnugtering met sy terugkeer na sy voorvaders se "beloofde" land: hy vind 'n

distopie. Tydens sy reis word Marlow gekonfronteer met die koloniale verlede van Suid-Afrika. Marlow se ontnugtering, asook sy omgang met die verlede, word in Afdeling 7.2 en Afdeling 7.3.1 bespreek. Tweedens word Marlow se susterskind Koert as 'n nuwe tipe kolonis uitgebeeld deurdat hy Australië verlaat en hom vestig in Suid-Afrika. Koert as nuwe kolonis word in Afdeling 7.3.2 bespreek as deel van die uitbeelding van die geskiedenis in *Horrelpoot* as distopiese roman. Dit is belangrik om daarop te let dat Australië ook 'n land met 'n koloniale geskiedenis is. Sargent (2010:208) wys daarop dat daar in die kolonisasie van Australië, ander as in die geval van ander lande, 'n interessante spanning is tussen die utopie en die distopie:

[...] while some of the settlements were established with the same set of utopian expectations as in other settlement colonies, others were established as places to send convicts from Britain and were in essence prisons.

Soos in ander gekoloniseerde lande veroorsaak die koms van die koloniste ook distopiese omstandighede vir die inheemse bevolking van Australië: “[...] the treatment of the indigenous inhabitants was among the worst of all the settlement colonies, and it remains one of the worst situations for native people anywhere in the world” (Sargent 2010:208).

Visagie (2009b:57) wys dat die skakel tussen *Horrelpoot* en *Heart of Darkness* verdere interessante gevolge inhou vir die bestudering van Venter se roman binne die raamwerk van distopiese literatuur:

Dit wil voorkom asof *Horrelpoot* 'n anti-utopiese⁸⁸ teks, oftewel 'n pseudo-distopie, is, aangesien dit 'n geslote mitiese struktuur vertoon, deurdat dit konsekwent gemodelleer is op 'n bestaande verhaalgewoone, naamlik Conrad se *Heart of Darkness*. Die leser wat kennis van Conrad se teks dra, het daarom van meet af aan geen verwagting dat die roman met 'n utopiese visie sal eindig nie.

Visagie verwys hier na Moylan (2000:195) se onderskeiding tussen die gelate pessimisme van die pseudo-distopie en die militante pessimisme van die distopie. In die gelate pessimisme van die pseudo-distopie word daar geweier om enige moontlike oplossings vir die situasie te aanvaar of die oplossings word onderdruk. In die pseudo-distopie is gebeure siklies en voorbestem, en daarom mities. Die militante pessimisme van die distopie veronderstel dat omstandighede wel

⁸⁸ Sargent (1994:9) definieer 'n anti-utopie as die beskrywing van 'n niebestaande samelewing waar die skrywer se intensie is dat die eietydse leser dit as kritiek sal beskou op utopisme of 'n spesifieke eutopie. Dit is teenoor 'n distopie wat die beskrywing van 'n niebestaande samelewing is wat as veel slegter as die werklike huidige samelewing beskou word deur die eietydse leser. Ek beskou *Horrelpoot* nie as kritiek op utopiese denke nie en daarom nie as 'n anti-utopie nie. Ek verkies om dit eerder aan die hand van die verskillende variante van distopiese literatuur, naamlik die pseudo-distopie, klassieke distopie en kritiese distopie, te bespreek.

kan verander en word gekenmerk deur 'n epiese en oop einde met 'n reeks van alternatiewe moontlikhede (Moylan 2000:151, 153, 195). Moylan (2000:195) se “pseudo-distopie” kan vergelyk word met die klassieke distopie, terwyl sy “distopie” in verband gebring kan word met die kritiese distopie. In beide die distopie en kritiese distopie is daar 'n mate van hoop, terwyl die pseudo-distopie en klassieke distopie verval in neerslagtigheid. In die analise van *Horrelpoot* word dus gekyk of daar aan die verwagting van die roman as pseudo-distopie of klassieke distopie voldoen word, soos versterk deur die interteks van *Heart of Darkness*.

7.2 Distopiese handeling: Skynbare tevredenheid, ontugtering en verzet in *Horrelpoot*

In hierdie afdeling word hoofsaaklik gefokus op die wyse waarop Marlouw, die protagonis van die distopiese ruimte, se reis na en in Suid-Afrika om uiteindelik die familieplaas Ouplaas te bereik, vergelyk kan word met die handeling in distopiese literatuur oor die algemeen. Daar word gekyk of Marlouw, soos die tradisionele distopiese protagonis, deur die stappe van skynbare tevredenheid, ontugtering en verzet gaan binne die distopiese ruimte (Baccolini en Moylan 2003a:5). Soos reeds genoem in Hoofstuk 2, begin die verhaal in die tipiese distopiese teks in 'n sosiale “êrens anders” wat op die oog af veel slegter is as die werklike samelewing van die tyd (Moylan 2000:xiii). Geen reis of droomtog word onderneem om by die “slegter” plek uit te kom nie en die leser en protagonis bevind hom- of haarself onmiddellik in die middel van 'n nagmerrie-samelewing. Hierteenoor word in die tradisionele eutopiese teks gewoonlik 'n reis onderneem. Die protagonis word deur die beter samelewing gelei en vergelyk dit dan met sy of haar eie samelewing (Baccolini en Moylan 2003a:5). In die tipiese distopiese teks word hierdie inligting nie verskaf nie (Moylan 2000:xiii).

Die handeling in *Horrelpoot* verloop ietwat anders. Soos in die literêre eutopie, en anders as wat gewoonlik die geval is by die distopie, word 'n reis onderneem om by die ander plek uit te kom. Die samelewing waar die hoofkarakter Marlouw vandaan kom, Australië, word, soos in die tipiese eutopiese teks, vergelyk met die plek waarheen hy reis, Suid-Afrika. Marlouw onderneem egter nie hierdie reis na 'n onbekende plek nie, maar na sy vaderland. Alhoewel hy lank reeds in

Australië woon, kan dit eerder as die vreemde plek beskou word. Die gegewe van Marlouw as emigrant sluit ook aan by wat Van Coller (2003:57) “diasporaliteratuur” noem:

Diasporaliteratuur is literatuur deur (en/of oor) Afrikaners in die vreemde: Breyten Breytenbach se *Woordwerk*, Eben Venter se *My simpatie*, Rina Sherman se *Uitvlug* en talle ander tekste deur Louis Krüger, Emma Huysmans (sic) en Barend Toerien.

Van Coller (2003:57) noem ook *Ek stamel ek sterwe* van Venter as ’n voorbeeld van diasporaliteratuur. Volgens hom word “die nuwe land teenoor die oue [ge]stel” in diasporaliteratuur en “fokus [hierdie werke] dikwels juis op die verskille en ooreenkomste, afhange van die nostalgiese geaardheid van die teks”. In diasporaliteratuur is daar dus, soos in eutopiese tekste, ’n vergelyking tussen twee samelewings.

In *Horrelpoot* is die skeidslyn tussen wat bekend en wat vreemd is vaag deurdat Marlouw homself gevestig het in ’n ander land en omtrent nie meer die Suid-Afrika waarnatoe hy terugkeer, herken nie. Visagie (2009b:61-62) identifiseer die welvaart in Australië as een van die klaarblyklike utopiese momente in *Horrelpoot*. In sy bespreking wys hy egter dat dit ’n valse eutopie is, en dat Australië én Suid-Afrika in die roman uitgebeeld word as “twee, weliswaar uiteenlopende, distopiese ruimtes”. Soos vervolgens bespreek word, ervaar Marlouw vervreemding en ontugtering in beide ruimtes. Ek is dit dus eens met Visagie dat albei ruimtes uiteindelik distopies is.

As verder gekyk word na die handeling binne distopiese literatuur is Australië egter die plek waar Marlouw aanvanklik in ’n toestand van skynbare tevredenheid verkeer. Hy voer ’n rustige bestaan in sy woonstel met ondervloerse verhitte waarin hy elke aand ’n koppie warm melk met bloekomheuning geniet (2). Hierin is ook ’n verwysing na Australië as die spreekwoordelike land van melk en heuning. Volgens Marlouw word sy lewe “van koers af [ge]dwing” deur sy suster Heleen se versoek om haar seun Koert te gaan opspoor (1). Soos die distopiese protagonis word hy uit sy toestand van skynbare tevredenheid geruk. In hierdie openingstoneel in die roman is daar egter reeds suggesties dat Marlouw se lewe nie so geborge is soos wat dit voorkom nie: soos in die geval van die distopiese protagonist word sy ervaring gekenmerk deur *skynbare* tevredenheid en nie *werklike* tevredenheid nie. Die aanhoudende reën in Melbourne word beskryf as “koud en bitter” (1). Marlouw is gebore met die mediese kondisie van ’n mankvoet,

“*talipes equinovarus*” (16).⁸⁹ Die koue maak sy voet gevoelig en blou, selfs al het hy ondervloerse verhitting (2). Marlow, Heleen en haar man JP het egter aanvanklik na Australië vertrek met eutopiese ideale:

Ek en Heleen en JP was almal jonk en slank toe ons saam hiernatoe geëmigreer het. The brilliance of the move, het ons vir mekaar gesê. Ons kon almal so goed Engels⁹⁰ praat, almal so driftig (9).

Die feit dat Australië nie die eutopie is wat Marlow verwag het nie, word uitgebeeld deur die vervreemding wat hy steeds na jare in die land ervaar: “Die stad wou my nog nooit omhels en teen haar boesem vastrek nie. Ek kan net so wel hier padgee. At arm’s length, twintig jaar al. Dis Melbourne” (9). Die inwoners van die distopiese ruimte van Suid-Afrika beskou wel die buiteland as ’n toevlugsoord. Volgens Jaap, die taxibestuurder wat Marlow van die Bloemfonteinse lughawe vervoer, gee die mense wat van verskillende bestemmings op die lughawe arriveer hoop aan die armoedige inwoners van Suid-Afrika:

“Hulle weet meneer is vars van die lughawe af. Dis ’n kosbare gesig vir hulle. [...] Ander wêreld. Dis wat hulle sien,” verduidelik hy geduldig. “Dis die wete dat daar nog iewers iets beters bestaan. Dit fassineer hulle” (58-59).

As ’n portier by die Balmoral Hotel, waar Marlow tuisgaan tydens sy tog na die plaas, vir hom vra of Melbourne “die paradys” is, sê Marlow vir hom dat “as dit is, het [hy] dit nog nie agtergekome nie” (95). Tog vertel hy later vir Esmie, Koert se minnares, wat sy wil hoor oor Australië: “Ek trek los met ’n relaas, my woorde vinnig en te veel. Ek skets vir haar ’n rooskleuriger prent as wat ek ken, sonder hart” (130). Dit is nie duidelik hoekom Marlow verkies om nie die waarheid aan Esmie te vertel nie. Hy probeer heel moontlik aan haar én homself te regverdig hoekom hy Ouplaas agtergelaat het. Die stories wat hy vertel, veroorsaak egter dat Esmie hom later vra om haar saam te neem Australië toe. Soos in Afdeling 7.3.1 bespreek word, wil Marlow nie verantwoordelikheid aanvaar vir die lot van Ouplaas se inwoners nie en weier hy Esmie se versoek: “‘It’s impossible, Esmie. Dit is heeltemal buite die kwessie.’ En nog belangriker: ek wil jou nie hê nie – maar dit sal ek in der ewigheid nooit vir haar sê nie” (176).

⁸⁹ Die titel van die roman, *Horrelpoot*, verwys dus onder andere na hierdie kondisie van Marlow. Dit titel word later verder bespreek.

⁹⁰ Die taalaspek in die roman word in Afdeling 7.3.3 bespreek.

Marlouw voel dus nie tuis in Australië nie en die tevredenheid wat hy ervaar, is hoofsaaklik fisiese gemak. Visagie (2009b:61) skryf Marlouw se ontnugtering met Australië toe aan die materialistiese aard van die samelewing:

Alhoewel Australië in 'n mate as die utopiese teenbeeld van die distopiese Suid-Afrika in Venter se roman funksioneer, word Australië uiteindelik as 'n kapitalistiese distopie voorgestel. [...] Die leegheid en geestelike armoede wat met die verbruikerskultuur gepaard gaan, en waarvan die Spiesgesin in Melbourne die slagoffers word, werp 'n besliste skadu oor hierdie welvaartparadys. Daar bestaan seer sekerlik 'n skerp kontras tussen die vervalle Suid-Afrika en die welvarende Australië, maar albei lande vertoon op uiteenlopende maniere kenmerke van distopiese ruimtes.

Volgens Baccolini (in Baccolini en Moylan 2003b:235) word utopiese ideale in die hedendaagse samelewing verwar met materiële bevrediging, en die utopie word daardeur gekommodifiseer, gedevalueer, misbruik en geskend. Visagie (2009b:61) beskryf hoe Heleen sonder enige werklike vreugde vasgevang is in Australië se verbruikerskultuur. Met Marlouw se terugkeer gaan eet hy en Heleen in 'n deftige restaurant: “Alhoewel die gegoede Heleen danksy haar Suid-Afrikaanse man se suksesvolle loopbaan in Australië enigiets op die spyskaart kan bestel wat haar hart begeer, het sy geen eetlus nie” (Visagie 2009b:61). Heleen probeer haar onbevredigende lewe op te kikker met die aankoop van steeds meer besittings. Sy “kort niks”, maar inkopies het die enigste ontvlugting van haar saai bestaan geword (29).

Soos ook deur Visagie (2009b:61) uitgewys, reis beide Koert en Marlouw na Suid-Afrika om weg te kom van die valse paradys van Australië. Die verskil tussen Koert en Marlouw se reis is egter dat dit vir Marlouw 'n terugkeer na sy geboorteland is, terwyl Koert nog nooit in Suid-Afrika was nie. Koert neem sy ouers kwalik omdat hulle hom nooit na Ouplaas wou neem nie (20). Hy word in Australië gebore, maar as 'n kind van die diaspora voel hy nie tuis in die land nie. Volgens Koert is daar vir hom “zero possibilities” in Australië, terwyl daar op Ouplaas “some'pin to salvage” is (246). Hy kritiseer ook die materialistiese lewenstyl van Marlouw en sy ouers in Melbourne:

“Middle-classy kakkerasie, ieder van julle. Mammie sip haar cappuccino-kies. Mammie dra bling bling sandale-kies. En Pappie isse hoer vir sy jop. An whaz left for Koert, ietsie? Eintlik fokkol-hol” (246).

As Koert vir Marlouw van sy planne vertel om Suid-Afrika te besoek, “fokus [sy] oë skerp en word glaserig en [Marlouw] herken toe iets van Heleen en Pappie en [hulle] lang, uitgerekte voorgeslag se blik” (19). Koert se fassinatie met Ouplaas kan toegeskryf word daaraan dat dit die

plek is waar sy voorvaders vandaan kom: soos talle jongmense wil hy terugkeer na sy “wortels” om betekenis in sy lewe te probeer skep. Die aanhaling hierbo wys egter dat Koert se hunkering na Ouplaas ook veroorsaak word deur sy genetiese samestelling. Hy het die strewe om nuwe plekke te ontdek van sy voorgeslagte geërf en word daardeur gedryf om die reis aan te pak. Koert se verblyf op Ouplaas word in Afdeling 7.3.2 verder bespreek.

Daar is vir Marlouw iets bevrydends in die wegbeweeg van Melbourne na Suid-Afrika. Hy pak geen luukshede in nie en sy tas is “selfs nog ligter as wat [hy] verwag het” (34). Hy wil wegkom van die materialisme van Australië. Tydens sy reis, op Johannesburg se lughawe, “raak [hy] ontslae van die laaste kos wat [hy] in Melbourne geëet het en staan van die toiletring op, ligter, en vol afwagting oor wat gaan kom” (45-46).

Anders as die tipiese distopiese protagonis het Marlouw verskeie gidse wat vir hom inligting verskaf oor die distopiese ruimte van Suid-Afrika. Reeds voor sy vertrek is dit Jocelyn, Heleen se Suid-Afrikaanse huishulp, wat vir Marlouw nuus oordra oor Koert. Volgens Jocelyn is die mense bang vir Koert en bestuur hy ’n vleissindikaat in die Vrystaat-omgewing (18). Jocelyn praat gewoonlik net Engels, al antwoord Marlouw haar in Afrikaans (14; sien Afdeling 7.3.3). As sy vir Marlouw oor Koert vertel, slaan sy egter oor na Afrikaans (17). Dit is asof sy Marlouw se vertroue hierdeur wil wen en die erns van die saak wil benadruk. Sy probeer ook om vir Marlouw af te raai van sy planne om terug te keer na Suid-Afrika: “‘Hulle sal jou nie respekteer nie. Dis nie ’n marshmallow-land waar almal ewe soet wag sodat die wit meneer eerste kan inklim nie. Het jy al gedink hoe daardie mense jou gaan sien? Jy kan ’n victim word’” (23). As gevolg van sy gebrekkige voet sal Marlouw as ’n swakkeling en sagte teiken beskou word. In die Nuwe Suid-Afrika oorleef slegs die sterkstes. Marlouw verontagsaam egter Jocelyn se raad en vertrek na Suid-Afrika. Hy besef eers later, as hy in Suid-Afrika is, dat “Jocelyn [hom] teen die waansin gewaarsku het” (22). Soos in Afdeling 7.3 aangetoon word, verwys die “waansin” nie noodwendig na die chaotiese sosio-politiese omstandighede van Suid-Afrika waarin Marlouw hom bevind nie, maar na die invloed wat die herinnering aan die verlede op sy gemoedstoestand het: Marlouw word self byna waansinnig.

Marlouw ontmoet sy tweede gids, Smittie, op die vliegtuig van Fidji na Johannesburg. Die Suid-Afrikaanse Lugdiens se vliegtuie word nie meer in Australië toegelaat nie omdat hulle nie aan die standaarde van die Internasionale Lugvaartorganisasie voldoen nie (36). Marlouw moet dus 'n aansluitingsvlug van Fidji neem. Anders as wat die geval is binne eutopiese literatuur, word die omstandighede slegter en nie beter nie soos Marlouw se reis vorder. Ook Röth (2011:78) beskou vir Smittie as 'n tipe gids waardeur Marlouw “tweedehands kennis maak met die ineenstorting van die infrastruktuur in Suid-Afrika”. Smittie beskryf die algemene toestand in Suid-Afrika as volg:

“Dollars en sindikate. Dis wat die land aan die gang hou. Daar is geen sentrale regering meer oor nie. Ná die ontploffing in die suide het dinge gou versleg. Meeste buitelandse beleggers het toe padgegee. Jobs het so skaars soos skoon poes geword. En hoe dieper jy die binneland invaar, hoe skaarser raak die dinge wat jy nodig het om te oorleef. En ek praat nou nie van ordentlik leef nie. Ek praat net van leef. Alles is op, my vriend. Behalwe die sindikate, hulle is ook op die platteland bedrywig” (37).

Jocelyn het reeds vir Marlouw gewaarsku dat elkeen net vir sy eie oorlewing veg in Suid-Afrika. Ook Smittie lig vir Marlouw in dat “alles om oorlewing wentel” (41). Volgens Smittie kan jy veral nie die wit mense wat nog in die land is, die sogenaamde “wit rotte van Afrika”, vertrou nie (40). Marlouw is aanvanklik aangenaam verras om 'n mede-Afrikaner met die bekende Afrikaanse bynaam van Smittie langs hom op die vliegtuig te hê: “Hy’s 'n Smittie, natuurlik. As jou van Smit is, maak dit nie saak waarvoor jou voorletters staan nie – ek wil byna huil oor die vertroutheid daarvan” (37). Ten spyte van sy gemoedelike bynaam is Smittie 'n onaangename karakter wat 'n lewe maak deur jong meisies uit Lesotho as seksslawe te verkoop (37). Van Coller (2007:11) wys daarop dat daar in *Horrelpoot* “geen eensydige aanprysing van Westerse waardes en deugde [...] beslag kry nie, want baie Westerlinge word as moreel gebrekkig voorgestel”. Smittie is so 'n karakter. Tydens sy ontmoeting met Smittie verwar Marlouw die bekende met wat in werklikheid die onbekende is. Die ruimte én die mense van Suid-Afrika het verander sedert hy die land verlaat het. As distopiese protagonis is hy ontnugter met die plek wat hy eens geken het.

Die taxibestuurder Jaap kan as Marlouw se volgende gids beskou word. Marlouw besef eers as hy terug in Australië is dat Jaap “'n mindere wegwysers op [s]y reis was” (68). Jaap help om vir Marlouw deur die weermagversperring buite die lughawe te kry deur aan die soldaat te sê dat Marlouw sy broer is (55). Die verval in Suid-Afrika word uitgebeeld deur die karakter Jaap

deurdat hy eers 'n advokaat was, maar as gevolg van omstandighede nou sy gesin onderhou deur die taxibesigheid (56, 65). Anders as Smittie het Jaap empatie met die armoedige massa mense in Suid-Afrika (60). Tog wys Jaap ook vir Marlouw daarop dat “oorlewing al [is] wat tel” en jy nie kan bekostig om ander mense te help nie (63).

Daar is reeds genoem dat distopiese literatuur as 'n waarskuwing gelees kan word oor die samelewing se aksies in die hede. Alhoewel Visagie (2009b:64) nie self *Horrelpoot* op hierdie wyse lees nie, wys hy daarop dat sommige lesers moontlik die woorde van die karakter Jaap as so 'n waarskuwing in die roman kan beskou. Jaap vertel vir Marlouw hoe hy as advokaat deur sy laaste kliënt, Douw van Heerden, uitgeneem is:

“Douw het my een aand na 'n Japannese restaurant op Naval Hill geneem. Rou salm met krulletjies seewier. In die middel van die Vrystaat. Piek van sofistikasie. Bloemfontein! Fout wat ons begaan het, was om ons aan die politiek te onttrek. Fataal. Kyk, daar was toe g'n kundige meer op 'n munisipaliteit oor nie. Riool- en drinkwater. Al's dieselfde ding. Regering versplinter. En die Afrikaners kwyl van lekkerkry. Armblankes neem toe. Jy sien die arme goed by die robotte staan en bedel. Die Here help hulle, ek praat nou nie van hulle nie. Ek praat van die middelklas en die elite. Die klomp wat in versiersuiker gelewe het. Yskaste al hoe voller. Huise al hoe groter. Dis trappe en verdiepings en pilare. Troukoeke. En van die braaivleis en gholf kon hulle net nie genoeg kry nie. Toeriste geword, jy sien. Ons het soos toeriste in ons eie land gebly. Niemand wou verantwoordelikheid vir iets aanvaar nie. Meneer, die apatie was verstommend” (65-66).

Volgens Jaap is dit 'n gebrek aan aksie en belangstelling by die wit inwoners van Suid-Afrika wat gelei het tot die ondergang van die land. Jaap wys ook op 'n groeiende en onvolhoubare verbruikerskultuur wat posgevat het in die land. As Jaap se teenwoordigheid as 'n waarskuwing gelees word, is die implikasie dus dat die distopiese toekoms wat in *Horrelpoot* uitgebeeld word, voorkom kan word as Suid-Afrikaners begin om oplossings vir die land se probleme te vind in plaas daarvan om net hulleself te verryk. Volgens Visagie (2009b:63) kan sommige lesers *Horrelpoot* op hierdie wyse as 'n kritiese distopie beskou. Baccolini (2003:130) wys egter daarop dat hoop in die kritiese distopie binne die teks teenwoordig is, terwyl hoop in die klassieke distopie slegs buite die verhaal bestaan. Die hoop wat sommige lesers in Jaap se waarskuwing kan sien, is dus nie genoeg om van *Horrelpoot* 'n kritiese distopiese werk te maak nie: dit is geleë buite die teks.

Jaap noem dat die inwoners van Suid-Afrika apaties geword het. Apatie is ook kenmerkend van die karakters in die klassieke distopie. Kritiese distopiese karakters, aan die ander kant, word

gekenmerk deur keuse, die aanvaarding van verantwoordelikheid en aksie (Baccollini 2003:119). Moylan (2000:xiii) beskryf die oorgang tot aksie en verzet as een van die belangrikste elemente in die behoud van hoop in die militante pessimisme van die distopie. Jaap se waarskuwing geld dus nie net vir die leser nie, maar ook vir die karakters wat vasgevang is in die distopiese ruimte. Soos later bespreek word, vertoon Marlow as karakter juis 'n gebrek aan aanvaarding van verantwoordelikheid en gaan hy nooit in verzet oor nie. Jaap laai vir Marlow af by “Nant’s First Luck Cars” om 'n tweedehandse bakkie aan te skaf (70). Die motorhandelaar, Nant, eien onmiddellik vir Marlow as oningewyd, oningelig en naïef as dit by die distopiese ruimte van Suid-Afrika kom: “‘Jy weet nie wat jy aan jouself doen nie. Sê bietjie vir my, waarnatoe gaan jy? Jy weet nie hoe lyk dit daarbuite nie, ek kan mos sien waar jy vandaan kom’” (72). Baccolini (2003:116) identifiseer ook naïwiteit as een van die kenmerke van die karakters in die klassieke distopie eerder as die kritiese distopie.

In hierdie afdeling is Marlow as die protagonis van die distopie geïdentifiseer. Anders as in tipiese distopiese en soos in eutopiese literatuur, onderneem hy 'n reis om by die “ander” samelewing uit te kom. Australië is die plek waar die handeling begin en waar hy hom in 'n toestand van skynbare tevredenheid bevind. Dit word egter gou duidelik dat hy reeds die eerste tekens van ontugtering ervaar binne die ruimte van Australië en dat die land, soos Suid-Afrika, as 'n distopie beskou kan word. In sy reis na en in Suid-Afrika gaan hy deur verdere stappe van ontugtering deurdat die land aansienlik agteruitgegaan het en nie meer is soos Marlow dit onthou nie. Marlow se omgang met die “ander” ruimte, Suid-Afrika, in die eerste gedeelte van die roman geskied hoofsaaklik, soos in tradisionele eutopiese literatuur, deur middel van gidse. Reeds hier kan Marlow in verband gebring word met die klassieke distopiese protagonis deurdat hy oningelig, naïef en passief is: hy maak op ander staat om sy weg deur die distopiese ruimte van Suid-Afrika te baan. Marlow se ontugtering met dié distopiese ruimte bereik 'n hoogtepunt as hy Ouplaas bereik. Omdat sy ervaring van Ouplaas nou verweef is met sy herinneringe aan sy kinderdae, word Marlow se verdere vervreemding as distopiese protagonis in Afdeling 7.3.1 verder geanaliseer. Soos in Afdeling 7.3.1 bespreek word, het Marlow op die plaas ook 'n gids in die vorm van Mildred, die huishulp wat hom as kind opgepas het. In hierdie gedeelte word gekyk of Marlow steeds bloot as 'n karakter in die klassieke distopie beskou kan word en of hy wel later, soos die protagonis in die kritiese distopie, oorgaan tot aksie en verzet.

7.3 Geskiedenis, geheue en verantwoordelikheid in *Horrelpoot*

In die bespreking van *Oemkontoe* is die belang van die geskiedenis, geheue, versoening en verantwoordelikheid in onderskeidelik die klassieke distopie en die kritiese distopie uiteengesit (Hoofstuk 3, Afdeling 3.4). In hierdie afdeling word eerstens gekyk na die manier waarop Marlouw, die protagonis van die distopie, gebruik maak van sy herinneringe en kennis van die verlede om sy weg te baan deur die distopiese ruimte. Daar word bespreek of sy omgang met die verlede ooreenkomste toon met óf die karakters van die klassieke distopie óf van die kritiese distopie. Tweedens word geanaliseer of die aankoms van Koert op Ouplaas, tipies van die klassieke distopie, as 'n regressie na die verlede beskou kan word deurdat hy 'n nuwe tipe kolonis is. Derdens word gewys op die manier waarop die Louws se geskiedenis uitgewis word in Suid-Afrika. Die vernietiging van hulle geskiedenis hang saam met die historiese geheueverlies teenwoordig in die klassieke distopie (Baccolini 2003:119). Laastens word die tema van vrees, wat sentraal staan in *Horrelpoot*, ook in hierdie afdeling bespreek. Omdat die karakters se vrees in *Horrelpoot* oorgeërf word van geslag tot geslag kan dit as deel van hulle geskiedenis beskou word.

7.3.1 Marlouw se reis: nostalgie teenoor bewustheid en verantwoordelikheid

Postma en Slabbert (2008:53) wys daarop dat Heleen van haar en Marlouw se gedeelde kinderdae, hulle verlede, gebruik maak om Marlouw te oortuig om na Koert te gaan soek. As Marlouw aanvanklik teensinnig is om op die tog te gaan, vra sy hom om dit “ter wille van Pappie en Mammie” te doen en Marlouw word weer die “kleinboetie” wat deur sy ouer suster gemanipuleer word (7). Heleen se oproep bring sy herinneringe aan Ouplaas, wat hy soos sy kinderfoto's “alles weggesit [het] tussen kladpapier in die drooglaai in die negentiende-eeuse Japannese kabinet wat [hy] net vir dié ewige wegbêre aangeskaf het”, na die oppervlak (10).

Marlouw was van plan om nooit weer terug te keer na Suid-Afrika nie (3). Hy wil niks met die verlede te doen hê nie en het tot dusver sy herinneringe onderdruk. Sy onwilligheid om met die verlede om te gaan, kan grootliks toegeskryf word aan die skuldgevoel waaronder hy gebuk gaan. Marlouw voel skuldig omdat hy sy bejaarde ouers op die plaas agtergelaat het. Hy is

hierdeur indirek aandadig aan hulle dood (vergelyk Van Schalkwyk 2009:94 en Hambidge 2006:11). Hambidge (2006:11) beskou ook Marlouw se denkbeeldige gesprek met sy oorlede vader as hy terug is op Ouplaas (207-213) as “kennelik ’n soort gewete vir wat hy waarneem en weens ’n skuldgevoel omdat hy deel geword het van die diaspora”. Hy voel verder skuldig omdat hy die plaas verlaat het wat gehelp het om vir sy opvoeding te betaal (109-110). Marlouw ervaar ook ’n skuldgevoel oor die bevoordeelde posisie wat hy eens beklee het as ’n wit jong man in apartheid Suid-Afrika: hy “wou nooit weer teruggaan na ’n land waar ’n wit vel as teken van bevoorregting gesien word nie” (8).

Die skuld in *Horrelpoot* word oorgedra van geslag tot geslag. Volgens Postma en Slabbert (2008:57) kan Marlouw se skuld verbind word met die kollektiewe geheue van skuld by Afrikaners wat weet dat hulle nooit die regmatige eienaars van die land was nie. In die roman dink die karakter Marlouw dat hy “altyd die gevoel gehad het dat [hy] nie in daardie land hoort nie, dat [sy] mense, [sy] voorgeslagte ook eintlik nooit daar behoort het nie” (163). Hierdie gegewe word in die gedeelte oor die erfrees verder bespreek.

Marlouw dra verder ’n swaar emosionele skuld las oor die manier waarop die swart werkers van Ouplaas behandel is. Mildred, die swart huishulp, het basies vir Marlouw en Heleen grootgemaak (119). Sy het die familie se kos gemaak en hulle het dit “geëet met die oorblyfsels van haar vingertoppe nog aan die komkommerwiele” (193). Die Louws het dus vir Mildred vertrou met hulle kinders en die voorbereiding van hulle kos, maar verdink haar onmiddellik van diefstal as ’n pakkie koekies uit die spens verdwyn. Hulle vind later die koekies agter die groot drom suiker (193). Al die handewerk op die plaas is deur die swart werkers verrig, want “’n boer werk nie met sy hande nie, maar met sy kop” (172). Die werkers is egter altyd as ondergeskik en minderwaardig beskou en behandel.

Ná sy pa se dood bemaak Marlouw die plaas aan die swart werkers in ’n poging om die onregte van die verlede reg te stel (10-11). De Villiers (2008) beskryf hierdie gebaar van Marlouw en Heleen se kant af as “an act of appeasement, an attempt to exorcise the legacy of fear, to abjure responsibility”. Marlouw probeer dus om van die verlede te vergeet en sy skuld af te skryf deur die plaas aan die swart werkers te oorhandig en die land te verlaat. De Villiers (2008) wys ook

daarop dat Marlouw die plaas aan die werkers gee met die hoop dat dit die ervrees sal besweer. Tydens sy besoek aan Ouplaas word hy egter gekonfronteer met die verlede en moet hy die skuld herleef. Soos bespreek word, is die ervrees ook steeds teenwoordig in Marlouw.

Dat Marlouw hom nooit werklik los kon maak van sy verlede nie, is reeds vroeg in die roman duidelik deurdat hy besig is om 'n albaster uit sy kinderdae onder sy rusbank in Australië te probeer bykom as Heleen hom bel met haar versoek om na Koert te gaan soek (1-2). In die bespreking kom dit na vore dat Marlouw nie altyd ontugter word deur gegewens uit sy verlede nie; hy vind ook vertroosting in ou, bekende dinge. Tydens sy tog in Suid-Afrika soek hy die heelyd vir dinge wat hy uit sy kinderdae onthou. Die toegeneentheid wat hy aanvanklik teenoor Smittie voel, is te wyte aan sy behoefte aan die bekende (37). Marlouw se omgang met die verlede grens as gevolg hiervan egter dikwels aan nostalgie. Op sy aansluitingsvlug na Bloemfontein maak hy weer die fout om die vreemde te misgis vir die bekende as die vrou wat agter hom in die vliegtuig sit vir hom koffie aanbied:

Ek draai my na die ma tussen haar kroos om: dis al die tyd ons tannie Piekie van die Oos-Vrystaat, die tannie met die sandsteenhuus [...]. “Ken ek dan nie vir tannie nie?” hoor ek myself woorde in 'n toon opdiep uit 'n era wat verby is. “As jy Ben Louw se seun is, het ek jou pa soos my eie hand geken. Ai, boetman, die wêreld is darem maar klein.” Maar net toe maak die vliegtuig gereed vir die landing en die enjins raas [...] en ek wonder wantrouig of sy rêrig so 'n stokou aanspreekvorm soos “boetman” teenoor my gebruik het (53).

Dit is duidelik dat hy die vrou verkeerd gehoor het as die vliegtuig land en sy hom as “meneer” aanspreek om haar koppie terug te kry (54). Verder in sy reis erval Marlouw egter nog talle kere in heimwee. Hy raak nostalgies oor die suikereiers met grondboontjies binne-in wat die motorhandelaar, Nant, vir hom aanbied, omdat dit dieselfde lekkers is wat “Mammie” vir hom gegee het as hulle Sondag uit die kerk gekom het (72). Ook as hy reeds 'n tyd lank op die plaas is en die dorp besoek, word hy teruggevoer na die verlede as hy vir mister Wesley, 'n winkeleienaar wat hy ken, raakloop. Mister Wesley gee vir hom 'n hand vol “Love hearts”-lekkers “reg uit [sy] kinderdae” (170). Wanneer Marlouw die plaas bereik, is sy rit langs die plaaspad “soos 'n regte droom” van die verlede:

Sag-ry-my-bootjie vaar ek en dink aan die tekstuur van 'n fluweelpoeding. Ek moes nooit gekom het nie, te sentimenteel: Op Pappie se skoot sit ek, teen sy hart in die kakiehemp raak ek aan die slaap, sien hoep-hop die springhase voor ons uthop [...] (117).

Hy word die volgende oomblik egter ontnugter deur die toneel van 'n kaal plaaswerf waar al die bome afgekap is (118). In die bespreking van *Nege kerse* is daar gewys op die verwysings na “grafte, familiefoto’s, erfstukke, opstalle en aangeplante bosse” wat die “motief van erflikheid en die opeenvolging van die geslagte” in plaasromans konkretiseer (Van Coller 1995b:24). In *Horrelpoot* word hierdie gegewe omvergewerp deurdat die aangeplante bome vernietig is.

As Marlouw op die plaas aankom, beleef hy 'n regressie na die verlede deurdat hy vir 'n oomblik weer klein “Marlo’tjie” word wat oorval word met aandag van die getroue Mildred (118-119). Dit is egter Mildred wat hom terugruk na die werklikheid:

“Marlo’tjie, jy moet oop-oë loop. Tyd vir huil is verby” – sy het altyd Mammie se sêgoed oorgevat en verdraai. “Dis nie meer jou mammie en jou pappie se plaas nie. Ons bly nou hier, sak en pak. Maar ons is dolgelukkig,” en sy lag haar trane weg en vat my hande in hare sodat ek ook kan huil, aanvaar dat dit is wat van Ouplaas geword het (119).

Marlouw se herinneringe van sy geborge kinderdae word verder vernietig deurdat al wat van sy ma se “blou teekoppies met die Europese rooirondborsvoëltjie op 'n berkeboomtak” oorgebly het 'n skerf is wat op die werf rondlê (119). Dit is opmerklik dat dit 'n Europese toneel is wat op die koppies was. Die gebreekte koppies dui dus op die uitwissing van die Europese kultuur in Suid-Afrika. Marlouw se kindergordyne met die vrolike tuimelende vliegtuigies word nou as afskortings in die vertrekke gebruik (122). Later sien hy ook dat November, die man wat in Marlouw se pa se tyd in beheer van die skape was, 'n baadjie dra wat uit Marlouw se ma se bokhaargordyne gemaak is (182). Die bokhaargordyne het vroeër hoofsaaklik 'n estetiese rol vervul. Binne die konteks van postkoloniale Suid-Afrika is daar egter nie meer 'n plek vir estetiese uitspattigheid nie en word die gordyne omskep tot alledaagse gebruiksartikels. Marlouw dink dat November die baadjie met opset aantrek om hom uit te daag en te wys dat Ouplaas nie meer aan die Louws behoort nie: “Hy pronk spesiaal met sy baadjie voor my neus verby en maak seker dat die ander op die plaas sien waarmee hy besig is” (182). Die armoedige skeef en krom gestikte bokhaarbaadjie is in skerp kontras met Marlouw se japara, die duur oliestofjas wat hy in Australië dra om hom warm en droog te hou (8). Marlouw vertoon hier weereens trekke van die nuwe klassieke distopiese protagonis deurdat hy nie die baadjie as 'n teken van November se armoede beskou nie, maar eerder as vermakerigheid.

Tydens 'n besoek aan die huis wat aan sy ouma Rhynie behoort het, word Marlouw weereens teruggevoer na “die goeie ou dae”. Hy dink met heimwee terug aan die tee en koek wat hulle Sondaemiddae op sy ouma se stoep onder 'n groot magnoliaboom genuttig het (158). Hy word egter ontnugter omdat die ou huis se stoep nou “met sinkplaat en karton toegemaak [is] vir nog slaapplek” en die magnoliaboom, soos die bome op die plaas, nie meer daar is nie (157-158). Tydens die besoek aan sy ouma se huis beweeg Marlouw egter ook weg van blote nostalgie na die verlede. Daar ontstaan 'n mate van bewustheid oor die geskiedenis by Marlouw deurdat hy die teenwoordigheid van die Westerse kultuur in Afrika begin bevraagteken en besef dat dit nooit werklik 'n plek op die kontinent gehad het nie:

Alles moes verbygaan: die koekvurk op die kant van die blommetjiesbord word versigtig neergesit op 'n sytafel waar iemand dit later sal kom weghaal. [...] dit was 'n kultuur wat nooit by hierdie land gepas het nie, van die heel begin af was dit 'n onmoontlikheid om dit hier vol te hou (158).

Tog kry Marlouw se nostalgie telkens die oorhand en bly hy steeds 'n klassieke distopiese karakter. Die boervrou op haar perd in 'n deftige ry-uitrusting, wat hy later in die veld teëkom, herinner hom aan “'n era van whiskey op ys, springbokvelle op gepoleerde klipstoepe, lemoenbloesiel-parfuum van die gasvrou wat afbuk om die afgelope winter se fyngekapte biltong aan te bied” (216). Van nader beskou, sien hy egter dat “die punte van [haar] handskoene verslete is en die skouers van [haar] rybaadjie geskif” (220). Die boervrou besoedel ook sy mooi herinneringe van sy pa as edele en getroue man deurdat sy hom vertel dat sy Marlouw se pa se minnares was (221). Hierdie mededeling van die boervrou wys daarop dat die weergawe van die geskiedenis waaraan Marlouw vasklou nie noodwendig korrek is nie.

Soos reeds genoem, dien Mildred as Marlouw se gids op Ouplaas: sy is “die een is wat [hom] van nou af die weg gaan wys” (124). In hulle rol as gidse help Smittie en Jaap vir Marlouw in sy reis deur waardevolle inligting aan hom te verskaf oor die toestand in die distopiese ruimte van Suid-Afrika. Jaap vergesel hom selfs op 'n gedeelte van sy reis en sorg dat hy veilig by die motorhandelaar uitkom. Ook Jocelyn as gidse se waarskuwings voor sy vertrek is daarop gemik om Marlouw te beskerm. In *Horrelpoot* het die karakter Mildred egter 'n ander funksie as Marlouw se ander gidse. Vroeër in hierdie afdeling is daar reeds daarop gewys dat Mildred die een is wat Marlouw uit sy nostalgiese dagdroom ruk as hy op die plaas aankom (119). Soos die ander gidse lig Mildred vir Marlouw in oor omstandighede in die distopiese Suid-Afrika, in haar

geval spesifiek Ouplaas. Mildred se doel is egter nie om hom bloot veilig deur die distopiese ruimte van Ouplaas te lei nie, maar om hom tot bewustheid te bring deur hom gedurig aan die verlede te herinner. In elke instruksie wat sy aan hom gee oor hoe Ouplaas nou bestuur word, is daar 'n verwysing na hoe dit in die verlede gedoen is. Sy verduidelik byvoorbeeld aan Marlouw dat hulle nie die spoeltoilet in die huis gebruik nie omdat die kinders dit te veel bemors. Mildred voeg dan by dat hulle soos “in die ou dae toe [die werkers] daar in [hulle] strooise op die rante gebly het” nou ook “buitekant teen die bossies kak” (125-126). Mildred maak seker dat Marlouw onthou in watter primitiewe omstandighede die werkers op Ouplaas moes woon, terwyl die Louws in gemak in hulle groot huis gebly het. As Mildred 'n eenvoudige maaltyd van tamatie-en-uiesous met slegs 'n beduidenis van 'n “vleisigheid” vir aandete opdien en sien dat Marlouw kyk na die pot waarin dit is, maak sy van die geleentheid gebruik om Marlouw te herinner aan die uitspattige etes, deur Mildred voorberei, wat die Louws op Sondag genuttig het: “Dis reg, Marlo'tjie. Dis die pot wat julle Sondag uit geëet het” (133). Mildred se verwyte oor die verlede kom die sterkste na vore as Marlouw vir die uitgehongerde honde op die plaas van sy pap wil gee⁹¹:

“Jy sal nie die honde vet voer soos julle altyd op hierdie plaas gemaak het nie, skaapvleis en sous in hulle bakke tot die sous op die stoep mors [...]. Meer kos vir julle honde as vir ons en ons kinders op die plaas, julle honde het meer vleis geëet as ons, jy dink ek het nie gesien nie” [...] (146).

Die protagonis van die kritiese distopie gebruik sy geheue en kennis uit die verlede om sy weg deur die distopiese ruimte te baan (Baccolini 2003:116). As klassieke distopiese protagonis wil Marlouw egter nie onthou nie en beskou hy Mildred se verwysings na die verlede as blote moedswilligheid. Volgens hom probeer Mildred om hom terug te kry vir die manier waarop die werkers van Ouplaas in die verlede behandel is:

Ek tree weg van die mense, en swyg. Mildred se stront verteer ek swaar so vroeg in die oggend. Hulle nuutgevonde gesag moet met ou griewe uitgebalanseer word. Ons het hulle verwaarloos, hulle verwaarloos hulle diere. Die skape lê op hope en vrek daar in die veld (146-147).

Wat Marlouw betref, is hierdie skuld afbetaal deurdat die plaas aan die werkers oorgegee is. Die karakter Marlouw sien ook nie skakel tussen die verlede en die armoedige omstandighede waaronder die inwoners van Ouplaas met sy terugkeer woon nie. Grant-Marshall (2009:5) en Liebenberg (2006:18) wys daarop dat sommige lesers die uitbeelding van die onsuksesvolle

⁹¹ Sien Röth (2011:86-87) se bespreking oor die beeld van die honde in *Horrelpoot* en ook *Disgrace*.

boerdery onder die swart werkers se beheer in *Horrelpoot* as rassisties kan beskou.⁹² In haar resensie van die roman kritiseer De Jong-Goossens (2007:35) die manier waarop die bestuur van die plaas deur die swart bevolking uitgebeeld word deurdat daar 'n tipe terugkeer na apartheid is: “[...] de afhankelĳkheid van de blanke wordt, ondanks de middelen die de inheemse bevolking wordt geboden, niet overwonnen.” In 'n onderhoud met Liebenberg (2006:18) sê Venter dat sy uitbeelding van die swart eenaars van Ouplaas moontlik deur sommige as “'n bedekte rassisme” beskou kan word: “Dit is nie politiek korrek om die oneffektiwiteit van swartes op plase te kritiseer nie.” Hy wys egter daarop, soos later in die bespreking ook na vore sal kom, dat die swart karakters veel meer “medemenslik” is as die wit karakters.

Ek beskou nie die uitbeelding van die swart karakters in *Horrelpoot* as rassisties nie. Binne die konteks van distopiese literatuur dui die verval van Ouplaas eerder op Marlow se gebrek aan bewustheid en verantwoordelikheid. Die swart families is die slagoffers van 'n geskiedenis van kolonisasie, onderdrukking en ontworteling. Dit wys op Marlow se naïwiteit om te dink dat die probleme van eeue in 'n kits opgelos kan word deur die grond aan die inheemse bevolking terug te gee. Marlow wys op “die kort geskiedenis van [sy] voorgeslagte op hierdie kontinent” (49). Hy word egter as 'n karakter uitgebeeld wat nie verantwoordelikheid wil neem vir die langdurige gevolge van hierdie “kort geskiedenis” nie. Soos in die klassieke distopie vergeet Marlow dat die distopiese toekoms afkomstig is uit die verlede (Baccolini 2003:116).

Die gevaar van historiese geheueverlies word uitgebeeld deur verskeie insidente in die roman waarin die karakter Marlow nuwe skuld maak. Eerstens is daar die insident met die ambulans tydens sy rit van Bloemfontein na die plaas. 'n Ambulans-bussie probeer vir Marlow in sy bakkie verby te steek op 'n stuk slegte pad, maar Marlow het geen plek om na die kant van die pad oor te beweeg nie. In die proses slaan die bussie om en slaan aan die brand (81-82). Marlow stop nie om te help nie, maar ry so vinnig as wat hy kan weg van die toneel:

Ek kyk net voor my, probeer nie verder iets uitmaak nie. My kuitspier kramp en ek forseer my mankvoet met mening op die petrolpedaal sodat ek teen 'n besete spoed voortjaag. Dis hoe dit gebeur het: dit was nie my skuld nie (82).

⁹² Die uitbeelding van die swart karakters in *Heart of Darkness* word ook deur baie, insluitende die skrywer Chinua Achebe, as omstrede en rassisties beskou (Van Schalkwyk 2009:96).

Hy probeer homself te verontskuldig van die ongeluk. Die skuldgevoelens wat hy onderdruk, manifesteer egter in sy kuitspier wat kramp en sy voet wat nie wil saamwerk nie (vergelyk Postma en Slabbert 2008:56). As hy in Smithfield aankom, stop hy by die Kolonie-restaurant om iets te ete of drinke in die hande te probeer kry. Dit is by die Kolonie-restaurant waar Marlouw die Skandinawiër Per Strand ontmoet. Marlouw besef dat die restaurant in werklikheid 'n tipe toevlugsoord vir siekes en sterwendes is. Per wag op die dag wat Marlouw die restaurant besoek vir die ambulans om van die siekes te kom oplaai. Hy vra vir Marlouw of hy die ambulans-bussie op pad gesien het. Marlouw sê hy het, maar vertel hom nie van die ongeluk nie. Weereens probeer Marlouw hom in sy gedagtes te verontskuldig van sy aksies:

Dit was nie my skuld nie. Ek kon nie stadiger ry en ook nie afdraai nie. Dit was buitendien pure moedswilligheid van die drywer om so te jaag. Waarom? Om g'n ander rede as om my van die pad af te dwing nie. Hier geld die wet van die bos: dis óf jy óf die ander man (91).

Soos Smittie en die sogenaamde “wit rotte” in Suid-Afrika gaan dit vir Marlouw net om sy eie oorlewing. Hierteenoor is Per een van die min karakters in die roman wat nie net vir homself sorg nie. Hy hoef nie noodwendig in die land te bly nie, maar doen dit, want “iemand moet tog iets doen” (87). Per bevat sekere eienskappe van die kritiese distopiese karakter deurdat hy sy bewustheid van en verantwoordelikheid oor die verlede gebruik om oor te gaan tot aksie en 'n verskil te maak. Aanvanklik voel Marlouw skaam omdat hy nie so onbaatsugtig en vreesloos soos Per kan wees nie (92). Hy verdryf egter ook hierdie skuldgevoel deur Per se aksies toe te skryf aan waansin: “Sy vreesloosheid was indrukwekkend, maar hy's van sy kop af” (100).

Die werk wat Per verrig, word deur Visagie (2009b:58-59) geïdentifiseer as een van die moontlike utopiese momente in die roman wat uiteindelik “verswelg word deur die volslae uitsigloosheid in *Horrelpoot*”:

Marlouw weet egter dat die bussie wat Per Strand se pasiënte sou kom oplaai het, op die pad van Bloemfontein in 'n ongeluk vernietig is. Vanuit Marlouw se perspektief is Per Strand se werk tot mislukking gedoem en is 'n vlug uit die distopiese hel, die keuse wat hy en sy suster ook uitgeoefen het, uiteindelik die enigste alternatief. Die Suid-Afrikaanse distopie is allesomvattend en klaarblyklik is elke inisiatief om die distopie ongedaan te maak, vanuit die staanspoor heeltemal sinneloos.

Ek wil aansluit by Visagie se gevolgtrekking oor Per se rol in die roman deur te wys op die tydelikheid van die eutopiese enklave wat hy binne die distopie skep. Soos die karakter Marlouw weet die leser ook dat die bussie nie gaan kom nie, dat Per omtrent nie meer kos oor het nie en

dus nie lank met dit wat hy doen, sal kan aanhou nie. Per se restaurant kan ook as 'n nostalgiese verlange na die verlede beskou word deurdat hy probeer om die restaurant so na as moontlik aan die oorspronklike te hou. Hy dek die tafels elke dag netjies en steek kerse aan om “'n bietjie beskaafdheid te bewaar”. Die siek mense word agter 'n geverfde gordyn aan die een kant van die restaurant versteek (86-87). Daar is dus nie veel sprake van 'n oop, hoopvolle einde nie. Per se werk kan daarom nie as die brokkie hoop binne die kritiese of militante distopie beskou word nie (Moylan 2000:xiii).

Anders as Per, beplan Marlouw nie om enige verskil te maak aan die omstandighede in Suid-Afrika nie. Volgens Marlouw is sy “teenwoordigheid in daardie land oorbodig en onbelangrik” en moet hy slegs na homself omsien: “Om te oorleef, het ek my wysgemaak, moes my houding effens arrogant en veral defensief wees” (93). Ook op Ouplaas is hy teensinnig om betrokke te raak by die boerdery. Marlouw sê vir Pilot, November se seun, dat hy nie hulle “patron” is nie as Pilot hulp vra om entstof en ander noodsaaklikhede te koop (148). Die enigste verandering wat Marlouw wel op die plaas aanbring, is om 'n groentetuin aan te lê (204).⁹³ Visagie (2009b:59) wys op Jennifer Atkinson se teorie rondom tuine binne utopiese denke en literatuur. Volgens Atkinson (2007:238) word tuine nie meer beskou as rustige ontvlugtingsplekke nie, maar eerder as simbole van radikale sosiale stryd. Sy verwys as voorbeeld hiervan na die opkoms van “guerilla gardening” waar daar in stedelike gebiede in ongebruikte spasies of bo-op mobiele platforms tuine gemaak word met die doel om die heersende orde te ontwrig (Atkinson 2007:250). Binne die kritiese distopie speel die tuin 'n soortgelyke rol as in “guerilla gardening”:

Moreover, the geography of this revitalized genre is central to its more (reservedly) hopeful orientation; within the critical dystopia, a patchwork of alternative holdouts and enclaves preserves the possibility of futurity and collective resistance. The garden, not surprisingly, is one of the significant spatial types within these maps of oppositional possibility (Atkinson 2007:251-252).

Visagie (2009b:58) identifiseer Marlouw se tuin as nog een van die “skynbare utopiese momente” in *Horrelpoot*. Sy gevolgtrekking is egter dat Marlouw se “tuinbouprojek tot mislukking gedoem is” omdat die laaste windpomp breek en niemand belangstel om dit reg te

⁹³ Visagie (2009b:65) wys daarop dat Marlouw se groentetuin in verband gebring kan word met Michael K se pampoentuin in J.M. Coetzee se distopiese roman *Life & Times of Michael K* (1983). Sien Hoofstuk 1, Afdeling 1.3.1, vir 'n bespreking van Coetzee se roman.

maak nie (Visagie 2009b:59). As Mildred vir Marlouw vra om parte vir die windpomp te kry sodat hulle dit kan regmaak, sê Marlouw bloot dat dit nie “[sy] skuld is nie”. Hy draai sy rug op die mense van Ouplaas sodat hy hulle nie in die oë hoef te kyk nie (290). Marlouw lê ook die groentetuin aan op die plek waar dit was toe hy ’n kind was en dit kan sodoende gelees word as ’n nostalgiese teruggryp na die verlede (204). In *Horrelpoot* word die tuin nooit ’n plek van hoop soos in die kritiese distopie nie. Marlouw se poging tot tuinmaak kan vergelyk word met die boerdery van die boervrou op die perd en haar man wat hierbo genoem is. Hulle oorleef nie slegs deur tuin te maak nie, maar ook deur met konyne te boer (222, vergelyk Röth 2011:83). Die boervrou en haar man se boerdery kan as ’n mate van verset téén die distopie beskou word. Soos reeds genoem, laat vaar Marlouw alle hoop om ’n eutopiese enklave binne die distopie te skep as hy weier om die windpomp te herstel. Die boervrou en haar man, aan die ander kant, hou ten spyte van hulle armoede steeds uit teen die totale verval van die distopiese samelewing.

Teen die einde van die roman vlug Marlouw soos jare tevore van sy verlede en verantwoordelikheid deur die plaas agter te laat en na die buiteland te gaan. Hy is baie aan die inwoners van Ouplaas verskuldig deurdat hulle hom, soos hieronder bespreek sal word, meer as een keer uit die moeilikheid kry tydens sy besoek. Aanvanklik dink Marlouw dat Ouplaas se mense “nie vir [hom] gaan intree as daar gevaar dreig nie”, maar slegs “hulle eie basse gaan probeer red” (165). As Marlouw in hegtenis geneem word omdat die bakkie wat hy by Nant gekoop het volgens die polisie ’n gesteelde voertuig is, kom Pilot egter tot sy redding deur die polisie met vleis om te koop om Marlouw te laat gaan (185-187, 192). Ná hierdie insident vertoon hy berou oor die min vertrouwe wat hy, en die Louws in die verlede, in die werkers van Ouplaas gehad het (193).

Net voor sy vertrek is daar selfs ’n oomblik wat dit lyk asof Marlouw hom met die verlede en die inwoners van Ouplaas versoen as hy dans tydens ’n fees⁹⁴ wat Koert op die plaas georganiseer het:

⁹⁴ Heyns (2006:3) wys daarop dat Venter se werk, spesifiek *Foxtrot van die vleisetters*, met vrug bestudeer kan word aan die hand van Mikhail Bakhtin se teorie van die groteske realisme en die karnavaleske. Die finale fees op Ouplaas kan vergelyk word met die bruilofsfees in *Foxtrot van die vleisetters* (Venter 1993:252-258). Soos in die geval van *Foxtrot van die vleisetters*, eindig die fees op Ouplaas ook in geweld en chaos. Marlouw se horrelvoet, asook Koert se wanstaltige liggaam en gangreen-voet, kan in verband gebring word met die groteske.

Ek kyk af na my voete: ek is besig om op en af te spring. Ek probeer nog uitmaak wat Esmie sê – wat? Ek probeer my tam gedagtes opkikker om nog iets van hierdie laaste ure te maak; die sand van my herinneringe is besig om uit te loop. Ek gewaar ’n hand wat voor my swewe en my na die kring van die dansers lok. Ek is die kreupele wat nie kan dans nie, wat tot nou toe gesorg het dat ek naby Mildred bly. Ek dans. Al daardie nagte langs November-hulle – die lyflikheid van die slapendes – dis waarna ek nou ruik en ek baklei nie daarteen nie. Wanneer laas het ek gebad? My onderbroeke is bruin soos die veld. Ek het my met almal op Ouplaas kom vereenselwig. My mense. Ek is een van hulle. Mildred hou nog wyn uit na my, ek verstik in die heerlike soetheid. Ek dans, ek dans. Sper my neusgate oop om in te adem; my sweet ruik na paddaslym, na koeimis. Na grond, mens (302-303).

Visagie (2009b:61) verwys kortliks na Marlow se dansery om op die teenstelling tussen die ruimte van Suid-Afrika en Australië te wys. Volgens hom ervaar Marlow hier “’n tipe outentieke lewe” wat teenoor die valsheid van die Australiese samelewing geplaas kan word. Hy behandel dit egter nie as ’n afsonderlike klaarblyklike utopiese moment in die roman nie. Volgens my is daar ook in hierdie toneel, soos in die vier utopiese momente wat Visagie bespreek, skynbare hoop teenwoordig. Marlow aanvaar homself vir ’n oomblik as ’n mens van die grond van Ouplaas en probeer nie om sy herkoms te ontken nie. Sy aanvaarding van die verlede lei tot bevryding deurdat hy onbevange dans sonder dat sy voet ’n struikelblok is. Soos die momente wat Visagie identifiseer, is hierdie utopiese (of dan eutopiese) oomblik, egter ook tydelik van aard deurdat Marlow kort na die dansery van die plaas vlug (311). Dit word duidelik dat Marlow nie werklik tot bewustheid van en verantwoordelikheid vir die verlede gekom het nie deurdat hy die mense van Ouplaas finaal agterlaat as daar geweld op die plaas uitbreek en Koert vermoor word. Mildred en November help vir Marlow om tot by sy bakkie te kom en Mildred maan hom om so vinnig as moontlik weg te ry (311). Die mense van Ouplaas red Marlow dus weereens.

Marlow se finale verraad teen Ouplaas se inwoners is om die deur aan die passasierskant van die bakkie te sluit as Esmie hom smeek om haar saam te neem (312). As “number two op die plaas” (Koert was eerste in bevel) is Esmie heel moontlik die volgende slagoffer van die woedende massa (113). Al kan hy haar nie saamvat Australië toe nie, oorweeg hy dit nie eers om haar ten minste van die plaas af te kry nie. Dit maak ook geen verskil aan Marlow dat sy Koert se kind verwag nie (312).

Tydens sy reis as protagonis deur die distopiese ruimte van Suid-Afrika is Marlow se omgang met die verlede hoofsaaklik naïef en nostalgies. Bekende gegewens uit sy kinderdae, soos

lekkergoed wat hy altyd geëet het, sy ouma se huis en sy kinderkamer se gordyne, laat hom verval in heimwee na “die goeie ou dae”. As Marlow se gids probeer Mildred hom tot ’n bewustheid van en verantwoordelikheid vir die geskiedenis te bring. Marlow wil egter nie aan die onregte van die verlede herinner word nie. Die protagonis in die kritiese distopie gebruik die kennis van die verlede, selfs ’n distopiese verlede, om tot aksie en verzet oor te gaan binne die distopie (Baccolini 2003:116). Marlow herhaal egter die foute van die verlede deur nie sy verantwoordelikheid te aanvaar nie en weereens die mense van Ouplaas agter te laat. Hy kan hierdeur as ’n tipiese klassieke distopiese karakter beskou word.

7.3.2 Koert as die nuwe kolonis

Daar is reeds bespreek dat die utopiese genre aanvanklik grootliks geïnspireer is deur die sewentiende-eeuse koloniale ontdekkingsreise (Moylan 1986:3-4). Dié reise is gekenmerk deur ’n utopiese strewe na ’n beter lewe:

Most settlers wanted to improve their own lives and some had a specific utopian vision in mind. Those who voluntarily travelled significant distances in often horrible conditions hoped either to practise a way of life they were unable to practise in the home country or to improve their lives materially or both (Sargent 2010:200).

In die aanhaling hierbo wys Sargent daarop dat die eertydse koloniste op soek was na hoofsaaklik twee dinge: persoonlike vryheid en materiële gewin. Sargent (2010:204) wys verder daarop dat die skep van die koloniseerder se utopie gewoonlik gelei het tot ’n distopie vir die inheemse bevolking. In *Heart of Darkness* verteenwoordig die karakter Kurtz die gierige kolonis wat homself verryk ten koste van die inheemse bevolking. Soos reeds genoem, word Koert in *Horrelpoot* se naam afgelei van Conrad se Kurtz. Die verwagting word dus geskep dat hy talle ooreenkomste sal vertoon met Conrad se karakter. Talle kritici wys dan ook op die skakel tussen Koert en Kurtz en die wyse waarop Koert koloniale gebruike toepas binne ’n postkoloniale konteks (vergelyk Röth 2011:29-30; Van Coller 2007:11; Van Schalkwyk 2009:92-93, 98 en Visagie 2009b:62). In hierdie afdeling word bespreek hoe Koert as ’n nuwe soort kolonis funksioneer binne die ruimte van Ouplaas. Dié uitbeelding van die karakter Koert sluit aan by die tema van die geskiedenis, geheue en verantwoordelikheid in *Horrelpoot* deurdat die koloniale geskiedenis van Suid-Afrika as’t ware herhaal word deur sy teenwoordigheid in die roman. Daar

word verder aangedui dat Koert se omgang met die verlede, soos in die klassieke distopie, regressief van aard is.

Soos die koloniseerders van ouds word Koert se reis na 'n vreemde land gedryf deur die strewe na 'n beter lewe vir homself. Daar is reeds in Afdeling 7.2 gewys dat Australië volgens Koert vir hom “zero possibilities” inhou, terwyl hy glo dat Suid-Afrika, spesifiek Ouplaas, vir hom meer geleentheid kan bied (246). Visagie (2009b:62) wys daarop dat Koert, en ook Kurtz, se doel nie slegs is om hulle eie lewe te verbeter nie. Volgens hom is Koert en Kurtz oortuig daarvan dat hulle teenwoordigheid tot voordeel van die inheemse bevolking sal wees omdat hulle Westerse tradisies en middele na hulle toe bring. In *Horrelpoot* word Koert dan ook uitgebeeld as 'n karakter wat, soos die eertydse koloniseerder, die Westerse kultuur as verhewe beskou bo die gebruike van Afrika. Hy is die een wat die “aid” verskaf aan die mense van Ouplaas, want volgens hom kan Afrika nie sonder die hulp van die Weste klaarkom nie (249).

'n Verdere motivering vir Koert om hom te gaan vestig op Ouplaas is die bande wat sy voorouers met die grond gehad het. Reeds met sy aankoms op Ouplaas is dit duidelik dat Koert voel dat hy as gevolg van sy familiegeskiedenis geregtig is op die grond: “[...] my ma en my oupa en oma het hier gebly” (156). Hy het dus gekom om die grond wat aan sy voorgeslagte behoort het, terug te eis. Koert se oorname van Ouplaas kan hierdeur ook as 'n herkolonisasie beskou word. Alhoewel Marlouw niks met die plaas of die verlede te doen wil hê nie, maak hy ook op grond van sy familiegeskiedenis aanspraak op die plaas as Koert se lyfwagte hom voorkeer: “[...] dat ek die huis wat op hierdie grond verrys het, ken soos net ék kan; dat ek hier met melk wat na bossies proe, gesoog is; dat ek nog aanspraak op hierdie grond voor hierdie huis het. Hoe durf hulle my uit die nag bekruij en beetpak” (143). Hy beskou dus, soos Koert, steeds die plaas in 'n mate as sy eie, al het hy dit aan die swart families oorgegee.

Nog 'n verband tussen Koert en die oorspronklike koloniste is die geskenke wat hy gebruik om die plaaslike bevolking om te koop en te beheer. Die belangrikste hiervan is die drank wat hy aan hulle verskaf: “I waz the one tha bought the Bells an tha Jack Daniels” (247). Deur die mense van Ouplaas afhanklik te maak van drank, kan Koert hulle beheer. Visagie (2009b:62) wys daarop dat hierdie gegewe ook herinner aan die berugte dopstelsel wat in die verlede op Suid-

Afrikaanse plase beoefen is. As postkoloniale “kolonis” bied Koert egter ook geskenke uit die hedendaagse verbruikerskultuur aan die inwoners van Ouplaas:

“[...] jeans vir Esmie en Nikes vir my [Pilot] en baie goed wat niemand op die plaas nog ooit kon koop nie. En Headman kom elke dag by Koert se kamer en speel Mario Kart. Ken jy Mario Kart? Jy speel op so ’n Nintendo, jy speel met die twee mannetjies, Toad & Joshi, hulle baklei. Headman like dit so baie dat hy niks meer op die plaas wou werk nie” (157).

Koert bring dus die kapitalistiese, materialistiese distopie waarvan hy gevlug het na die plaas (vergelyk Visagie 2009b:62). Die mense van Ouplaas word deur hierdie geskenke gekorrupteer. In die aanhaling hierbo wys Pilot daarop dat Headman nie meer sy werk op die plaas verrig nie, want hy wil net Mario Kart speel.

Die inwoners van Ouplaas is op hierdie stadium blind vir die bedreiging wat Koert inhou. In die armoede waarin hulle verkeer, sien hulle slegs die hulp wat hy kan bied omdat hy geld het. Dit wil voorkom asof die karakter Ouma Zuka die enigste een is wat die koloniale geskiedenis onthou en weier dat Koert, “’n wit mens, hier kom inmeng” (156, 175). Ouma Zuka se waarskuwing word egter verontagsaam en sy word na die rant verban omdat daar geglo word dat sy ’n heks is (113).

Soos in koloniale tye trek die inheemse bevolking slegs vir ’n kort rukkie voordeel uit Koert se teenwoordigheid. As Koert se geld opraak, droog die geskenke op en is hulle in ’n slegter posisie as voordat hy gekom het (258). Koert neem drie vertrekke en die garage vir homself in die oorvol ou plaashuis (127). Die regmatige inwoners van die plaas word met min ruimte gelaat. Hy vat ook al die meubels en die televisie, Mildred-hulle se erfbesittings, na sy kwartiere (123). Soos in die verlede neem die witman, nou in die gedaante van Koert, besit van die grond en word die inheemse bevolking ondergeskik aan hom gestel. As Marlouw vir die eerste keer op Ouplaas aankom, sê Esmie vir hom: “Koert sê jy moet mooi bly hier op sy plaas” (137, my kursief).

Röth (2011:93) maak ’n belangrike stelling deur daarop te wys dat Koert “op die ou einde meewerk om die plaas in ’n distopiese ‘waste land’ te verander”. Koert skep as’t ware ’n mikro-distopie binne die groter distopie van Suid-Afrika. In Suid-Afrika is daar nie meer ’n sentrale regering nie (37). Die distopiese omstandighede waarin die inwoners leef, word veroorsaak deur armoede, verval en algehele chaos. Die situasie op Ouplaas herinner egter aan die tradisionele

distopiese roman waarin die samelewing beheer word deur 'n onderdrukkende maghebber: “Almal is onder bevel van Koert. Mildred, November, Pilot, Lehloho, die Zukas. Ook Esmie, al speel sy die prinses. Headman het nie 'n kat se kans teen Koert nie” (141). Soos later bespreek word, omskep Koert nie slegs die plaas in 'n distopie vir Mildred-hulle nie, maar uiteindelik ook vir homself.

Koert bekom volkome mag oor die mense van Ouplaas as hy beheer neem van die skaapslagtery op die plaas (135). Giel, 'n man wat Marlouw tydens sy verblyf in die Balmoral Hotel ontmoet, vertel vir Marlouw dat Koert se mag selfs verder as Ouplaas strek deurdat hy handel dryf met vleis in die hele distrik (103). Van Schalkwyk (2009:92) wys daarop dat Kurtz in *Heart of Darkness* mag opgebou het deur ivoorhandel, terwyl Koert dit doen deur vleishandel. Ook Van Coller (2007:11) is van mening dat vleis, soos in *Foxtrot van die vleisetters*, 'n teken van mag is in *Horrelpoot*:

Inmiddels het Koert, soos die geldmagnate van ouds, 'n hele ryk gevestig en gebou op korrupsie, dwang en geweld. Dit is nie sonder betekenis dat hy juis 'n vleismonopolie het nie; Vleis is binne Afrika-opset én binne Venter se oeuvre 'n uitdrukking van mag. In *Foxtrot van die Vleisetters* word “vleis” juis die simbool van die wit mense se welvaart en mag, die simbool van hul onderdrukking van die swartes.

Van Coller wys in die aanhaling hierbo ook daarop dat Koert dieselfde strategieë as die eertydse koloniseerders gebruik om mag te bekom. Die koloniale verlede word egter nie net herroep deur Koert se aankoms op die plaas nie. Die houvas van die koloniale geskiedenis op die mense van Ouplaas word geïllustreer deur die feit dat hulle nooit die naam van die plaas verander het nie (120). Hulle gebruik selfs steeds die name wat Marlouw se pa aan die veldkampe gegee het: “Die Damkamp. Die Springbokkamp. Die Tweewindpompkamp” (145). Dit is veral die ouer generasie wat, heel moontlik as gevolg van jare lange onderdrukking en onderdanigheid, hulleself nie so ver kan kry om die bande met die verlede te verbreek nie. Dit lei tot spanning tussen die ouers en hulle kinders, soos die volgende gesprek tussen Esmie en Marlouw wys:

“We’ve been expecting you for a while now,” sê sy vlot en vol selfvertroue. “It’s good you came back to Ouplaas. That name! Can I tell you what, I’ve never liked it. Ouplaas, watse naam is daai? Hy,” en sy wys na haar pa, November Hlongwane, “wil nie dat ons 'n ander naam vir die plaas gee nie” (120).

Soos reeds genoem, beïnvloed die distopiese omstandighede ook vir Koert. Teen die tyd dat Marlouw Ouplaas bereik, is daar niks meer oor van die eens magtige vleiskoninkryk waarvan hy

gehoor het nie. Marlouw aanskou hoe die skape “op hope lê en vrek in die veld” (147). Die skape moet ingeënt word teen siektes, maar Koert het nie meer geld oor om dit te doen nie (144). As die laaste windpomp breek, is daar ook nie meer water op die plaas nie (289-290). Die verval op Ouplaas word verder gereflekteer in Koert se fisiese voorkoms en sy woonkwartiere. Koert het die kamers waarin hy woon, omskep in ’n rommelhoop van tydskrifte, verrotte kos, leë drankbottels en ander onidentifiseerbare voorwerpe en vloeistowwe (254). Marlouw is geskok om te sien in watter toestand Koert, wat voor sy vertrek na Suid-Afrika aantreklik, fiks en gesond was (175, 183), nou is:

’n Geweldige, witvet arm kom te voorskyn en gryp na die kombers, maar dit gly net verder af. ’n Siklopiese hoof wat uit die stomp van ’n nek na bowe groei, word ontbloot. Wat daar van die oë en neus en mond oorgebly het, is met deurskynende wit walle en bulte toegestoot (245).

Koert se obese liggaam is ’n fisiese manifestasie van sy gierigheid (vergelyk Visagie 2009b:53). Volgens Van Schalkwyk (2009:98) het Koert as’t ware verander in dit waarin hy handel dryf: ’n homp vleis. Koert het ook gangreen ontwikkel in sy regtervoet, wat deur Marlouw beskryf word as “’n enorme suil vleis” onder die rolle verbande waarin dit toegedraai is (253). Ook hier word Koert gelykgestel aan die vleis wat hy verkoop en verorber. Koert se enorme eetlus word in Afdeling 7.4 verder bespreek. Die Engelse titel van die roman, *Trencherman*, is volgens Venter (2008:5) veral van toepassing op die karakter Koert:

[...] toe kies ons *Trencherman*. Dis ’n oud-Engelse woord uit die Middeleeue en ’n trencherman is die ou wat die vleis sny op ’n groot banket. Dis ook iemand wat vreeslik vraatsig is met vleis. Nes die karakter van Koert in die boek.

In die Engelse titel is daar ook ’n verwysing na die kondisie van “trench foot” wat soldate in die Eerste Wêreldoorlog ontwikkel het (Grant-Marshall 2009:5). Deur sy misvormde voet word Koert met Marlouw met sy mankvoet verbind. Die Afrikaanse titel, *Horrelpoot*, verwys dus nie net na Marlouw se kreupelvoet nie, maar ook na Koert se vrot voet. Dié skakel tussen Koert en Marlouw word in Afdeling 7.3.3 verder bespreek.

Koert se gierigheid en spandabelrige leefwyse lei uiteindelik tot sy ondergang. Giel het reeds voorspel dat Koert se “empire nie gaan hou nie”, omdat die mense in die distrik begin om in opstand te kom teen hom (103). Voordat die mense van buite af die kans kry om hom te ontsetel, verloor hy egter reeds sy magsgosisie op Ouplaas. Koert sê self aan Marlouw dat hy nie meer

mag oor die mense van Ouplaas het nie omdat hy nie meer geld of vleis oor het nie, fisies swak is en nie werklik meer vir hulle iets kan bied nie:

“Ek’t gangreen, maaine bradder. My voetjie moet hulle vir my kom afsaag. Gangreen, my bradderkie. Ek’t so hard getry om iets virrie mense hier te gewees het. So hard, en hulle’t my efforts geminag. My kingdom came and went. Ek sense dit nou, they’re starting to lose respect. Dollars is op, vlys is gedaan. Nintendo se batteries amper flat” (258).

Koert beplan ’n swierige partytjie in ’n poging om die goeie tye, toe hy pas op die plaas aangekom het, te herroep (286, 293). Dit is egter tydens hierdie partytjie dat die inwoners van Ouplaas, onder die aansporing van ouma Zuka, finaal in opstand kom teen Koert. Koert word deur ’n groep mans, onder andere Pilot en Headman, met messe aangeval en doodgesteek (306-310). Koert se voorvaders het vir eeue regeer oor Suid-Afrika, maar Koert se nuwe kolonisasieprojek is van korte duur.

Binne die raamwerk van distopiese literatuur interpreteer ek die manier waarop daar na die koloniale geskiedenis van Suid-Afrika verwys word deur middel van die karakter Koert in die roman as volg. Soos in die bespreking aangetoon, is Koert op verskeie maniere ’n herhaling van die eertydse koloniste: hy koop die inheemse bevolking om met geskenke en drank en beroof hulle in die proses van hulle grond en onafhanklikheid. Koert se optrede kan hierdeur as ’n regressie na die verlede beskou word. Hy slaan nie ag op die geskiedenis nie en hierdeur word die foute van die verlede herhaal. Die gevolg van hierdie historiese geheueverlies is dat hy sy ondergang bereik. Die spoedige ondergang van Koert is te danke aan die intrede van die karakter ouma Zuka, die enigste van die karakters wat ’n historiese bewussyn vertoon deurdat sy van die begin af vir Koert identifiseer as ’n nuwe tipe kolonis. Koert bou sy magsbasis op omdat die ander inwoners aanvanklik ouma Zuka se waarskuwings ignoreer. Dit is eers as ouma Zuka weer leiding neem van die mense van Ouplaas dat hulle finaal in opstand kom teen Koert. Gräbe (2007:65) beskou ook vir ouma Zuka as die katalisator vir die moord op Koert. Volgens haar is dit tydens die moordtoneel waar ouma Zuka “as die verteenwoordiger van ’n prekoloniale Afrikakultuur” te staan kom teen Koert, die “sogenaamde postapartheid ‘redder’”. Volgens Gräbe (2007:65) oorwin Afrika deurdat Koert sterf. In die bespreking het dit reeds duidelik geword dat Koert homself, soos die koloniste van ouds, as ’n tipe redder beskou wat die lot van die mense van Afrika gaan kom verlig: hy doen dit net binne ’n postapartheid en postkoloniale konteks. Soos Gräbe dan ook met die gebruik van die woord “sogenaamde” en die

aanhalingstekens rondom die woord “redder” aandui, is hierdie redderskap van Koert debatteerbaar. Hy help nie werklik die mense van Ouplaas nie deurdat hy gierig word en uiteindelik ’n obsessie ontwikkel daarmee om homself te verryk. Soos vervolgens bespreek sal word, stem ek egter nie saam met Gräbe dat Koert se dood ’n finale afrekening met die koloniale invloede op Afrika is deurdat die prekoloniale kultuur in die vorm van ouma Zuka “wen” nie.

Daar is gewys daarop dat historiese bewustheid lei tot aksie en verzet binne die kritiese distopie (Baccolini 2003:122). In die vorige gedeelte is aangedui dat Marlouw se gebrek aan bewustheid van en verantwoordelikheid vir die verlede daartoe lei dat hy bloot die verval van Ouplaas aanvaar en op die vlug slaan. Per gaan wel in verzet teen die distopiese omstandighede in Suid-Afrika, maar daar is geen kans dat hy suksesvol gaan wees nie. Ook Koert wil veranderinge aanbring, maar omskep die plaas in die proses (verder) in ’n distopie. Ouma Zuka en haar volgelingen is die ander karakters wat ook in ’n mate tot aksie en verzet oorgaan teen die distopiese omstandighede deur Koert dood te maak. Die impak van die koloniale geskiedenis op die plaas word egter nie uitgewis met die dood van Koert nie. In Afdeling 7.3.1 is daar bespreek hoe die agteruitgang van Ouplaas as die nalatenskap van die koloniale en apartheidsgeskiedenis beskou kan word. In sy betrokkenheid by die plaas bou Koert voort op hierdie nalatenskap deur Ouplaas verder in verval te lei. Marlouw merk op dat daar geen kans vir oorlewing op die plaas is nie: “[...] die veld is vertrap, die watertafel laag, alles tot op die nerf toe verrinneweer. Die mense van Ouplaas het min oor om van te lewe en die bietjie wat daar is, gaan hulle nie ver bring nie” (165). Omdat die inwoners van Ouplaas nie gaan oorleef nie, kan Koert se dood daarom nie as die brokkie hoop binne die distopie van Ouplaas beskou word nie.

Ten slotte is dit ook belangrik om te let op die hoop wat Koert vir die mense van Ouplaas verteenwoordig het. Dit is nie slegs die presente wat Koert bring wat hulle aanvanklik na hom toe lok nie. Daar is reeds gewys dat enigiets wat ’n ander wêreld beloof vir die mense van Suid-Afrika hoop gee (58-59). As Marlouw vroeër vir Pilot vra hoekom hulle enigsins na Koert luister, antwoord hy dat Koert hulle laaste hoop verteenwoordig: “‘Esmie sê he gives us hope. Enigste een wat nog vir ons hoop gee,’ praat Pilot hier langs my. ‘En jy, wat sê jy?’ ‘Ek sê ook so’” (269-270). Die moord op Koert wys dat die mense van Ouplaas finaal moet opgegee het. Die distopie van Ouplaas is daarom ’n klassieke distopie sonder hoop of ’n moontlike uitkoms.

7.3.3 Die einde van die Afrikaner: Die vernietiging van die Louws se geskiedenis

In die bespreking van *Oemkontoe* (Hoofstuk 3, Afdeling 3.3 en 3.4) is daar gewys dat die onderdrukkende regering in Haasbroek se distopie stelselmatig die geskiedenis, taal en kultuur van die Afrikaner vernietig. Dit word gedoen deur Engels as die enigste amptelike taal in te stel, die name van strate te verander en deur die Taalmonument te herdoop (Haasbroek 2001:68-69, 266-268, 330). In *Horrelpoot* is daar egter geen wetgewing wat meewerk in die ondergang van die Afrikaner nie. Alhoewel die strate heel moontlik ander name het, is die ou name nog sigbaar en word die nuwe name nie aangedui nie: “Krausestraat, Nico van der Merwe-rylaan, ou straatname wat op verbleikte bordjies behoue gebly het” (74). Die ou monumente is ook nog daar, alhoewel van hulle verval is (110, 163). Die verval van die monumente dui op verwaarlosing en nie op onderdrukking nie. In *Horrelpoot* word daar dus gesuggereer dat die Afrikaners self verantwoordelik is vir die uitwissing van hulle kulturele simbole, en soos vervolgens bespreek word, hulle taal.

Volgens Roos (2006:51-52) lewer Venter in sy “‘Australiese’ romans op eiesoortige wyse kommentaar” op die vraag “of Afrikaans nog deur die emigrante vir ’n betekenisvolle tyd gebruik sou word”. In ’n versameluitgawe van *Insig* word uittreksels uit Venter (2006b:94-96) se dagboek gepubliseer. In 1990 skryf Venter (2006b:95) die volgende oor die Afrikaner in die buiteland: “Die Afrikaners is te veel van ’n losse groepering, het te veel uitmeekaarspattende lojaliteite, praat te veel sketterende Afrikaanse dialekte, praat te gou nie meer Afrikaans nie.” In *Horrelpoot* word die lot van Afrikaans in die diaspora deur middel van die volgende karakters uitgebeeld: Marlouw, Heleen, JP en Jocelyn as emigrante en Koert as die eerste geslag Afrikaner wat in die buiteland gebore word. Daar word verder in die roman gewys dat Afrikaans as taal in die toekomstige Suid-Afrika ook besig is om te verskraal.

Marlouw, Heleen en JP is so opgewonde oor hulle nuwe lewe in Australië dat hulle ter voorbereiding nog voordat hulle emigreer met mekaar Engels begin praat (9). Later wil dit voorkom asof Marlouw die ondergang van Afrikaans as gevolg van die grootskaalse emigrasie van Afrikaners betreur:

Die Afrikaners het soos die Jode hulleself aan ’n magtige diaspora uitgelewer en die bloedrivier vir goed verlaat, maar anders as die Jode het hulle selfs hulle taal soos mufbrood op die water

weggegooi, snel drywend en stroomaf sodat van die woorde binne die taal, woorde wat almal eens op 'n tyd onthou het, al vinniger weggevloei en onderwater begin verdwyn het (219).

Tydens sy reis deur Suid-Afrika word dit duidelik dat daar ook nie veel van die taal oorgebly het in Suid-Afrika nie. Daar is nie baie witmense, en dus ook nie baie Afrikaners, oor in die toekomstige Suid-Afrika in *Horrelpoot* nie. Marlow is verbaas dat Smittie, die man wat langs hom op die vliegtuig na Johannesburg sit, Afrikaans is (36). As hy die boervrou op die perd in die veld ontmoet, is die eerste ding wat sy vir hom sê dat hy “seker bly [is] om 'n wit mens te sien” (217). Marlow en die vrou speel dan 'n speletjie waarin hulle sinne maak met Afrikaanse woorde, soos “minnekoos”, wat in onbruik verval het (219). Soos Marlow het die vrou ook lanklaas sulke woorde gehoor. Sy erken verder dat sy min die kans kry om met iemand anders as haar man Afrikaans te praat. Behalwe vir die nostalgiese speletjie wat Marlow met die vrou speel, doen hy nie daadwerklik iets om die agteruitgang van die taal te voorkom nie.

Baccolini en Moylan (2003a:5-6) wys daarop dat die gebruik van taal deel vorm van die magstryd binne die distopiese ruimte: “Throughout the history of dystopian fiction, the conflict of the text turns on the control of language”. Die maghebbers beheer die gemeenskap deur die individu se vryheid van spraak en gebruik van taal te beperk. Die onderdrukte kan dan in verset gaan teen die onderdrukkers deur die herappropriasie van taal.

Die posisie van Afrikaans as sogenaamde “apartheidstaal” word geïllustreer aan die hand van Jocelyn, Heleen se bruin Suid-Afrikaanse huishulp wat saam met hulle na Australië emigreer, wat weier om Afrikaans te praat met Marlow. Volgens Marlow praat Jocelyn wel Afrikaans by haar huis. Sy sal egter eers glo dat hy haar as sy “gelyke” beskou as hy Engels met haar praat (14). Deur te weier om met Marlow Afrikaans te praat, wys Jocelyn dus dat sy nie meer onderworpe is aan die reëls van die onderdrukkers nie. Jocelyn wil egter ook nie Afrikaans in die openbaar praat nie, omdat sy wil wegsteek waar sy werklik vandaan kom. Sy is “oorspronklik 'n bruin vrou van die Oos-Kaap”, maar “sy laat val nooit 'n woord oor haar herkoms” nie (15). In die roman word daar gewys dat die nuwe omgewing van Australië net so diskriminerend en rassisties soos die ou omgewing, Suid-Afrika, is deurdat Jocelyn dit verder nodig ag om haar vel

te bleik (15).⁹⁵ Soos reeds genoem, word die ruimte van Australië in *Horrelpoot* as 'n verbruikersdistopie uitgebeeld. Die rasseonverdraagsaamheid wat Jocelyn ervaar, dui verder daarop dat Australië nie “die beloofde land” is nie, maar soos die toekomstige Suid-Afrika 'n distopie. In haar omgang met Marlouw gebruik Jocelyn dus taal as 'n tipe verset deurdat sy nie Afrikaans met hom wil praat nie. Hierdie verset is egter teen die onregte van die verlede en nie teen die distopiese omstandighede waarin sy haar bevind nie. Jocelyn verwerp haar taal en kultuur om aanvaar te word in Australië. Haar taalgebruik word dus beheer in die distopie van Australië: die feit dat Jocelyn nie Afrikaans praat nie, kan as gevolg hiervan eerder beskou word as 'n vorm van onderdrukking en nie as verset nie.

Soos Röth (2011:56) aandui, is dit die karakter Koert wat taal in sy magstryd in *Horrelpoot* gebruik:

Verder weerspieël sy taalgebruik dat hy homself anders maak en dat hy anders wil wees as sy familie in Australië. Hy meng verskillende tale en variëteite om sy eie identiteit aan te dui. Deur sy leefwyse en taalgebruik isoleer hy hom dus van sy familie en simboliseer hy dus 'n nuwe tipe hibridiese figuur in die post-koloniale Suid-Afrika.

Röth beskryf Koert as 'n “hibridiese figuur”. Koert word as die kind van die diaspora in sy ouers se moedertaal, Afrikaans, sowel as die taal van die nuwe land, Engels, grootgemaak: hy is dus 'n vermenging van twee wêreld se kulture. Hy neem verder Duits op skool en is ook vlot daarin (3). In sy rol as nuwe kolonis skeep Koert vir homself 'n nuwe taal op Ouplaas, die plek wat hy “koloniseer”. Koert se nuwe taal kan vergelyk word met die wegbreek van Afrikaans van Nederlands aan die einde van die negentiende en begin van die twintigste eeu: soos die Afrikaners van ouds bou Koert sy identiteit deur middel van taal. Soos in Afdeling 7.3.2 genoem, is Koert se nuwe kolonisasie-projek egter onsuksesvol, omdat hy bloot die foute van die verlede herhaal.

Koert vernietig ook sy geskiedenis deurdat hy sy voorouers se taal, Afrikaans, met ander tale meng. In die roman voer Marlouw 'n denkbeeldige gesprek met sy oorlede pa. In hierdie gesprek

⁹⁵ Die kwessie van rasseverhoudinge in Australië word reeds aangespreek in Venter se verhaal “Bettie” in die bundel *Twaalf*. In die verhaal besluit 'n man en vrou om hulle huishulp, KC, saam te neem as hulle emigreer na Australië. Die vrou, Bettie, se tannie waarsku haar dat KC baie eensaam gaan wees in Australië omdat daar “maar min siele uit Afrika” (bedoelende swart Afrikane) in die land is (Venter 2000:103).

word Koert deur Marlouw se pa as “n deurbringer wat sy moedertaal weggegooi het” en “n Basterafrikaner” beskryf (212). Marlouw self beskryf ook later vir Koert as ’n “misbaksel” wat “net ’n spoegie van die oorspronklike taal behou het” (246). Marlouw besef egter dat Koert uit “ons lendene voortgekom het” (246). Koert is die nageslag van die ontwortelde Afrikaner. Dit is nie deur sy toedoen dat Afrikaans tot niet gegaan het nie. Soos reeds bespreek, word die ondergang van die taal in die roman gekoppel aan die emigrasie van Afrikaners na ander lande. Marlouw en Heleen se besluit om die land te verlaat, dra by tot die vernietiging van die taal. Die produk van hulle emigrasie, Koert, simboliseer die finale ondergang van die taal en die Afrikaner. Volgens Van Coller (2007:11) wys onder andere Koert se “brabbeltaal” ook op die toekoms van die Afrikaner in Afrika:

Want dit is wat hierdie roman sonder omhaal van woorde sê: Die wit mens mag in Afrika wees, maar hy is nie van hierdie kontinent nie. Om te oorlewe, moet hy deel van die bygeloof, die magie, die wellus van die sinne raak. Maar dan gaan hy juis onder. Moontlike oorlewing lê slegs in totale onttrokkenheid binne die land óf anders in emigrasie. [...] Van die Europese setlaars sal uiteindelik in Afrika niks oorbly nie – nie hul taal, kultuur, etos of selfs hul grafte nie!

Van Coller (2007:11) verwys na Koert se taal as ’n “brabbeltaal”. Dit is volgens hom dus onsinnig; die taal van ’n waansinnige. In die aanhaling hierbo wys Van Coller ook op die waansin en uiteindelijke ondergang van die Afrikaner in Afrika wat volgens hom deur die karakter Koert in *Horrelpoot* uitgebeeld word. In Van Coller se lesing van die roman verwerp Afrika as’t ware enige koloniale oorblyfsels en gaan die Afrikaners en hulle taal dus noodwendig vernietig word. Van Coller wys egter nie op die aandeel wat die Afrikaner self, soos hierbo bespreek, tot die ondergang van die taal in die roman het nie.

Soos hierbo deur Van Coller uitgewys, word die Afrikaner se geskiedenis in *Horrelpoot* verder uitgewis deur die vernietiging van die familiegrafte. Daar is reeds genoem dat grafte in die genre van die plaasroman op die opeenvolging van geslagte dui (Van Coller 1995b:24). In *Horrelpoot* word die motiewe van die tradisionele plaasroman omvergewerp deurdat die grafte afgebreek word. Daar sal nie ’n volgende geslag Louws wees nie.

Marlouw is ontsteld omdat die township tot teenaan die familiebegraafplaas op sy ouma Rhynie se plaas strek (159). Die begraafplaas word gevandaliseer deur kisdiewe wat geld maak uit die tweedehandse kiste (271). Tydens sy denkbeeldige gesprek met sy pa wat reeds genoem is, sê

Marlouw se pa aan hom dat hy die begraafplaas moet verwoes: “Steek die kransies aan die brand, vee die hele begraafplaas plat. Ek wil hê daar moet g’n niks van my en Mammie en ons familie in hierdie land meer oorbly nie. Dis al wat ek nog van jou vra” (213). Marlouw voel skuldig oor die verwaarlosing van die begraafplaas en die feit dat hy sy familie se grafte agtergelaat het. Deur middel van die gesprek met sy pa kom die oplossing: as die grafte nie meer bestaan nie, hoef hy nie meer skuldig te voel daaroor nie. Soos die protagonis van die klassieke distopie het Marlouw self ’n aandeel in die vernietiging van die geskiedenis. Hy verkies om sy verlede uit te wis en te vergeet.

Koert, wat as die simbool van die ondergang van die Afrikaner beskou kan word, gaan saam as die familiebegraafplaas vernietig word (261). Hy is ook die een wat die proses lei deur vir die mense in die township te skree om uit hulle huise te kom (271). ’n Apokaliptiese atmosfeer heers as die begraafplaas afgebreek word, met Koert as ’n tipe wit koloniale god wat die verhongerde massa tot aksie oproep:

“Draai af julle-se primusse,” skreeu hy, “sit die papelepel for the time being eenkant, rub-a-dub oor die voorköpfe van julle-se kranklikes, sê: we’ll be back soon, sing vir ons halleluja innie meantime, arme saliges op your laaste legs soos pick-up sticks. Eers moet ons op die call vannie great white master respond, soetlê until until. As julle honne het opgechain, maak los, laat hulle kom saam holle, gryp julle-se ysterpaal langs die muur, loose spanners, hammers, alles is nuttig. Kom mense, my papvreeters, my skape, as julle suffer of injustice of anger het of julle death’s a cummin, izzit nou julle-se chance, maaine bradders en swisters” (273).⁹⁶

Vir ’n laaste maal probeer Koert die rol van ’n redder en leier te speel wat die mense gaan verlos van die ongeregthede, misdaad en ellende in hulle gemeenskap. Hy spoor eers die mense en hulle honde aan om die misdadigers in die vorm van die kisdiewe aan te val (274). Hy beloof dan om die honger gemeenskap met vleisbene te voed as hulle die begraafplaas afbreek (275). Daar is egter nie genoeg vleisbene vir almal as die begraafplaas klaar vernietig is nie. Koert se tanende mag as nuwe kolonis word hier uitgebeeld deurdat die mense hom met klippe begin bestook omdat daar nie genoeg kos is nie (278-280).

⁹⁶ Vergelyk die toneel van grafskending in John Conyngham (1990:135) se roman *The Desecration of the Graves* (1990). In Conyngham se roman word die begraafplaas van die wit mense egter vernietig as ’n verset teen apartheid. In *Horrelpoot* inisieer die wit mense die vernietiging van hulle eie begraafplaas.

Koert inisier die vernietiging van die begraafplaas, maar breek dit nie self af nie. Marlouw neem selfs nog minder verantwoordelikheid deurdat hy bloot toekyk hoe die mense van die township sy familiebegraafplaas vernietig. Pilot is verstom deur hierdie optrede van Marlouw:

“Hoekom sit jy hier en laat ander mense jou werk doen. Wat wil jy hê? Dat hulle jou pa en ma se grafte stukkend slaan? Dan moet jy mos uitklim en die hamer vat en self gaan slaan. Jy sit hier en wegkruip soos ’n huiskat” (278-279).

Weereens word die vuil werk van die Louws, soos al die arbeid in die verlede op Ouplaas, deur die swart bevolking van Suid-Afrika gedoen.

Tydens die afbreek van die grafte kom Marlouw en Heleen se oorlede broer, boetie Neelsie, vir die eerste maal ter sprake (276). Marlouw verwys steeds na hom op sy kindernaam, wat daarop dui dat hy as kind gesterf het. Neelsie is ’n manlike erfgenaam wat dit nooit tot volwassenheid gemaak het nie en dus nooit kinders sal hê nie. Marlouw het nie kinders nie en Heleen se enigste kind sterf. Ook Koert se kind by Esmie Phumzile sal dit nie tot volwassenheid maak nie en “in hierdie land gebore word, lewe, brabbel en sterwe” (313; vergelyk Van Schalkwyk 2009:94). In Marlouw se denkbeeldige gesprek met sy pa sê sy pa dat hy Koert nooit werklik as ’n erfgenaam beskou het nie:

Ek ag hom nie as ’n Louw nie. Laat hy sy pa se van dra. By jou en Heleen het ons geslag tot ’n einde gekom. Die dertiende en laaste geslag. Sê hulle dan nie dertien is ’n ongelukkige getal nie? So het die Here dit gewil. Al wat nog van ons oorgebly het, is uitvaagsels soos daardie neef van jou [...] (212).

Soos in die geval van Marlouw se pa se “boodskap” aan hom oor die grafte, is hierdie woorde eerder ’n projeksie van Marlouw se gevoelens oor Koert en nie Marlouw se pa s’n nie. Marlouw wil alle bande tussen hom en dit wat Koert geword het, ontken. Daar is vroeër in hierdie afdeling gewys dat Koert die produk van die ontwortelde Afrikaner is, wat in *Horrelpoot* uitgebeeld word deur die karakters Heleen en Marlouw. Koert dra wel nie die Louws se van nie, maar Heleen is sy ma en hy is daarom bloedfamilie. Die dood van Koert dui dus op die finale uitwissing van die Louw-familie in Suid-Afrika. As klassieke distopiese protagonis wil Marlouw, soos in sy omgang met die res van sy verlede, ook nie verantwoordelikheid aanvaar vir hierdie deel van die Louws se geskiedenis nie.

In Koert se sterwenstoneel word daar eksplisiet gewys op die skakel tussen Marlow en Koert as Koert aan Marlow sê: “Ek is die horrelpoot, Marlow. Ek is hy” (308). Sy laaste woorde is: “Die horrel, die horrel” (310). In hierdie woorde is daar nie slegs ’n verwysing na beide Koert en Marlow se misvormde voete nie. Koert se sterwenswoorde is duidelik gebaseer op Kurtz se laaste woorde in *Heart of Darkness*: “The horror! The horror!” (Conrad 1994:100). Koert identifiseer homself en Marlow as die “horrel”, of dan die “horror”, en nie die distopiese Suid-Afrika nie. Dit is die gruwel in hulleself wat tot hulle ondergang lei. Koert se ondergang is ook Marlow se ondergang. Koert is die laaste verteenwoordiger van die Louws in Suid-Afrika. Hy oorleef nie, omdat hy vasklou aan die koloniale gebruike van die verlede. Die karakter Marlow slaan tydens sy besoek ook nie ag op die verlede nie en vlug weereens na die buiteland. Die Louws het geen toekoms in die land nie, maar hulle laat ook toe dat hulle geskiedenis voor hulle oë uitgewis word.

7.3.4 Die erfrees

In *Miskruier* is dit die sondes van die vaders wat geërf word deur die nageslag, in *Nege kerse* is dit die wraak van die vader wat oorgedra word aan sy kinders en in *Horrelpoot* is dit die vrees van die voorgeslagte wat steeds spook by die huidige geslag. Die erfrees is dus deel van hulle geskiedenis.

Eben Venter plaas ’n aanhaling uit Paul J. Whalen se artikel oor die amigdala, ’n struktuur in die menslike brein wat reageer op prikkels wat vrees veroorsaak, as motto in *Horrelpoot*: “An organism that misses an opportunity for food may get another; an organism that misses an approaching predator is dead” (Whalen 1998:182). Soos hieronder bespreek sal word, verwys die karakter Marlow ook na die amigdala. Venter maak dus gebruik van Whalen se wetenskaplike artikel om Marlow as karakter uit te bou. Die gedeelte uit Whalen (1998:182) se artikel wat Venter aanhaal in *Horrelpoot* word deur Whalen gebruik ter illustrasie dat die amigdala klaarblyklik sterker reageer op prikkels wat ’n negatiewe gevolg voorspel as op prikkels wat ’n positiewe gevolg voorspel:

Future neuroimaging research could address whether the more frequent reports of amygdale involvement in learning about negative outcomes reflect (a) the fact that negativity has simply been studied more often or (b) a real bias placing learning about danger over learning about reward.

Whalen (1998:177-180) se studies wys ook dat die amigdala sterker reageer op gesigsuitdrukkings van vrees as op bese gesigsuitdrukkings. Volgens hom is die rede hiervoor dat die bron van die gevaar nie duidelik is by die waarneming van uitdrukkings van vrees nie. Dit is dus die onsekerheid van die aard van die dreigende gevaar wat lei tot vrees. In 'n individu met 'n angsversteuring is een van die sentrale simptome eerder verhoogde waaksaamheid as verhoogde vrees (Whalen 1998:184). Zygmunt Bauman (2006:2) wys ook op die skakel tussen vrees en onsekerheid: "Fear is at its most fearsome when it is diffuse, scattered, unclear, unattached, free floating, with no clear address or cause... 'Fear' is the name we give to our *uncertainty*."

Marlouw se terugkeer na Suid-Afrika word oorheers deur die vrees vir die onbekende. Hy is nie seker wat hy in Suid-Afrika gaan vind nie: "Ek weet niks meer van daardie land nie" (12). As hy in Johannesburg aanland, is dit sy paar bekende besittings uit Australië wat vir hom vertroosting bied:

Daar is niks om te vrees nie, ek kan my goed vat, opstaan en die volgende skof van my reis aanpak. Hier is my handtas dan, hier my baadjie. My besittings, bekend en warm gebak van die vlug, laaste herinneringe uit die stad wat ek agtergelaat het (44).

Sy onsekere reis kan ook vergelyk word met sy voorvaders se verkenning van 'n onbekende land:

Dis pikdonker toe die wiele van die bakkie die brug oor die Oranjerivier tref en my wawyd wakker laat skrik. In die laat sewentiende eeu het die goewerneur van Kaap die Goeie Hoop 'n plaas naby die rivier, soos afgebaken op die rug van 'n boereperd, aan my ooorlogsgrootoupa oorhandig. Volgens oorlewering was die Oranjerivier toe grootmaag met water waar bokke by die duisende die spaansriet oopgetrap en kom suip het. Oupa moet opgewonde gewees het. Sy hand nie ver van sy geweerkolf nie om te verseker dat hy en Ouma en die kleingoes nie oorval word, aan die geskiedenis ontruk en ontnem word van die oorfloed wat hy voor hom sien nie: die welige water, die wild en veld, blou met vroegjaarsweiding (92-93).

Marlouw se voorgeslagte se vooruitsigte vir die nuwe lewe word oorskadu deur vrees en onsekerheid. Oupa Louw hou daarom sy hand op sy geweer. Volgens Marlouw is die amigdala se reaksie op bedreiging om "op te spring en te veg, of die hasepad te kies": "Dis die stimulus op die amigdala wat maak dat jy op die regte manier reageer, dit lê aan die basis van die oorlewing van die spesie. Van ons spesie" (211). Die spesie verwys hier na die menslike spesie in die algemeen, maar spesifiek ook na "die spesie van die Afrikaner" wat probeer oorleef in Suid-Afrika. Die Afrikaner se aksies word volgens Marlouw oorheers deur die verwagting van 'n

negatiewe gevolg: hulle bly konstant in 'n aanvalstoestand, selfs al word hulle nie werklik bedreig nie.

Die feit dat oupa Louw die grond moes verdedig, wys verder daarop dat dit van iemand anders afgeneem is. Volgens Postma en Slabbert (2008:57) is dit die wete dat hulle nie die regmatige inwoners van die land is nie wat steeds Afrikaners se vrees veroorsaak.

In *Horrelpoot*, Marlouw represents the collective unconscious, the feelings of guilt experienced by centuries of postcolonial farmers in South Africa. The awareness and associated guilt of being impostors may explain the collective guilt that feeds umpteen myths in a postcolonial country such as South Africa, where white people dream, tell and live urban legends and myths about their being slaughtered and murdered by “them”, the dark personification of the white person’s suppressed morality, the “others”.

In *Horrelpoot* neem hierdie skuld en vrees die vorm aan van die Louws se erfdroom. Marlouw se pa beskryf die droom as volg:

Daar was 'n droom, Marlouw, 'n droom, hoor ek hom nou murmel. My oupa het hierdie droom gedroom, en my grootjiewoupa, grootoupa Daniël, en sy oupa voor hom, dertien geslagte van ons het hierdie droom gehad totdat dit nie meer soos 'n droom gevoel het nie. Laat ek jou daarvan vertel – as jy dit nie reeds ken nie. In die nag kom een met 'n slagmes, die lem is blink en glad in die skerfie maanlig (209-210).⁹⁷

Marlouw is vertrouwd met die droom deurdat hy dit self ook droom. Sy weergawe van die droom verskil egter van die weergawe wat deur sy voorouers gedroom is deurdat dit nie Marlouw self (die dromer) is wat aangeval word nie, maar sy pa. Die gevoel van magteloosheid wat Marlouw ervaar as hy sy pa probeer red in die droom kan gekoppel word aan die skuld wat hy dra omdat hy sy pa op die plaas agtergelaat het (201). Dit kan egter ook verbind word met Marlouw se opinie oor homself as man. Die moordenaar in die droom se doel is om die man, die hoof van die huis, te vermoor: “Hy het die regte kant van die bed gekies, die kant waar die man slaap... Waar die vader, die voortplanter, slaap, neem ek die woorde uit sy mond” (210). Marlouw sien homself nie in die rol van die voortplanter nie. Ironies genoeg benoem Marlouw vir Esmie, 'n swart HIV-positiewe meisie, as die nuwe “voortplanter” van die Louw-bloedlyn in Suid-Afrika (313). Soos reeds genoem, sal haar kind egter nie lank lewe nie.

⁹⁷ Die volgende dagboekinskrywing van Venter (2006b:96) ná sy terugkeer na Suid-Afrika in 2003 reflekteer ook hierdie oorgeërfde vrees: “Soos ek sê, my nagmerries het hulleself nog nie aangemeld nie, maar ek het hulle reeds uitgedink. In die middel van die duisterste nag 'n maer hand deur my slaapkamervenster, die hand wat my nie ken nie, wat ek nie ken nie, die hand wat niemand ontsien, wat geen ontsag vir die menselewe het nie. Dan: 'n kort, enkelflits soos die maan die ratse lem vang. En: die roggel in die strot.”

Daar is reeds vroeër in die roman verwysings na Marlouw se seksualiteit. Die eerste ding waarna Marlouw kyk as hy Nant, die motorhandelaar, ontmoet, is sy voete: “Aan sy skoene kan ek sien die man het groot, sterk voete” (71). Goed gevormde, sterk voete, soos Nant s’n dui vir Marlouw op manlikheid. Volgens Van Schalkwyk (2009:94) kan Marlouw se voet beskou word as “a displaced locus of anxiety, perhaps with regard to his own male identity in respect of his male ancestry [...]”. Marlouw is ’n kinderlose alleenloper en dit wil voorkom asof hy, hoofsaaklik as gevolg van sy voet, nog altyd weggeskram het van intieme verhoudings. Dit is in teenstelling met die beeld van sy pa as viriele voortplanter. Marlouw se gevoel van seksuele minderwaardigheid word reeds gevorm as die dogtertjies in sy skool hom met seksuele speletjies probeer omkoop om sy voet te sien:

Wys vir ons jou voet, Marlouw, het die dogtertjies my gedurende skoolpouses uitgelok. Hulle het rokke opgetrek en hulleself gewys, alles probeer en hulself simpel gegiggel. Ek wou om die dood nie wys nie (140).

In sy omgang met die dogtertjies lok sy voet spot en weersin uit. Hy is daarom verbaas as die prostituut in die Balmoral Hotel, waar hy tydens sy reis in Suid-Afrika oorbly, aan sy mankvoet *wil* vat:

Naderhand het sy my kous afgestroop en bewerk my voet, die normale een. Sy raak waaghalsiger en begin met die ander een, met die kous nog aan. Ek dog ek kry die horries. Niemand het nog so aan my voet gevat nie, behalwe dokter Symington destyds met die allerlaaste ondersoek. [...] Toe’t sy my op die bed, woerts-warts albei kouse af. Sy moet van my hou om so met my voet vol te hou. My gesig is weggedraai sodat ek nie in haar oë hoef te kyk oor allerhande dinge wat sy nou met die voet aanvang nie. Sy smeer hom in en hy word lekker seer, hoe sal ek sê, groter, en kloppend tussen haar oorlamse hande sodat ek van die pyn wil skree én diep uit my maag wil lag. En ek doen dit ook, ek kan my ore nie glo nie. En sy lag saam en hou my styf vas en gaan maar aan en bly besig, tussenin maak sy mond vol en dan spring haar nat tong aan die werk. Dit was ’n droom, het ek agterna gedink. Nog nooit het ek so oor my voet gevoel nie. Nog nooit het ek só gevoel nie (106-107).

Dit is een van die min bevrydende momente wat Marlouw tydens sy reis beleef. Die massering van sy voet verskaf aan Marlouw dieselfde genot as wat ’n ereksie en uiteindelijke orgasme verskaf. Sy voet word gelykgestel aan ’n tipe seksorgaan en vir die eerste keer is dit nie iets wat sy seksualiteit negatief beïnvloed nie. Volgens Marlouw het hy “nog nooit só gevoel nie”. Dit is dus die eerste keer dat hy seksuele aanvaarding en bevryding ervaar. Soos Marlouw se dans by die fees, is hierdie eutopiese oomblik egter ook van korte duur.

Die verwysing na die rol van die voortplanter in die droom hou verdere implikasies vir die roman in. Marlouw wys daarop dat die droom nie werklik handel oor die vrees om aangeval te word nie, maar eerder oor die einde van die Afrikaner (211). In die geval van die Louws word hierdie vrees bewaarheid. Marlouw se pa was die laaste Louw om suksesvol voort te plant in Suid-Afrika. Volgens De Villiers (2008) veroorsaak die Afrikaner deur hulle vrees om aangeval, onteien en uiteindelik verwoes te word, hulle eie ondergang in *Horrelpoot*. In die roman word dit uitgebeeld deur die karakter Marlouw wat Koert identifiseer as die beliggaming van die Afrikaner se vrees. Volgens Marlouw is dit nie die man met die mes wat uiteindelik veroorsaak dat daar “niks van [hulle] oorbly nie”, maar Koert, die “misbaksel uit [hulle] lendene” (246).

In *Horrelpoot* is dit die Afrikaner se regressiewe omgang met die verlede in die vorm van die erfrees wat daartoe lei dat hulle nie tot aksie en verzet in die distopie kan oorgaan nie. In die roman word gewys dat die Afrikaner in hulle missie om te oorleef in ’n land wat nie aan hulle behoort nie, die verkeerde bron van bedreiging identifiseer: dit is nie die “swart gevaar” wat hulle moet vrees nie, maar hulleself.

7.4 Die uitbeelding van ’n ekologiese distopie in *Horrelpoot*

In Hoofstuk 4, Afdeling 4.2.3, is reeds bespreek dat ekologiese kwessies van vroegs af ’n rol speel binne distopiese literatuur. In die futuristiese fiksie van die laat negentiende en vroeë twintigste eeu is reeds aangetoon dat die mees fundamentele sosiale boosheid, en as’t ware die kern van die distopie, die gebroke verhouding tussen die mens en die natuur is. Die vernietiging van die omgewing kan beskou word as ’n simptoom van die sosiale, morele en politieke verval in die samelewing. Hierdie tendens word in die res van die twintigste eeu voortgesit in distopiese literatuur (Stableford 2010:266, 272). Volgens Jendrysik (2011:39) het visies van die einde van die mensdom al byna ’n cliché geword binne toekomsfiksie. In die sewentigerjare van die twintigste eeu is daar ’n nuwe ontwikkeling in die genre deurdat daar uitgebeeld word dat die natuur vernietig word voordat die mensdom heeltemal uitgewis word. In die vernietigde wêreld is die laaste paar oorlewende mense vasgevang in ’n oorlewingstryd: “Those few survivors, like the survivors of nuclear war, might just envy the dead. In these dystopian visions humans kill nature but, in a horrible irony, fail to kill themselves” (Jendrysik 2011:39). Hierdie tipe eko-

katastrofes word uitgebeeld in distopiese films soos *Silent Running* (1972) en *Soylent Green* (1973) en in romans soos Ursula K. Le Guin se *The Dispossessed* (1974) (Jendrysik 2011:40,42).⁹⁸

Die vroeër distopiese werke met 'n ekologiese boodskap het dikwels gedien as 'n waarskuwing oor die negatiewe invloed van die mens op die natuur. Die argument was dat totale ekologiese verval voorkom kon word as die mens sy optrede verander. Die distopiese literatuur teen die einde van die twintigste eeu word egter gekenmerk deur 'n eko-pessimisme. Die besef ontstaan dat die dreigende ekologiese katastrofes nie gestop of vertraag kan word nie (Stableford 2010:278-279). In onlangse werke is daar egter weer 'n wending in die manier waarop die verhouding tussen die mense en natuur in die toekoms uitgebeeld word in wat Jendrysik (2011:34-35) as “posthuman futures” klassifiseer:

Today, in the face of global environmental degradation, massive population growth, and the still lingering possibility of nuclear holocaust, we return to considering the possibility of the end of human civilization and indeed of the human race [...]. Reflecting this vision a new genre of popular films and books asks us to consider how the Earth and the natural world might fare in total absence of human beings. In doing so, they foresee a new sort of posthuman future, one in which nature survives the extinction of the human race. Alan Weisman's *The World without Us* (2007), the National Geographic Channel's *Aftermath: Population Zero* (2008), the History Channel's *Life after People* (2008 and 2010), and Animal Planet's *The Future Is Wild* (2002) all raise important and disturbing questions about the place of humans in the natural order and the future of nature at the hands of man. These works represent a new style of utopian and millennial thought.

Gräbe (2007:63-64) wys daarop dat die omgewingsvernietiging in *Horrelpoot*, soos in tradisionele distopiese literatuur, gekoppel kan word aan die morele verval van die samelewing as geheel:

Waar die deur die mens grootliks onaangeraakte oerwoudlandskap van die Afrikakontinent by Conrad as iets bedreigend en “donker” ervaar word, is dit juis die algehele uitputting van die omgewing wat in die Venterteks lei tot 'n onherbergsame – en dus eweneens vir die mens gevaarlike – Suid-Afrikaanse landskap. Nie net word die langdurige uitbuiting van die omgewing veroorsaak deur mense wie se voortbestaan afhanklik geword het van 'n bemeesting van misdaad (korrupsie, diefstal, moord) as 'n soort oorlewingstrategie nie, maar die omgewingsverwoesting self kan gesien word as 'n tipe misdaad wat 'n onomkeerbare ekologiese versteuring tot gevolg het. En dit is juis hierdie ekologiese versteuring wat op sy beurt noodwendig afstuur op [die] uitwissing van die menslike bewoners in 'n disfunksionele omgewing.

⁹⁸ Hierdie tema kom wel steeds na vore in meer onlangse romans soos Cormac McCarthy se *The Road* (2006) (Jendrysik 2011:42).

’n Verdere kwessie waarop Gräbe (2007:63) wys, is die verwysing na oorbevolking in die roman. Die probleem van oorbevolking word reeds in die vroegste spekulatiewe werke aangeraak. Thomas Robert Malthus het in 1798 in sy werk, *Essay on the Principle of Population as it Affects the Future Improvement of Society*, voorspel dat die mens sy eie ondergang gaan veroorsaak as gevolg van oorbevolking (Stableford 2010:260). Volgens die karakter Jaap in *Horrelpoot* is die hoofrede waarom daar geen hoop vir die inwoners van Suid-Afrika is nie dan ook oorbevolking: “‘Jy sien, jy kan vir die mense jammer voel. Jy kan probeer om iets vir hulle te doen, maar hulle het nou te veel geword. ’n Oormag’” (60).

In Afdeling 7.3.2 is reeds aangetoon dat Koert die elemente van die verbruikersdistopie na Ouplaas bring. Stableford (2010:277) wys daarop dat ekologiese kwessies aan die begin van die een-en-twintigste eeu toenemend gekoppel is aan die verbruikerskultuur. Elke individu se aandeel aan omgewingsvernietiging is gemeet deur die sogenaamde ekologiese voetspoor. In dieselfde tyd ontstaan daar ook ’n meer konkrete maatstaf as die ekologiese voetspoor vir ekologiese vergrype, naamlik die berekening van die individu se liggaamsvet deur middel van die “‘body mass index’”:

While a carbon footprint was only something figuratively left behind, body fat was something people carried around inside them. It thus became the most visible manifestation of the hedonistic over-indulgence [...] (Stableford 2010:277).

In *Horrelpoot* vertoon Koert al die eienskappe van ’n ekologiese sondaar soos deur Stableford uiteengesit. Die verbruikerskultuur wat hy op Ouplaas vestig, is nie volhoubaar nie. Die voorrade wat hy bring, hou nie lank nie en hy begin dan om die bietjie hulpbronne wat die plaasmense het ook op te gebruik. Volgens ouma Zuka is Koert “‘honger, diep binnekant sy maag maak die hongerte hom mal, en hy moet dag en nag vleis kry’” (306). Aan die einde van Koert se “bewind” op Ouplaas is daar geen vleis en water meer oor nie en is die omgewing vernietig (296; vergelyk Van Schalkwyk 2009:98). Die tekens van Koert se vraatsigtheid is sigbaar in sy obese liggaam. Hy staan onder andere bekend as “‘die vet by’” en “‘daai vettetjie’” (150, 156). As Marlouw in die dorp ’n gesprek tussen ’n groep mans afluister en hoor hulle praat van “‘Vetvark’” weet hy onmiddellik dit is Koert van wie hulle praat (161-162). Die teenstelling tussen die uitgevrete Koert se massiewe lyf en die verhongerde massas van Suid-Afrika is skreiend (56-57). Koert is

so vet en Esmie so uitgeteer dat die twee figure saam vir Marlouw soos 'n “varkbeer” en 'n “embriofiguur” lyk (183).

Die einde van *Horrelpoot* sluit direk aan by Jendrysik (2011:34-35) se bespreking van die uitbeelding van “posthuman futures” in onlangse werke. Ná sy terugkeer na Australië het Marlouw 'n tipe visioen oor die plaas. Volgens Postma en Slabbert (2008:63) kan hierdie beeld van Ouplaas óf geïnterpreteer word as 'n uitbeelding van die vroegste tye voordat die mens bestaan het óf as 'n apokaliptiese beeld waarin die mensdom uitgewis is. Die eerste gedeelte van Marlouw se visioen kan beskou word as 'n voorstelling van die verlede:

Die beelde van Ouplaas het so dikwels na my gekom. Duidelik en volkome gelouter soos aan die begin, soos in die tyd toe my eerste voorvaders dit gesien het [...]. Eintlik het die eerste beelde my verder teruggevoer, na die tyd voor daar lammerskaap op Ouplaas was. Ek het vir Ouplaas gesien soos in die tyd toe die San daar deur die wilde, geurige landskap getrek het (321).

Die volgende gedeelte van sy visioen verwys egter duidelik na die toestand van Ouplaas ná die laaste mense van die plaas af verdwyn het:

En toe kom daar wind, louterend. En meer knaend en woester as ooit tevore [...]. Maar geen skaapwagter of boer, geen enkele mens om aan te kondig dat so 'n wind dalk 'n droogtewind kon wees nie. En omdat daar geen mense meer op die ganse plaas oorgebly het nie, het die rigting van die wind ook nie saak gemaak nie. Dit het so begin: 'n eerste span vlermuise het by die kwartiere ingetrek. Dartelend het hulle snags hulle danse agter muggies en muskiete uitgevoer. Toe die sinkplate almal losgewikkel en weggery is, het daar miere ingemarsjeer en in die hoek van die twee mure, November se kwartier of Pappie se studeerkamer was dit, dit maak tog nie saak nie, hulle miershope gemaak. [...] die vleie het weer begin loop. En deur die vleie op berg toe, aanskuiwende, blymoedige bergskilpaaie. En so aan. Maar g'n mensespoor of mensesem ooit weer op daardie stuk aarde nie. Die naam van die plaas ook al lank vergete. Bid jou aan: wind dwarsdeur die murasie van die opstal asof daar nooit 'n mens gewoon het nie (321-323).

Daar bestaan 'n interessante debat oor of hierdie slot as utopies of distopies geïnterpreteer moet word. In sy studie beskryf Röth (2011:90) die uitbeelding van die plaas sonder mense as die oorgang na “'n nuwe utopiese toestand” waarin “die natuur opnuut kan uitspruit”. Ook Rust (2007:10) beskou die einde van *Horrelpoot* as hoopvol. Jendrysik (2011:35) wys daarop dat om 'n wêreld sonder mense as utopies (of eerder eutopies) te beskou, komplekse gevolge inhou binne apokaliptiese en utopiese literatuur. Volgens tradisionele eskatologiese sieninge sal daar ná die einde van die lewe op aarde 'n paradys oorbly vir die uitgesoekte enkeles. In die nuwe futuristiese werke word daar egter 'n redding vir die natuur belowe en nie vir die mens nie. Volgens Jendrysik (2011:36) kan hierdie werke eerder as anti-utopies beskou word omdat hulle

die moontlikheid van menslike aksie om die natuur te red, verwerp. Die verdere probleem met die uitbeelding van die regenerasie van die natuur as 'n eutopiese ruimte is die feit dat hierdie ruimte gewoonlik geskep is deur oorlog, geweld en verval. Hierdie geskiedenis word dus vergeet as die plek as 'n paradys uitgebeeld word (Jendrysik 2011:44). Jendrysik (2011:35) se gevolgtrekking is dat hierdie werke terselfdertyd gekenmerk word deur hoop én wanhoop:

They are oddly hopeful, asking us to understand our own demise as a sacrifice for the good of nature. At the same time they represent a surrender to despair. They suggest not only that we have given up on ever attaining utopia but also that we have given up on saving our civilization.

Volgens Jendrysik (2011:34) word die mens vertroos deur die wete dat die spesie voortbestaan, selfs al sterf die individu: “Human beings are limited creatures; our lives are short, and our time on Earth, finite. But we take some solace in the fact that our species continues even as we pass away.” Hierdie hoop word vernietig deur 'n wêreld sonder mense voor te stel. J.M. Coetzee (1988:109) wys dat die opeenvolging van geslagte tot bevryding lei binne die genre van die plaasroman: die vader weet dat hy na sy dood sal voortleef deur sy kinders. Die uitbeelding van 'n plaas sonder mense in *Horrelpoot* wys dat daar geen verdere geslagte sal wees nie. Gräbe (2007:59) lees ook die apokaliptiese einde van *Horrelpoot* as 'n uitwissing van alle tekens van die sogenaamde beskawing en koloniale teenwoordigheid van meer as drie eeue. Die toekoms en die verlede van die Afrikaner word dus vernietig. Binne die konteks van distopiese literatuur is hierdie tipe uitwissing van die verlede kenmerkend van die klassieke distopie.

Soos Jendrysik beskou Visagie (2009b:60) ook die uitbeelding van 'n wêreld sonder mense eerder as anti-utopies of distopies. Volgens hom word “die blote moontlikheid van verdere utopiese ideale vir Suid-Afrika weggee in Marlow se antihumanistiese fantasie oor die toekoms”. Ook De Villiers (2008) beskou die einde van die roman as uiters pessimisties deurdat die geskiedenis uitgewis word en daar geen toekoms vir die Afrikaner (of enige mense) in Suid-Afrika is nie. Na aanleiding van Jendrysik (2011:35-36) se bespreking, beskou ek, soos Visagie en De Villiers, nie *Horrelpoot* se einde as 'n eutopiese oomblik binne die distopie nie. In die roman word daar veronderstel dat die mens niks kan doen om ekologiese verval te keer nie. Die natuur kan slegs herstel as die mens nie meer bestaan nie. In die kritiese distopie gaan dit juis oor verzet en aksie. *Horrelpoot* se einde sluit ook aan by die gelate pessimisme in die pseudo-distopie eerder as by die militante pessimisme van die distopie. In laasgenoemde word daar

veronderstel dat omstandighede wel kan verander. Sulke werke word gekenmerk deur 'n epiese en oop einde met 'n reeks van alternatiewe moontlikhede (Moylan 2000:153). In *Horrelpoot* word slegs een alternatief vir die voortbestaan van die natuur gegee: die mens moet uitgewis word. Die plaas keer terug na sy oorspronklike toestand en daarom is die einde van *Horrelpoot*, soos die gebeure in die pseudo-distopie, siklies en voorbestem (Moylan 2000:151).

7.5 Gevolgtrekking

Alhoewel daar reeds studies bestaan oor *Horrelpoot* as distopiese roman is daar in hierdie hoofstuk aangedui dat daar ruimte is vir 'n uitbreiding van hierdie studies. Elemente van distopiese literatuur, soos die handeling in 'n tipiese distopiese werk en die rol van die verlede, geskiedenis en geheue in distopiese literatuur, wat nie uitgebreid bespreek word in Visagie (2009b) en Röth (2011) se studies nie, vorm die kern van hierdie bespreking. My analise van die roman is verder 'n voortbouing op Visagie se studie van moontlike kritiese distopiese momente in *Horrelpoot*.

Die bestudering van *Horrelpoot* binne die raamwerk van utopiese literatuur lewer interessante resultate. Die roman wyk af van die tipiese handeling van distopiese literatuur deurdat die protagonis, soos in tradisionele eutopiese werke, 'n reis onderneem en verskeie gidse het wat hom deur die samelewing lei. Soos die tipiese distopiese protagonis word Marlouw se omgang met die distopiese ruimte gekenmerk deur ontnugtering. Hy gaan egter nie, soos in die kritiese distopie, oor tot aksie en verset nie.

Soos reeds genoem, staan een van die belangrikste elemente van hedendaagse distopiese literatuur, naamlik die uitbeelding van die verlede, geheue en geskiedenis, ook sentraal in *Horrelpoot*. Soos die karakters van die klassieke distopie is Marlouw meestal nostalgies oor die verlede. Koert, en die mense van Ouplaas, verontagsaam die lesse van die geskiedenis deurdat Koert 'n nuwe tipe kolonis word. Slegs ouma Zuka wys op hierdie gevare, maar teen die tyd dat sy die res van die inwoners van Ouplaas in opstand bring teen Koert, is dit reeds te laat en kan die plaas nie gered word nie. Anders as in *Oemkontoe* en *Nege kerse* is daar in *Horrelpoot* nie 'n totale ontkenning van die prekoloniale geskiedenis nie. Marlouw vertoon hier en daar

bewustheid van die invloed van kolonialisme. Hy aanvaar egter nooit verantwoordelikheid vir die verlede nie. Marlouw en Koert laat ook bewustelik toe dat die laaste tekens van hulle geskiedenis, die begraafplaas, uitgewis word deur die inwoners van die township. Marlouw wil, as tipiese protagonis van die klassieke distopie, eerder van die verlede vergeet. Koert probeer om vir homself 'n nuwe identiteit en lewe te skep op Ouplaas, maar as verteenwoordiger van die Louws se geskiedenis en erfrees is sy optrede so veranker in die koloniale verlede dat dit tot sy ondergang lei. Marlouw en Koert werk op die ou end al twee mee in die vernietiging van die Louws.

Visagie (2009b:63) wys in sy gevolgtrekking oor *Horrelpoot* as distopiese roman dat elke moontlike utopiese moment in die roman uiteindelik omgekeer en ontluister word. Naas die vier utopiese oomblikke wat Visagie (2009b:58-63) identifiseer, naamlik Per se werk, tuinbou, Australië as moontlike utopie en Koert se missie, kan Marlouw se dans tydens die fees en sy ervaring met die prostituut in die Balmoral Hotel ook as bevrydende oomblikke in die roman beskou word. Hierdie oomblikke is egter ook van korte duur en word telkens oorskadu deur Marlouw se regressiewe omgang met die verlede.

In sy studie oor *Horrelpoot* as distopiese roman beskou Röth (2011:93) Marlouw se visioen aan die einde van die roman as die “hergeboorte van 'n tipe utopiese bestaan”. Soos Visagie (2009b:60) is ek van mening dat dit juis hierdie einde is wat van *Horrelpoot* 'n klassieke distopie maak. In Marlouw se voorstelling het die mens nie die keuse of die wil om teen die distopie te veg nie en kan omstandighede net beter raak met die totale uitwissing van die mens. Soos die interteks van *Heart of Darkness* voorspel, eindig die roman sonder hoop.

HOOFTUK 8

“Dit moes so gebeur het”⁹⁹: Louis Krüger se *Wederkoms – Die lewe en geskiedenis van Jannes Hoop* (2009)

8.1 Inleiding

Louis Krüger debuteer in 1981 met die spanningsverhaal *Die skerpskutter*. Die roman speel af teen die agtergrond van die konflik tussen die Katolieke en Protestante in Noord-Ierland van die tyd. Alhoewel Krüger reeds vanaf 1984 as predikant in Nederland werksaam is, lewer baie van sy latere werke kommentaar op die Suid-Afrikaanse werklikheid. Sy tweede roman *’n Basis oorkant die grens* wat in 1984 verskyn, sluit aan by die Suid-Afrikaanse grensliteratuur. In 1984 verskyn daar ook van Krüger die jeugroman *Murasie in die stad*. Daarna volg ’n verdere twee jeugverhale: *Donkerboskind* (1985) en *Son op die water* (1989). Die roman *Gevaarlike land*, waarin ’n toekomstige Suid-Afrika uitgebeeld word, verskyn in 1990. *Gevaarlike land* handel oor die skerpskutter Evert Scheepers, wat ’n opdrag ontvang om generaal Landman, die regse militêre leier van Suid-Afrika, dood te maak (Krüger 1990:7, 9; sien Hoofstuk 1). Verdere werke in Krüger se oeuvre is die roman *Herinnering aan Agnes* (1995), wat binne die konteks van Suid-Afrika se eerste demokratiese verkiesing in 1994 afspeel, asook die geestelike werk *Bekroonde vrou: vryheid in vrouwees – ’n geestelike reis* (2009). In 2009 verskyn daar ook van Krüger die toekomsroman *Wederkoms – Die lewe en geskiedenis van Jannes Hoop* (2009)¹⁰⁰ wat oorspronklik in 2001 in Nederlands gepubliseer word onder die titel *Wederkomst* (Ester 2006:331-333; Ester 2010:35; Kannemeyer 2005:611; Terblanche 2010). Volgens Ester (2010:35) is die Afrikaanse roman *Wederkoms* veel meer as net ’n vertaling van die Nederlandse roman:

Het globale stramien is hetzelfde gebleven, maar de begin- en slothoofdstukken zijn grondig veranderd, er zijn nieuwe ervaringen van Jannes Hoop bijgekomen, de plaats van handeling is sterker Zuid-Afrikaans geworden en de tijd van handeling is naar de actualiteit opgeschoven.

⁹⁹ Krüger (2009:92)

¹⁰⁰ Die titel word vervolgens verkort na *Wederkoms*.

Ester (2006:331-336) identifiseer “die kind”, “die vrou”, “geweld” en die “apokalips” as sentrale temas binne Krüger se werk. Dit is ook die geval in *Wederkoms*. Binne hierdie studie is dit veral die tema van die apokalips wat belangrik is. Krüger se vorige toekomsroman, *Gevaarlike land*, word deur Jansen (1991:20) as apokalipties beskryf. In *Son op die water* wil dit voorkom asof die einde van die wêreld, die apokalips, veroorsaak gaan word deur ’n atoomoorlog (Ester 2006:331-332).

Viljoen (2009:4), Human (2009:11) en Visagie (2009c:12) gebruik ook eerder die term “apokalipties” as “distopies” om na *Wederkoms* te verwys. Soos reeds bespreek in Hoofstuk 2 (Afdeling 2.5.3), kan die apokaliptiese deel wees van enige literêre vorm (vergelyk Collins 1984:2 en Kreuziger 1982:155). Dit hou egter sekere implikasies in binne die genre van distopiese literatuur. Soos bespreek word, is dit ’n Bybelse apokalips wat op hande is in *Wederkoms*. Dit is in teenstelling met Kombuis se toekomsromans, *Hotel Atlantis* en *Raka die roman*, en Venter se *Horrelpoot* waar dit eerder handel oor ’n mensgemaakte omgewingsapokalips (vergelyk Hoofstuk 4 en Hoofstuk 7). Renders (2010) sluit nie *Wederkoms* in by sy bespreking van distopiese toekomsromans ná 2000 nie omdat dit volgens hom “eerder ’n religieuse as ’n politieke en maatskaplike tematiek het”.

Ek stem egter nie saam met Renders dat *Wederkoms* nie ook op sosio-politiese vraagstukke fokus nie. Alhoewel dit ’n religieuse apokalips is wat plaasvind in *Wederkoms*, kom omgewings- en maatskaplike kwessies wel na vore in die roman. In die roman word die armoedige gemeenskap van die Eiland bedreig deur die besluit van die multinasionale maatskappye, Damco en Genco, om ’n dam te bou wat die Eiland gaan oorstroom. In sy boek *Silenced Rivers* (1996) wys Patrick McCully daarop dat die bou van damme vir finansiële gewin wêreldwyd al vir dekades lank lei tot omgewingsvernietiging en die ontworteling van miljoene mense.¹⁰¹ Die ekologiese en sosiale impak van globalisasie en globale kapitalisme is ook ’n kwessie wat in hedendaagse distopiese literatuur na vore kom (vergelyk Moylan 2000:186 en Levitas in Levitas en Sargisson 2003:16). Die opstand teen die multinasionale maatskappye deur die radikale omgewingsaktiviste, die

¹⁰¹ Sien ook Arundhati Roy se bespreking, *The Cost of Living* (1999), wat spesifiek handel oor dambouprojekte in Indië.

Templars of the New Earth, in *Wederkoms* herinner ook aan die versetgroep, “MaddAddam”, in Margaret Atwood se distopiese romans *Oryx and Crake* (2003) en *The Year of the Flood* (2009).

Willie Burger (2009) beskryf *Wederkoms* as “reeds gelees” en is van mening dat dit herinner aan ouer werke in Afrikaans, veral Jochem van Bruggen se *Ampie*. Hy beskou die ontginning van die hedendaagse maatskaplike kwessies in *Wederkoms* as “oppervlakkig” en “bysaak”: “’n Gemeenskap en ’n vertelwyse waaraan die muf van die ou Afrikaanse romans kleef, word nie oortuigend opgewarm deur hierdie verwysings nie.” Die uitbeelding van die gemeenskap as outyds kan egter binne die konteks van distopiese literatuur in verband gebring word met Pfaelzer (1980:62-63) se stelling, wat reeds in Hoofstuk 6 genoem is, dat die distopie dikwels geleë is in ’n plek wat ’n agteruitgang is na ’n toestand in die verlede. Volgens Pfaelzer (1980:62-63) word daar dikwels in die distopie gewys dat die geskiedenis nie noodwendig gepaardgaan met tegnologiese ontwikkeling en vooruitgang nie.

Alhoewel daar nie sprake van agteruitgang op die Eiland is nie deurdat die gemeenskap nog altyd in die armoedige toestand was, word dit uitgebeeld as ’n vergete plek wat net hoor van die vooruitgang in die res van die land, maar nooit deel het daaraan nie (98-99). Soos vervolgens bespreek word, dui die gebrekkige beskrywing van die situasie in die land en die res van die wêreld verder op die protagonis en die inwoners van die Eiland se onkunde. Tipies van die distopiese handeling weet die leser nie meer as die lede van die verontregte groep van die distopiese samelewing nie en moet die brokkies inligting wat deur hierdie groep versamel word, saamgevoeg word om die konteks van die breër sisteem te begryp (Baccolini en Moylan 2003a:5; Moylan 2000:xiii). *Wederkoms* sluit dus op verskeie vlakke aan by distopiese literatuur en kan met vrug binne dié raamwerk bespreek word.

8.2 *Wederkoms* as distopiese roman

Alhoewel die ruimte in *Wederkoms* slegs as die Eiland bekend staan en die spesifieke ligging redelik vaag is, kan dit geïdentifiseer word as êrens langs die Oranjerivier in die Noordweste van Suid-Afrika, deur die verwysing na omliggende plekname soos Keidebees, Mier en Aggenys (78, 100, 112, 179).¹⁰² Die tyd kan bepaal word as 'n onbepaalde tyd in die toekoms deurdat die versetgroep, die *Templars of the New Earth*, reeds multinasionale maatskappye soos Shell in Nigerië, Microsoft en McDonald's tot hulle ondergang gedwing het deur middel van selfmoordaanvalle en ander gewelddadige sabotasie-aksies (206).

Die samelewing waarin die karakters van *Wederkoms* hulleself bevind, kan as distopies beskryf word deurdat die eietydse leser sekere aspekte van die toekomstige Suid-Afrika as aansienlik slegter sal beskou as die omstandighede in 2009, toe die roman gepubliseer is: die regering het totale beheer oor die samelewing, die viskwota het verval en 'n waterskaarste heers in Suid-Afrika (80, 99, 100, 181). *Wederkoms* kan dus in verband gebring word met Sargent (1994:8) se definisie van 'n literêre distopie. Krüger se roman sluit egter veral ook aan by Suvin (1998:170) se definisie van 'n distopie: “[...] a community where sociopolitical institutions, norms, and relationships between its individuals are organized in a *significantly less perfect way* than in the author's community.” Hy voeg verder by dat die verhaal weergegee word vanuit die perspektief van 'n verteenwoordiger van die onderdrukte sosiale klas (Suvin 1998:170).

In Hoofstuk 2 is reeds gewys daarop dat byna al die toekomsromans van ná 1999 fokus op die posisie van die wit Afrikaanssprekende in postapartheid Suid-Afrika. *Wederkoms* is die uitsondering. Alhoewel die hoofkarakter Jannes en sy gesin wit¹⁰³ is, bestaan die gemeenskap van die Eiland uit wit- en swartmense. Die rol wat ras in die roman speel, veral met betrekking tot Suid-Afrika se apartheidsverlede, word in Afdeling 8.6 verder bespreek. In *Oemkontoe* en *Negekerse* word die Afrikaners as die verontregte, ontevrede groep uitgebeeld, alhoewel hulle nie

¹⁰² In *'n Wonderlike geweld* (2005) skryf Elsa Joubert (2005:329-337) oor haar besoek in 1945 aan 'n armoedige eilandgemeenskap in die omgewing van Keimoes. Dit is moontlik die gemeenskap waarna Krüger verwys in *Wederkoms*.

¹⁰³ Daar word byvoorbeeld verwys na die voorkoms van Adam, Hendrik, tant Sus en Myrthe en dit is duidelik dat hulle wit is (15, 31, 60, 104).

diegene is wat die swaarste ly onder die verval in die toekomstige distopiese ruimtes in dié romans nie. *Hotel Atlantis* handel oor die lot van die Afrikaanse letterkunde, terwyl dit in *Raka die roman* en *Horreelpoot* gaan oor die vrees van die Afrikaner in die Nuwe Suid-Afrika. In *Miskruier* speel Braam se skuld oor sy betrokkenheid as wit man by die apartheidsverlede van die land 'n sentrale rol. *Wederkoms* handel egter oor 'n gemeenskap wat, soos Suvin in sy definisie uiteensit, vasgevang word in 'n distopie as gevolg van die wyse waarop die samelewing georganiseer word. Die armoedige gemeenskap van die Eiland het letterlik minder regte as die res van die land. Soos wat McCully (1996:70) in sy bespreking van internasionale dambouprojekte wys, is dit die armes, mense wat reeds uitgebuit en misplaas is, wat nog verder verontreg word deur die bou van damme wat hulle gemeenskap vernietig, terwyl die rykes verder bevoordeel word.

Soos reeds genoem, wil dit ook voorkom asof die wêreld afstuur op 'n apokalips in *Wederkoms*. In *Wederkoms* is daar, soos in *Hotel Atlantis* en *Raka die roman*, nie veel hoop vir die res van die wêreld nie:

Ook elders in die wêreld is dit 'n ramspoedige jaar. Die nuusbuletins word oorheers deur berigte oor spanning in die Midde-Ooste, oor die varkkoorsepidemie in Sjina wat byna 'n miljoen slagoffers eis en oorwaai na Europa, oor die reeks vulkaanuitbarstings in Japan, die oorstromings en vloedgolwe in die Stille Oseaan en die katastrofale aardbewing in Kalifornië. Ná die vernietiging van die El Aksamoskee in Jerusalem, verdwyn Tweerivier en die bou van die dam volledig uit die nuus. Die derde wêreldoorlog dreig [...] (192).

Die handeling in *Wederkoms* kan ook vergelyk word met die handeling in tipiese distopiese werke. Jannes gaan deur die stappe van skynbare tevredenheid, ontnugtering en verset. In *Wederkoms* vind verset op twee vlakke plaas: eerstens is daar Jannes se persoonlike verset teen sy armoedige bestaan. Tweedens is daar die verset van die gemeenskap teen die beplande dambouery. Jannes raak ook uiteindelik, soos dikwels die geval is in distopiese tekste, betrokke by die kollektiewe verset van die Eilanders. Baccolini en Moylan (2003a:5) wys daarop dat die kollektiewe verset in distopiese literatuur dikwels onderdruk word. In sommige gevalle word die aksies van die versetgroep onthou en is dit sodoende nie heeltemal hopeloos nie. Die verset kan egter ook lei tot die organisasie van 'n bevryde sone waaruit die versetgroep handel (Moylan 2000:xiii).

Vervolgens word die handeling in *Wederkoms* as 'n distopiese roman bespreek. Daar word eerstens gekyk na Jannes as protagonis van die distopiese ruimte (Afdeling 8.3). In *Wederkoms* is die verset van die verontregte gemeenskap van die Eiland veral belangrik. Hierdie gegewe word in Afdeling 8.4 bespreek. In die loop van die bespreking word ook gekyk na die eutopiese enklaves wat deur Jannes as individu en die Eilanders as groep geskep word. Daar word bespreek of hierdie hoopvolle ruimtes van *Wederkoms* 'n kritiese distopie maak al dan nie. Die implikasie van die apokalips in *Wederkoms* word in Afdeling 8.5 bespreek.

8.3 Jannes Hoop as protagonis van die distopiese ruimte

Aan die begin van *Wederkoms* word die leser gekonfronteer met 'n gewonde protagonis, Jannes Hoop. Vernietiging het reeds plaasgevind in die ruimte en daar word gesuggereer dat die verwoesting die gevolg is van 'n geveg, asook 'n storm (9, 11). Die detail oor die distopiese ruimte is egter vaag. Die verhaal spring terug na die geboorte van Jannes Hoop en die storielyn ontwikkel rondom hom. Na aanleiding van die subtitel van die roman, *Die lewe en geskiedenis van Jannes Hoop*, is dit duidelik dat hy die hoofkarakter is in die verhaal. Die gebeure word weergegee vanuit die perspektief van Jannes. Hy sien selfs sy eie geboorte, want die “engele openbaar die begin van sy lewe aan hom” (53). Deur die teenwoordigheid van die engele word die apokaliptiese sfeer wat deurgaans in die roman heers reeds aan die begin opgeroep.

Na aanleiding van Suvin (1998:170) se stelling dat die distopie dikwels beskryf word vanuit die oogpunt van 'n verteenwoordiger van die onderdrukte klas, is dit belangrik om daarop te let dat daar binne die gemeenskap van die Eiland ook 'n klasseverdeling bestaan: “Die ryk mense bly in Eiland-Noord, [Jannes en sy gesin se] soort mense in Onderstroom” (103). Volgens die standaarde van die res van die land is die bewoners van Eiland-Noord nie werklik ryk nie: die dokter wat van 'n naburige dorp kom, sien neer op hulle (25). Hulle het wel meer as die mense van Onderstroom. Jannes is dus deel van die armstes van die armoedige gemeenskap op die Eiland.

Selfs binne die Onderstroom-gemeenskap word die Hoop-gesin as die laagste van die laagste klas beskou. Viljoen (2009:4) wys op die ironie van die familienaam Hoop: “Jannes voel by

geleentheid dat 'n toekoms die een ding is waarop 'n Hoop geen vooruitsig het nie" (vergelyk Anker 2010b:180). Ironies genoeg het 'n Hoop dus geen hoop nie. Jannes is reeds vanaf sy kinderdae 'n tipe buitestaander in die gemeenskap (vergelyk Hambidge 2009b:13). Die Hoop-gesin is nie werklik deel van die gemeenskap nie: "Hulle, die Hoops, leef nie soos ander mense nie. Hulle weet niks, hulle verstaan niks" (32). Die Hoops gaan ook nie, anders as die res van die Eilanders, kerk toe nie (56). Die gesin se armoede en sosiale isolasie word uitgebeeld as Jannes tydens 'n mediese ondersoek by die skool die enigste een is wat nie 'n onderbroek aanhet nie en as hy 'n partytjie van sy enigste vriend, Lukkie, bywoon en nie weet dat hy veronderstel was om 'n geskenk saam te neem nie (32, 35). 'n Verdere skande binne die gesin is dat Jannes se ma dood is tydens sy geboorte omdat sy pa, Adam Hoop, dié aand gekuier het by een van sy drie minnaresse (16). Soos die Hoops se familienaam is die Hoop-vader, Adam, se voornaam ook ironies. Die Bybelse Adam word binne die Christelike geloof beskou as die vader van die mensdom. Die Adam in *Wederkoms* vervul glad nie sy vaderlike pligte teenoor sy kinders nie: hy verwaarloos en mishandel hulle. Soos die Bybelse Adam lei sy sondige aard egter ook tot sy ondergang. Ná Jannes se ma se dood word Adam Hoop verder verag in die gemeenskap as hy by 'n jong meisie begin kuier wat in die poskantoor werk (28).

Die huis van die Hoops kan dus in 'n mate beskou word as 'n mikro-distopie binne die groter distopiese ruimte van die Eiland. Greta, die oudste Hoop-dogter, ontsnap van die distopie deur weg te loop na haar kêrel in Ais nadat sy swanger raak (48). Die droogtegeteisterde, stowwerige dorpie Ais is egter nie veel van 'n verbetering nie (80). Ná Greta se vertrek lyk dit vir 'n oomblik asof dinge beter gaan met die Hoops. Hulle trek in 'n nuwe huis in en Adam begin 'n varkboerdery wat "hoop bring in hul lewe" (54, 57). Daar is reeds gewys op Visagie (2009b:58-63) se bespreking van die utopiese momente in *Horrelpoot* (sien Hoofstuk 7). Soos reeds genoem, bevat die kritiese distopie ten minste een eutopiese enklave of die hoop dat die distopie vervang kan word met 'n eutopie (Sargent aangehaal in Baccolini en Moylan 2003a:7). Adam se varkboerdery kan as 'n uiters kortstondige eutopiese, hoopvolle moment in *Wederkoms* beskou word. Op die dag wat Adam die varke kry, verdrink die diere egter in die modder (60). Dit is ná hierdie insident dat die Hoop-kinders begin om in opstand te kom teen hulle pa. Adam dwing hulle om vir weke lank van die vleis van die varke wat verdrink het, te eet. Hendrik, die oudste seun in die Hoop-gesin, verset hom egter daarteen as die vleis vrot begin word (66). Die

spanning tussen Adam en sy kinders bereik 'n hoogtepunt as Hendrik 'n ongeluk maak met Adam se bakkie wat hy sonder toestemming gebruik. Kora, die ander Hoop-dogter en Lodewyk, die tweede jongste Hoop-seun, neem ook deel as Hendrik hulle pa fisies te lyf gaan (69). Soos die karakters in die tipiese distopiese handeling, kom die kinders in verset teen die distopie wat Adam in hulle huis skep. Jannes, wat die protagonis in die roman is, neem egter nie werklik deel aan hierdie verset nie en het selfs simpatie met sy pa (70). Ook later, in die Eiland se verset teen Damco, neem Jannes 'n redelik passiewe rol in. Hy gaan wel as kind, soos die tipiese distopiese protagonis, deur die stappe van skynbare tevredenheid en ontnugtering.

Alhoewel Jannes in armoedige omstandighede grootword, dink hy aanvanklik nie na oor die toestand waarin hulle leef nie. Jannes se eerste gewaarwording van sy werklike omstandighede vind plaas wanneer hy as kind vir Greta in Ais gaan kuier (79). Dit is die eerste maal dat Jannes verder as Oupashoop, wat 5 km ver van die Eiland is, reis (79). As hy aanvanklik in Ais aanland, dink hy dat die Eiland baie mooier is, maar as hy terugkom, besef hy hoe armoedig hulle woonplek is (80, 88): “Niks het verander nie, tog is alles anders van daardie oggend dat hy terugkom uit Ais” (89). Hy ervaar vervreemding en ontnugtering met sy omstandighede.

Jannes se verhouding en latere troue met die meisie Myrthe kan beskou word as 'n versetaksie en 'n poging om te ontsnap uit sy distopiese omstandighede. Myrthe is ook afkomstig uit Onderstroom en kom uit net so 'n armoedige, skandalige gesin soos Jannes. Volgens Kora is Myrthe se pa “net so 'n washout” soos hulle s'n en kan hy nie “sy hande van sy meisiekinders afhou nie” (94). Jannes word, soos die karakters in die klassieke distopie, geskets as 'n naïewe, oningeligte protagonis as hy na die gesprek met Kora oor Myrthe besef dat Kora “'n hele wêreld meer weet as wat hy ooit in sy lewe sal begryp” (94).

Jannes en Myrthe skep vroeg in hulle verhouding vir hulleself 'n eutopiese enklave op 'n afgesonderde strandjie aan die kant van die Eiland wat “dig begroei en ongerep is” (103). Net Jannes en Myrthe ken die pad na die strandjie (113). Hierdie ontvlugting na die natuur deur die minnaars herinner aan die karakters Winston en Julia in Orwell se *Nineteen Eighty-Four* wat ontsnap na 'n oopte in 'n woud buite die stad om bymekaar te wees (Orwell 1984:257-263). Deur sy verhouding met Myrthe ervaar Jannes ook tydelike aanvaarding deur die gemeenskap, veral

deur die mense van Myrthe se kerk (115, 117). Hy en Myrthe word egter buitestaanders as hulle uit die kerk geskors word omdat Jannes se broers moeilikheid maak tydens Jannes en Myrthe se huweliksonthaal (118, 123). Weereens is daar 'n oplewing van hoop in Jannes se lewe wat onderdruk word. As verstoteling in die gemeenskap skep die paartjie vir hulleself 'n tweede eutopiese enklave in hulle huurhuis aan die rand van die Eiland (118). Ten spyte van hulle armoede, waardeer Jannes die skoonheid van die natuur rondom hom (126). Hy vang visse en rivierkrewes in fuisse in die rivier en lê ook sy eie groentetuin aan waaruit hy aansienlike genot put (126, 127). Soos in *Oemkontoe* en *Horrelpoot* word die ruimte van die tuin 'n plek van hoop wat uiteindelik ook vernietig word.

Jannes en Myrthe se huis is 'n valse eutopie. Daar bestaan reeds vanaf hulle huweliksnag spanning tussen die paartjie. Hulle onbevange passie op die strandjie staan in skrilte kontras met die ongemak wat hulle ervaar op hulle eerste aand saam as man en vrou in die huis (112, 119-121). Hulle volvoer dan ook eers later hulle huwelik op die strandjie en nie op hulle huweliksnag in die huis nie: “Tot nou toe het sy hom elke keer afgewys as hy nader aan haar wil kom, nou moedig sy hom aan” (125). Die strandjie is dus eerder 'n eutopiese enklave as die huis. Alle eutopiese hoop wat Jannes saam met Myrthe ervaar, word egter vernietig as Myrthe ná die geboorte van hulle kind, Bas, aan erge depressie begin ly, stemme begin hoor en uiteindelik selfmoord pleeg (142-143, 147). Weereens kom Jannes na vore as die oningeligte protagonis, die buitestaander wat die laaste een is wat uitvind wat die werklike toedrag van sake is. Hy het nie werklik geweet wat Kora bedoel met haar woorde dat Myrthe se pa nie “sy hande van sy meisiekinders kan afhou nie” (94). Nóú beseef hy dat Myrthe vir jare seksueel misbruik is deur haar pa en hy, Jannes, die enigste een is wat dit nie geweet het nie (135).¹⁰⁴ Jannes word verder ontnugter deurdat hy as't ware ook 'n buitestaander in sy huwelik was en nie werklik vir Myrthe geken het nie.

Vervolgens word die oorgang van Jannes, as protagonis van die distopiese ruimte, se persoonlike verset teen sy armoedige omstandighede na die kollektiewe verset van die gemeenskap bespreek.

¹⁰⁴ Die feit dat Myrthe kort voordat sy uitvind dat sy swanger is deur haar pa aangesê word om huis toe te kom en eers die volgende dag terugkom, laat ontstaan die vraag of Jannes werklik Bas se pa is (129, 132). Dat Bas moontlik die produk van bloedskanale is, word verder gesuggereer deur Bas se aanvanklike stomheid, asook Myrthe se afsku van die kind (140, 162).

8.4 Kollektiewe verset in *Wederkoms*

Jannes verkeer aanvanklik in die tyd dat die eerste sprake van die dambouery begin in 'n toestand van skynbare tevredenheid. Hy is so verlief op Myrthe dat hy met “'n halwe oor luister” na al die stories (98). Die gebeure op die Eiland gaan “grotendeels by hom verby” as hy met Myrthe trou, sy tuin aanlê by hulle huisie en Bas later gebore word (98, 127, 137). Selfs ná Myrthe se dood is Jannes steeds onbetrokke by die opstand teen die dambouery. Hy maak sy wêreld met opset “klein en ongekompliseerd”, en fokus net op sy werk en Bas (152).

Die Eilanders as groep gaan ook deur die stappe van skynbare tevredenheid, vervreemding en verset. Aanvanklik bied die bou van die dam hoop aan die inwoners deurdat dit vooruitgang en werksgeleenthede belowe (98-99). Die hoop ontaard egter in spanning as daar nie duidelikheid oor die planne is nie en dit voorkom asof die Eilanders, die mense wat direk geraak gaan word deur die ontwikkeling, minder weet oor die projek as die res van land (136, 164). Die eerste tekens van verset kom na vore wanneer van die mans wat vir Damco gaan werk het, hulle kontrakte opskeur en terugkeer na die gemeenskap. Die manne verklaar dat “die hele Konstruksie 'n bedrogspul is van die multinationals, en die regering speel saam” (178). Die gerugte oor die lot van die Eiland raak ook meer en dit blyk dat die bou van die dam die Eiland onder water gaan laat (178). Die internasionale omgewingsaktiviste, die *Templars of the New Earth*, kom besoek die Eiland en vir die eerste maal kry die inwoners insig in die situasie (179).¹⁰⁵ 'n Gevoel van vervreemding tree in as die Eilanders besef dat hulle “eie regering teen [hulle] is” en dat hulle te staan gekom het teen 'n mag wat wyer strek as wat hulle ooit gedink het (181):

Hy [die verteenwoordiger van die Tempeliers] praat oor multinationals, globalisering, genetiese manipulasie, biotegnologie. Skielik sien die Eilanders hulle tuiste teen die agtergrond van 'n vreemde, groot, bedreigende wêreld. Dís die kragte waarteen hulle te staan gekom het. Agter die planne vir die dam sit daar gesiglose, magtige groepe – magtiger en groter nog as die regering (179).

¹⁰⁵ McCully (1996:281-311) wys daarop dat die stryd van groepe wat deur die bou van damme geaffekteer is in die VSA, Tasmanië, Oos-Europa, Brasilië, Thailand en Indië teen die middel van die tagtigerjare van die twintigste eeu in 'n internasionale anti-dam-beweging verander het: “Struggles that have started with the aim of improving resettlement terms or of stopping an individual dam have matured into movements advocating an entirely different model of political and economic development” (McCully 1996:282).

Die Tempeliers vertel vir die Eilanders dat Damco en Genco honderdduisende mense haweloos gelaat het met die bou van die Three Gorges Dam in Sjina. Die maatskappy het verder boere in Indië tot hulle ondergang gelei met geneties gemanipuleerde rys wat nie saad maak nie. Die rys het later 'n siekte gekry wat niemand kon keer nie (180). As die Eilanders briewe ontvang om hulle in te lig dat hulle huise onteien word en dat hulle moet aansoek doen vir “hervestiging”, gaan die inwoners oor tot gewelddadige verzet teen die regering (184).

Baccolini en Moylan (2003a:5) wys daarop dat daar in die tradisie van distopiese fiksie dikwels verwys word na die beheer van taal en dat dit bydra tot die konflik in die verhaal. In *Wederkoms* word inligting van die inwoners van die Eiland weerhou en word die manne wat vir die Konstruksie gaan werk onder valse voorwendsels aangestel, deurdat hulle eers later besef dat omtrent hulle hele salaris in verpligte mediese versekering en verblyf ingaan (136, 178). 'n Program word gemaak oor die situasie van die Eilanders, maar dit word nie uitgesaai nie (187). As die regering die Eilanders probeer dwing om hulle blyplek te verlaat deur die dam se sluise oop te maak, word daar op die nuus afgekondig dat hulle net die sluise getoets het (205). Die regering saai wel 'n reeks uit oor die Tempeliers, maar die waarheid word in die program verdraai om die Tempeliers swart te smeer (207). Die regering het dus beheer oor die media en watter inligting aan wie verskaf word. Die armoedige gemeenskap van die Eiland het nie 'n stem nie.

Soos reeds genoem, is Jannes 'n redelik passiewe en naïewe protagonis. Hy word teen sy wil by die verzetbeweging betrek deur van die Eilanders wat kontak het met die Tempeliers (194). Steeds is Jannes onwillig om werklik betrokke te raak. Hy “wil nie nadink nie” en net “doen wat hulle wil hê hy moet doen, en klaarkry” (195). As die Eiland toegang tot die buitewêreld verloor as gevolg van die brug wat opgeblaas word, besef Jannes egter “hulle is almal saam in die stryd” en word hy meer bewus van die werklike situasie van sy gemeenskap (201). Hierna sluit hy hom aan by die kollektiewe verzetaksie van die Eilanders.

Daar is reeds gewys op die eutopiese enklaves wat Jannes en Myrthe vir hulleself skep, en wat uiteindelik vernietig word. Die Eilanders skep ook vir hulleself 'n eutopiese ruimte, wat beskou kan word as die bevryde sone waaruit die kollektiewe verzet binne die distopiese handeling

plaasvind, as hulle afgesny word van die buitewêreld (Moylan 2000:xiii). Die Eilanders raak heeltemal selfonderhoudend en die Eiland word beskryf as 'n plek waar jy die mooiste groente in die wêreld kan kry. Die inwoners eet selfs lekkerder as voor die konfliktsituasie begin het (187-189). Hulle hou markte waartydens hulle produkte ruil. Jannes begin 'n byeboerdery en verkoop en ruil sy heuning op die mark. Die mense gebruik nie net die heuning as kos nie, maar ook as 'n ontsmettingsmiddel vir wonde (189-191).¹⁰⁶

Die natuur dien dikwels as ruimtes van ontvlugting in distopiese romans. In die Afrikaanse distopiese romans van ná 1999 word hierdie gegewe uitgebeeld deur Jannes en Myrthe se strandjie in *Wederkoms*, oom Giep se boerdery in *Oemkontoe* (Haasbroek 2001:79), Marlow se tuin in *Horrelpoot* (Venter 2006:204) en Braam se middagetes by Zoo Lake in *Miskruier* (Botha 2005:41). Die Eilanders se tuinbou dien egter nie net as ontvlugting van hulle distopiese omstandighede nie, maar vorm deel van hulle verzet. Dit sluit hierdeur aan by Atkinson (2007:250) se beskrywing van “guerilla gardening”, wat reeds in Hoofstuk 7 genoem is: “Rather than serving as the space outside of history or a sanctuary from the political as such, gardens today are figures of radical social struggle” (Atkinson 2007:238). Die Eilanders kan slegs oorleef en volhou in hulle verzet deur tuine aan te lê en selfonderhoudend te word. Soos reeds genoem, bring Atkinson (2007:251) die hoop en verzet wat teenwoordig is in hierdie tipe tuine ook in verband met die kritiese distopie. Die mark word egter vernietig deur werkers van die Konstruksie wat deur die regering opgestook word en die Eilanders gaan oor tot gewapende verzet (193-194). Die eutopie van die Eilanders is dus tydelik en kan daarom ook nie beskou word as die bevryde sone binne die distopie soos deur Moylan (2000:xiii) beskryf nie.

In *Wederkoms* neem die handeling 'n wending as Jannes, die protagonis, nie meer saamstem met die gewelddadige aksies van die groep nie (204). Nadat 'n man van die opposisie doodgemaak en op die markplein uitgestal word, dink Jannes dat “hulle nie meer één is nie” (208-209). Waar Jannes aanvanklik as deel van die verzetgroep in opstand gekom het teen die regering, gaan hy

¹⁰⁶ Daar is reeds vroeër genoem dat die *Templars of the New Earth* herinner aan Margaret Atwood se militante verzetgroep “MaddAddam” in *Oryx and Crake* en *The Year of the Flood*. Die Eilanders se tuinbouery en Jannes se byeboerdery herinner egter ook aan Atwood se selfonderhoudende omgewingsgroep “God’s Gardeners” wat veral in *The Year of the Flood* beskryf word. Anders as “MaddAddam”, die Tempeliers en uiteindelik ook die Eilanders, glo die “Gardeners” egter nie in gewelddadige verzet nie.

weereens deur 'n proses van vervreemding, ontnugtering en verset. Taal speel ook 'n belangrike rol in Jannes se opstand teen die groep deurdat Jannes die profesieë van die pastoor, wat grotendeels die aksies van die versetgroep lei, teengaan. Die pastoor profeteer dat daar “baie bloed gaan vloei as God sy vyande vermorsel” (211). Jannes bevraagteken die bloedige profesieë deur op te staan en te sê: “Jesus sê salig is die vredemakers. Nie deur krag en geweld nie, maar deur die Gees. Die Gees sal vir ons stry, ons moet stil wees” (214). Volgens Jannes gaan die fisiese geveg nie oorwinning bring vir die Eilanders nie en moet hulle dit eerder stopsit voor dit te laat is. Die karakter Jannes se uitgangspunt is dat die mens nie reg in eie hande moet neem nie, maar op die wil van die Christelike god moet staatmaak. Die religieuse element in Jannes se woorde skakel met die slot van die roman. In die volgende afdeling word bespreek hoe die apokalips aan die einde van die roman toegeskryf word aan die optrede van 'n goddelike mag en nie aan die mens nie.

Jannes staan weer buite en hy en Bas word gedwing om die gemeenskap te verlaat (215, 224). Voor hy vertrek, kom hy egter agter dat hy nie die enigste een is wat die aksies van die versetgroep bevraagteken nie. Die ander mense is egter bang om die leiers van die groep teen te gaan (216-217). Comfort Petersen sê aan Jannes: “Dit gaan die verkeerde kant toe, hulle het ons almal in 'n val gelok” (217). Die Tempeliers en ander leiers van die versetgroep se fundamentele aksies en volgehoue verset dreig om die gemeenskap tot hulle ondergang, en nie tot hulle oorwinning nie, te lei. In die laaste geveg tussen die Tempeliers en die regering is die Tempeliers se skote “kort, onsekere sarsies, wat byna onmiddellik verswelg word deur die bulderende klanke van die soldate se teenaanval” (231). Daar is ook 'n geweldige bomontploffing wat groot skade aan die Eiland aanrig en dit kom voor asof die Eilanders besig is om die stryd te verloor (232). Die Tempeliers se standpunt was dan ook van die begin af dat dit 'n hopelose stryd is, maar dat die geveg belangriker is as die oorwinning (181). Vir die Tempeliers gaan dit dus oor 'n geveg wat onthou word en nie noodwendig gewen word nie. Al die inwoners van die Eiland is egter nie bereid om te sterf vir die “saak” nie, en soos die regering manipuleer en intimideer die Tempeliers die inwoners vir hulle eie gewin. Vir baie van die Eilanders is dit dus 'n totale nederlaag. *Wederkoms* is as gevolg van hierdie hopelose verset eerder 'n klassieke distopie as 'n kritiese distopie.

8.5 Die apokalips

Die roman eindig nie met die finale geveg tussen die Eilanders en die regering nie. As die skietery gestaak word, breek daar 'n storm uit en word “die geweld van die aanval deur weerligstrale en rollende donderslae oorgeneem” (232). Die gewonde Jannes gaan sit en “wag op die einde” wat hier nog geïnterpreteer kan word as slegs die einde van sy lewe (232). Later die nag verskyn daar egter engele en besef Jannes “dis die wederkoms” (232, 234). Daar kan geargumenteer word of dit werklik die Bybelse apokalips is wat aanbreek en of dit net in Jannes se verbeelding plaasvind. Jannes dink eers dat hy die enigste een is wat die engele sien, maar die soldate en die Tempeliers begin vlug en Jannes dink: “Maar die soldate het hulle ook gesien” (232). Die enigste suggestie dat Jannes dalk die enigste een was wat die engele gesien het, is as Jannes later dink: “Miskien het hulle die soldate onttrek om die sluis te sluit sodat die Eiland onder water sal gaan” (234). Die moontlikheid bestaan dus dat die soldate en die Tempeliers gevlug het as gevolg van die stygende watervlak en dit slegs in Jannes se verbeelding was dat die soldate ook die engele gewaar het. Viljoen (2009:4) beskryf *Wederkoms* egter as 'n “apokaliptiese roman in die letterlike sin van die woord omdat dit gaan oor die apokalips in die religieuse sin van die woord en dan ook nog afspeel in 'n toekoms wat lyk of dit inderdaad afstuur op die ‘einde van tyd’”.

Deur die loop van die roman word die leser voorberei op die koms van 'n werklike apokalips en is dit onwaarskynlik dat die koms van die engele slegs deur Jannes verbeel is. Dit is asof die nag van Jannes se geboorte die begin van die eindtyd aankondig deurdat sy ma “iets van 'n einde aanvoel” en “die son met 'n rooi gloed ondergaan om die winderige, troostelose nag in te lui” (12). Weereens kan “die einde” verwys na sy ma se dood, asook die einde van die wêreld. Daar is verdere tekens van die eindtyd deur die loop van Jannes se lewe. Daar is gedurig storms tydens sy grootwordjare en ook tydens sy verhouding met Myrthe. Verdere onheilstekens soos die swerm sprinkane en die dooie vlieë in Greta se huis as Jannes vir haar gaan kuier, kom ook voor (44, 78, 82, 105, 108). Die onheil volg ook vir Myrthe. Eers ontwikkel sy 'n “boosaardige sweer” op haar been (130). Na Bas se geboorte en voordat Myrthe selfmoord pleeg, dink Jannes: “Hy voel die onheil aan. Dis groter as hy. Groter as hulle albei. Hy kan niks daaraan doen nie. Hy weet net dit gaan kom” (141). Die onheil eindig egter nie na Myrthe se dood nie, maar neem

eerder toe deurdat Suid-Afrika en die res van die wêreld gebuk gaan onder natuurrampe en konflik, en die storms op die Eiland al hoe hewiger raak (192, 220).

Die kind Bas kan as 'n profeet van die eindtyd beskou word deurdat hy eers begin praat wanneer hy die hande opgelê word deur 'n reisende geloofsgeneser (172). Bas se eerste woord is “Jesus” en later vra hy ook aan Jannes, “Kom Jesus?” (172, 174). Jannes self word ook in terme van 'n profeet beskryf deurdat hy die valse profesieë van die pastoor teengaan (214). Anker (2010b:180) en Human (2009:11) bring die karakter (en naam) van Jannes in verband met Johannes die Doper wat op die eiland Patmos aan die boek Openbaring geskryf het.

Die wederkoms breek dan aan net soos dit in Openbaring beskryf word en Jannes sien mense deur die poorte van die hemel beweeg (109, 234). Na die geweld van die geveg en die storm, “ruik alles skoon en nuut”, skyn daar “'n sagte, suiwer lig op die Eiland” en word “alle boosheid” verdryf (233, 235). Viljoen (2009:4) wys daarop dat die apokalips in *Wederkoms* uitgebeeld word as “'n gebeurtenis wat vrede, eenheid en voltooiing eerder as verwoesting bring”. Jameson (2007:199) beskryf hoe die oorspronklike apokalips uit verwoesting en vervulling bestaan, die einde van die wêreld en Christus se koms. Daardeur is dit 'n utopie én die vernietiging van die mensdom. Die vraag ontstaan of hierdie oomblik as die horison van utopiese hoop in die militante distopie of die hoop teenwoordig in die kritiese distopie beskou kan word.

Soos reeds bespreek in Hoofstuk 2, is die oorspronklike basis van utopiese denke en die utopiese literatuur wat hieruit vloei, sosiale drome in die vorm van mites (Sargent 1994:10). Kreuziger (1982:103) beskou ook die idee van die Bybelse apokalips, as 'n oplossing vir die lot van die onderdruktes, as 'n vroeë vorm van die utopiese mentaliteit. Sargent (1994:10-11) onderskei tussen liggaamsutopieë of utopieë van sinnelike bevrediging (“body utopias” of “utopias of sensual gratification”) en utopieë van menslike beplanning of stadsutopieë (“utopias of human contrivance” of “city utopias”). Die eutopiese staat in liggaamsutopieë word bereik sonder inspanning van die mens se kant: dit is 'n geskenk van die gode. Hierdie eutopieë word onder andere gekenmerk deur eenvoud, sekuriteit, onsterflikheid en eenheid met God of die gode. Later gaan die liggaamsutopieë oor in stadsutopieë, waarin die mens totale beheer het oor die omstandighede wat lei tot die utopie.

In sy bespreking oor die utopiese genre stel Jameson (2007:199) die term “apokalipties” voor as ’n verdere generiese kategorie om te verwys na die hedendaagse voorstellings van totale vernietiging en die uitwissing van lewe op aarde. Hierdie werke veronderstel dat dit makliker is om die einde van die wêreld voor te stel as die einde van die kapitalisme (Jameson 2007:199). Volgens Jameson (2007:199) verskil hierdie tipe apokalips van die utopiese visies oor die koms van God en die Nuwe Jerusalem, en ook van die katastrofes soos uitgebeeld in die kritiese distopieë. Die term “apokalipties” kan ook gebruik word om die hedendaagse beeld van vernietiging te onderskei van die anti-utopie, deurdat die apokalips die politieke illusies wat deur ’n anti-utopie uitgewys word, se bestaan nie meer erken nie. Die apokalips in *Wederkoms* sluit dus nie aan by Jameson (2007:199) se voorstel vir die hedendaagse gebruik van die term “apokalips” binne die konteks van die utopiese genre nie. Dit hou wel verband met die oorspronklike idee van die apokalips wat op verlossing en ’n vorm van utopiese hoop dui.¹⁰⁷

In *Wederkoms* sluit die utopiese idee van ’n lewe na die dood en die koms van Christus eerder aan by Moylan (2000:151) se beskrywing van die gelate pessimisme van die pseudo-distopie. Die gebeure in *Wederkoms* is siklies, voorbestem en mities van aard. Jannes as protagonis, alhoewel hy tydelike betrokke raak by ’n versetaksie, glo uiteindelik dat “alles voorbestem” was (14): “Dit moes so gebeur het” (92). In *Wederkoms* is daar geen hoop vir hierdie wêreld nie en is die enigste oplossing die vernietiging daarvan en ’n nuwe lewe saam met Christus. Die verlossing kom dus van ’n mag van buite en niks wat die mens doen, kan ’n verskil maak aan die lot van die mensdom nie. Daar is dus nie sprake van die oop einde of alternatiewe moontlikhede van militante pessimisme nie (Moylan 2000:151). *Wederkoms* kan ook nie as ’n kritiese distopie beskou word nie, aangesien daar geen hoop bestaan dat die distopie vervang kan word met ’n

¹⁰⁷ Volgens Jameson (2007:199) is ’n apokalips wat nie dialekties van aard is nie, en dus nie wys op die teenoorgestelde van die utopie nie, en ook nie slegs ’n sielkundige projeksie is nie, metafisies en godsdienstig van aard en is die versteekte utopiese doel van so ’n visie om ’n nuwe gemeenskap van lesers en gelowiges bymekaar te bring. Die Nederlandse weergawe van Krüger se roman, *Wederkomst*, word aanvanklik geskryf om gepubliseer te word deur die Christelike Lektuur Kontakt (CLK) as ’n alternatiewe geskenk aan lesers tydens die nasionale week van die boek. Sommige lede van die komitee van die CLK het egter die boek afgekeur as gevolg van die sombere wêreldbeeld wat daarin geskets word (Ester 2006:338). Volgens Ester (2006:338) het Mozaïek Uitgevers dit as “hulle morele plig” beskou om wel die boek uit te gee en het daar daarna verskeie besprekings oor *Wederkomst* in publikasies met ’n Christelike inslag verskyn. Human (2009:11) beskou die Afrikaanse weergawe as “’n roman waarin bestaande geloofsoortuigings bevestig eerder as bevraagteken word.” Die godsdienstige uitgangspunt van die roman is duidelik deurdat dit opgedra word “aan Hom wat ons liefhet en inspireer”.

eutopie nie (Sargent in Baccolini en Moylan 2003a:7). Selfs al vind die apokalips slegs in Jannes se verbeelding plaas, bestaan daar geen hoop vir die Eilanders, die onderdrukte klas van die distopiese samelewing nie. Hulle word eers deur die regering bedrieg en dan deur die Tempeliers gebruik.

8.6 Die uitbeelding van die geskiedenis in *Wederkoms*

In die bespreking van die Afrikaanse distopiese toekomsromans van ná 1999 tot dusver is daar veral gefokus op die wyse waarop daar in die romans omgegaan word met die Suid-Afrikaanse verlede. In die kritiese distopie gaan die herwinning van die geskiedenis gepaard met die protagonis se verzet. In die klassieke distopie verval die verwysing na die geskiedenis egter dikwels in nostalgie oor die verlede (Baccolini 2003:116). In *Wederkoms* speel die land se geskiedenis nie so 'n groot rol soos in die ander romans nie. Burger (2009) beweer dat *Wederkoms* veranker is in die verlede deurdat dit vergelyk kan word met ouer Afrikaanse romans. Soos reeds bespreek, beskou ek nie hierdie gegewe as 'n nostalgiese terugkeer na 'n ou Afrikaanse letterkunde nie. Dit dra eerder by tot die uitbeelding van die Eilanders as verontregte, oningeligte, distopiese karakters.

Soos die titel aandui, rus die fokus eerder op die persoonlike geskiedenis van Jannes Hoop. In *Miskruier* speel Braam Fourie se persoonlike verlede ook 'n sentrale rol. Anders as in die geval van *Wederkoms* word sy geskiedenis egter in verband gebring met die breër Suid-Afrikaanse verlede. Braam gebruik ook sy geskiedenis om tot bewustheid en verantwoordelikheid te kom binne die distopie en tot verzet oor te gaan. Soos in Afdeling 8.3 bespreek is, gebruik Jannes in 'n mate die kennis van die Hoops se geskiedenis van versukkeldheid deurdat hy probeer om uit te styg bo sy omstandighede. Alle kanse op 'n beter lewe vir Jannes op aarde word egter aan die einde van die roman vernietig. Hy kan niks doen om sy omstandighede te verander nie en sy enigste hoop kom van 'n goddelike mag. Die herwinning van die geskiedenis in *Wederkoms* speel nooit 'n deurslaggewende rol in die narratiewe struktuur van die roman of in die protagonis se verzet nie. Die omgang met die verlede in die roman kan daarom nie in verband gebring word met die kritiese distopie nie (Baccolini 2003:116).

Baccolini (2004:520) wys daarop dat daar in 'n klassieke distopie slegs hoop bestaan buite die teks deurdat die distopie as 'n waarskuwing beskou kan word. Dit is teenoor die kritiese distopie waar daar 'n oop einde gelaat word en hoop sodoende binne die teks bestaan. In *Wederkoms* kom hierdie tipe moontlike waarskuwing voor in insidente wat herinner aan beelde uit die apartheidsera en die struggle: op hierdie wyse kom die Suid-Afrikaanse geskiedenis dus wel ter sprake in die roman.

Die Eilanders word naamlik onderwerp aan 'n gedwonge verskuiwing as die regering besluit om die Eiland onder water te laat verdwyn (184). As die Eilanders in opstand kom teen die regering en 'n versetaksie begin, word inwoners onder geheimsinnige omstandighede geïntimideer: “Moses Sengwa verloor sy lorie; diep in die nag word hy deur gemaskerde mans voorgekeer, uit sy voertuig gepluk en stukkend geslaan” (194). Die polisie kom ook op klopjagte in die middel van die nag en skop die inwoners se deure in as daar nie vir hulle oopgemaak word nie (197).

Soos reeds genoem in Afdeling 8.2, bestaan die gemeenskap van die Eiland uit verskillende rasse. Daar is interaksie tussen die witmense en swartmense van die Eiland deurdat 'n swart man, Salmon Ntini, een van Jannes se kollegas is, swart en wit gesinne die diens van die geloofsgeneser bywoon en Moses Sengwa, wat reeds genoem is, 'n sleutelrol speel in die verset teen die regering (124, 168, 194). Burger (2009) beweer dat hierdie verwysings na karakters met Afrika-name nie voldoende is om die hulle te onderskei van karakters uit Van Bruggen se romans nie. As die gegewe van die gemengde gemeenskap in ag geneem word saam met die eggo's van die struggle, kan dit egter gelees word as 'n waarskuwing dat Suid-Afrika afstuur op 'n situasie waar rasse-diskriminasie vervang word met klasse-diskriminasie. Dit is die arm mense wat benadeel en mislei word en geen hoop het nie.

Ironies genoeg gebruik die manne van die Konstruksie die kreet “Viva”, wat ook met die struggle geassosieer word, as hulle die Eiland aanval: “Lank leef die Konstruksie! Viva Damco!” (193). 'n Kreet wat voorheen gebruik is in die geveg vir vryheid, word nou gebruik om tegnologiese vooruitgang, ten koste van die natuur en die arm gemeenskap van die Eiland, te verheerlik. Die feit dat die regering die werkers van die Konstruksie gebruik om hulle “vuilwerk” te doen (193), sluit aan by bekende distopieë soos E.M. Forster se verhaal “The

Machine Stops” (1909) en Aldous Huxley se *Brave New World* (1932) waar mense gekondisioneer word om tegnologie en vooruitgang tot ’n tipe God te maak en heeltemal afhanklik daarvan word. Hierdeur sluit die “waarskuwing” van *Wederkoms* aan by die uitgangspunt in hierdie distopieë dat vooruitgang nie noodwendig tot goeie resultate lei nie.

Soos in die klassieke distopie is hoop dus slegs geleë buite die teks, deurdat sommige lesers kan glo dat die distopiese toekoms soos uitgebeeld in *Wederkoms* voorkom kan word deur ag te slaan op die waarskuwings in die roman.

8.7 Gevolgtrekking

Alhoewel *Wederkoms* deur talle as “apokalipties” beskryf word, kan dit suksesvol binne die raamwerk van distopiese literatuur bestudeer word as gevolg van die temas van globalisasie, sosiale en omgewingsvernietiging. Die handeling in *Wederkoms*, veral met betrekking tot die vervreemde protagonis en gemeenskap, kan ook vergelyk word met die handeling in tipiese distopiese tekste. Die uitbeelding van die apokalips in *Wederkoms* veroorsaak egter dat die roman nie as ’n kritiese distopie of ’n distopie met militante pessimisme beskou kan word nie deurdat daar geen hoop of moontlikhede vir die wêreld bestaan nie. Hierdeur sluit die roman aan by die klassieke distopie of by Moylan se beskrywing van die pseudo-distopie. Daar bestaan slegs hoop buite die roman deurdat sommige lesers dit as ’n waarskuwing kan lees oor die moontlike gevolge van klasse-diskriminasie en globale kapitalisme.

Wederkoms is, anders as wat Burger beweer, meer as bloot ’n herskrywing van ou Afrikaanse romans. Die roman is, saam met die ander Afrikaanse distopiese romans van ná 1999, deel van ’n belangrike ontwikkeling in die hedendaagse Afrikaanse prosa.

HOOFSTUK 9

Samevatting

Die prikkel vir hierdie studie was die aansienlike toename van toekomsromans in die Afrikaanse letterkunde in die tydperk ná 1999. Sewe Afrikaanse toekomsromans verskyn in hierdie tyd: P.J. Haasbroek se *Oemkontoe van die nasie (Oemkontoe)* (2001), *Hotel Atlantis* (2002) en *Raka die roman* (2005) deur Koos Kombuis, *Miskruier* (2005) deur Jaco Botha, Eben Venter se *Horrelpoot* (2006), *Die nege kerse van Magriet (Nege kerse)* (2006) deur Barend P.J. Erasmus en Louis Krüger se *Wederkoms – Die lewe en geskiedenis van Jannes Hoop (Wederkoms)* (2009). Die tydperk ná 1999 word deur talle beskou as 'n tyd waarin die euforie rondom die Nuwe Suid-Afrika verby was: Nelson Mandela se termyn as president het tot 'n einde gekom en die sosio-politiese probleme wat met 'n ontwikkelende land gepaardgaan, het op die voorgrond getree.

Nadat 'n ondersoek onderneem is na die publikasie van Afrikaanse en Engelse Suid-Afrikaanse futuristiese fiksie vóór 1999 het dit geblyk dat toekomsromans ook van belang was in ander tydperke binne die Suid-Afrikaanse letterkunde. In die sewentiger- tot middel tagtigerjare van die twintigste eeu verskyn toekomsromans wat in verband gebring kan word met die betrokke literatuur van die tyd. Die volgende tydperk waarin heelwat toekomsvisies in die Suid-Afrikaanse letterkunde voorkom, is met die land se oorgang na 'n demokrasie aan die einde van die tagtiger- en die begin van die negentigerjare van die twintigste eeu. Telkens kan die opkoms van toekomsromans in die Suid-Afrikaanse letterkunde dus verbind word met tye van maatskaplike en politieke veranderinge in die land. Die toekomsroman kan dus as 'n stroming binne die Suid-Afrikaanse literatuurgeskiedskrywing beskou word.

Die Afrikaanse toekomsromans van ná 1999 is 'n voortsetting van die Afrikaanse letterkunde, wat vanaf die negentigerjare van die twintigste eeu voorkom, waarin daar “'n diep pessimisme en selfs afgryse oor die heersende toestande in Suid-Afrika” is (Van Coller 2007:11). Die romans

vorm verder 'n onderdeel van die algemene distopiese visie, byvoorbeeld in romans soos André P. Brink se *Donkermaan* (2000), in die Afrikaanse letterkunde ná 1999.

Die Afrikaanse toekomsromans van ná 1999 beeld almal 'n toekomstige Suid-Afrika uit waarin dit slegter gaan as die tyd waarin die romans verskyn: armoede en vigs het onmeetbare afmetings aangeneem, politieke onstabiliteit heers en daar is grootskaalse omgewingsvernietiging. Die romans voldoen dus aan Sargent (1994:9) se definisie van 'n literêre distopie as 'n niebestaande samelewing wat as veel slegter as die werklike samelewing beskou word deur die eietydse leser. Tot op hede is daar nog nie 'n indringende studie onderneem waarin Afrikaanse toekomsromans bespreek word aan die hand van internasionale teorieë rondom distopiese literatuur nie. Andries Visagie en Johan Röth neem die eerste stap in hierdie rigting in hulle besprekings van Venter se *Horrelpoot*. In hierdie studie het ek dit verder gevoer: die analise van sewe Afrikaanse toekomsromans binne die raamwerk van distopiese literatuur bewys dat daar 'n tradisie van Afrikaanse distopiese romans bestaan.

Die nuttigste onderskeiding binne die subgenre van distopiese literatuur, wat ook uiteindelik bepalend was in die analise van die sewe romans, is die verskil tussen die klassieke distopie en die kritiese distopie. Die kritiese distopie bevat ten minste een eutopiese enklave of die hoop dat die distopie vervang kan word met 'n eutopie (Sargent aangehaal in Baccolini en Moylan 2003a:7). In die klassieke distopie bestaan hoop slegs buite die teks deurdat sommige lesers dit kan lees as 'n waarskuwing. Sulke lesers veronderstel dat die distopiese toekoms voorkom kan word as hulle hul optrede in die hede verander (Baccolini 2003:130). Wat hierby aansluit, is Moylan (2000:195) se uiteensetting van die gelate pessimisme van die pseudo-distopie en die militante pessimisme van die distopie. In eersgenoemde word daar geweier om enige moontlike oplossings vir die situasie te aanvaar of die oplossings word onderdruk. Die militante pessimisme van die distopie veronderstel dat omstandighede wel kan verander en word gekenmerk deur 'n eopiese en oop einde met 'n reeks van alternatiewe moontlikhede (Moylan 2000:151, 153). Alhoewel Baccolini en Moylan 'n duidelike uiteensetting gee van die verskille tussen die twee soorte distopieë is die klassifikasie van 'n teks as óf kritiese distopie óf klassieke distopie in 'n mate subjektief. Soos wat Visagie (2009b:63-64) wys, kan selfs 'n roman wat geen hoop bevat nie vir sommige lesers as 'n kritiese distopie funksioneer deurdat hulle “weier om ná die lees van

die verhaal in 'n passiewe neerslagtigheid te verval en [...] vasbeslote is om die uitsiglose toekomsbeeld vir Suid-Afrika af te wys". Sulke lesers fokus op die waarskuwende aard van distopiese literatuur.

Daar is bevind dat die Afrikaanse toekomsromans van ná 1999 op verskeie vlakke ooreenstem met die strukturele en tematiese elemente van distopiese literatuur. Die tipiese handeling in distopiese werke, met die protagonis wat oorgaan van 'n toestand van skynbare tevredenheid tot ontnugtering en verzet kon van toepassing gemaak word op al die Afrikaanse toekomsromans ná 1999.

Toekomsvoorstellings binne utopiese literatuur lewer dikwels eerder kommentaar op die tyd waarin die werke verskyn as wat dit probeer om die toekoms te voorspel (Bergonzi 1987:212; Wegner 2005:90-91). In al die Afrikaanse toekomsromans wat ná 1999 gepubliseer is, word daar verwys na die Suid-Afrikaanse werklikheid. In die bespreking van *Oemkontoe* is daar aangedui dat pertinente kwessies binne die Nuwe Suid-Afrika, byvoorbeeld grondhervorming, onwettige immigrasie en rasse-integrasie in skole, vlugtig aangeraak word in die roman deur middel van die artikels geskryf deur die hoofkarakter, Faan Starck. Die roman fokus egter op 'n klein groepie mense binne die toekomstige Suid-Afrika: die wit inwoners van Huis Gavok in Paarl. *Oemkontoe* beskryf eerder die gevoel van ontnugtering wat bestaan onder die wit, Afrikaanse karakters in die roman as wat dit kommentaar lewer op die Suid-Afrikaanse samelewing as 'n geheel. In *Hotel Atlantis* word daar deur middel van die teenstelling tussen die inwoners van die hotel en die vissersgemeenskap van Salem gewys op die gaping tussen ryk en arm in die Nuwe Suid-Afrika. In *Raka die roman* word hierdie gegewe ook geïllustreer in die beskrywing van die Oppermans se gemaklike middelklasbestaan teenoor die swaarkry van mense in informele nedersettings. Beide romans handel egter uiteindelik, soos *Oemkontoe*, oor die Afrikaner se vrese en gevoel van vervreemding binne 'n veranderende land. In *Miskruier* is dit veral die realiteit van geweld en misdaad in postapartheid Suid-Afrika waarop kommentaar gelewer word. In Botha se roman word almal, wit en swart, beïnvloed deur die misdaad in die land. Slegs die bendes en sindikate floreer. Die verhaal handel egter ook oor 'n verteenwoordiger van die wit middelklas, Braam Fourie. *Nege kerse* wys ook op sosiale probleme, byvoorbeeld plaasmoorde en die wanbestuur van munisipaliteite. Die fokus in die roman is op hoe hierdie probleme witmense in Suid-Afrika

raak. Daar word nooit gewys op die lot van die ander bevolkingsgroepe nie. Trouens, die nuwe swart maghebbers word uitgebeeld as diegene wat die land eiehandig tot ondergang gelei het. In *Horrelpoot* word 'n ontstellende blik gegee op dit waartoe hedendaagse sosio-politiese probleme, soos armoede en vigs, kan lei as dit geïgnoreer word. Weereens word die verhaal weergegee vanuit die perspektief van 'n wit Afrikaner, Marlouw.

Distopiese literatuur fokus gewoonlik op 'n verontregte individu of groep binne 'n distopiese samelewing. Soos hierbo gewys, is die fokus in die Afrikaanse distopiese toekomsromans van ná 1999 op die wit Afrikaanse man. Die implikasie is dus dat dit die Afrikanerman is wat onderdruk word in die toekomstige gemeenskap. In die romans word dit egter duidelik dat dit eerder 'n persepsie van die wit manlike karakters is dat hulle die groep is wat die meeste benadeel word in die distopie. Die meeste van die wit karakters leef in relatiewe gemak, terwyl die swart en bruin gemeenskappe in die romans in armoede verkeer. Die desillusie van die wit karakters kan gekoppel word aan 'n gevoel van ontmagtiging in die nuwe bedeling by wit Afrikaanse mans. Die uitbeelding van die wit manlike Afrikaanse karakters in die romans kan vergelyk word met Steyn (2001:159, my kursief) se beskrywing van die posisie van die wit man in die Nuwe Suid-Afrika:

While it is true that whites have lost total political power, they still hold many key positions in the country, both in the civil service and private sector, and control most of the economy. The term ["marginalized"] reflects the experience of loss of a dominant position, *subjectively translated as oppression*. The acute feeling of irrelevance can also be seen to be linked to the subjective experience of being excluded from the main arena of history-making, an arena previously reserved for whites, specifically white males.

Alhoewel die hoofkarakter Jannes in *Wederkoms* ook wit en Afrikaans is, word daar nie in die roman kommentaar gelewer op sy Afrikanerskap nie. Dit is nie Jannes se taal, kultuur of posisie in die samelewing wat bedreig word nie. As die armste van die armes het hy nog nooit enige regte of status gehad nie. Die bou van die dam dreig om dit waaruit hy 'n bestaan maak, sy huurhuis en sy tuin, van hom weg te neem. In *Wederkoms* word daar deur die uitbeelding van die armoedige gemeenskap van die Eilanders gewys op 'n nuwe tipe diskriminasie binne postapartheid Suid-Afrika: rasse-diskriminasie word vervang met klasse-diskriminasie.

In *Hotel Atlantis*, *Raka die roman* en *Wederkoms* strek die sosio-politiese kommentaar verder as slegs die Suid-Afrikaanse situasie. In hierdie drie romans word daar ook gewys op globale

kwessies soos klimaatsverandering, die mens se bydrae tot omgewingsvernietiging en toenemende wêreldwye konflik. Hierdie temas kom algemeen voor binne distopiese literatuur. In *Wederkoms* word daar spesifiek gewys op die verwoestende gevolge wat die bou van groot damme op die omliggende omgewing en gemeenskappe het. Die uitbeelding van 'n postapokaliptiese toekoms waarin mense nie meer bestaan nie in *Horrelpoot* kan ook met die tema van die verhouding tussen die mens en natuur binne distopiese literatuur in verband gebring word. Postapokaliptiese en apokaliptiese visies is gewild binne hedendaagse distopiese literatuur. In Kombuis se romans word die vernietiging van die natuur gekoppel aan die moontlike koms van 'n eko-apokalips. In *Wederkoms* is dit egter 'n Bybelse apokalips wat aanbreek.

Die sewe Afrikaanse toekomsromans van ná 1999 sluit veral ook aan by distopiese literatuur deur die wyse waarop die geskiedenis uitgebeeld word in die romans. In die klassieke distopieë gaan die herwinning van die geskiedenis dikwels gepaard met nostalgie oor die verlede en kom dit voor asof vergeet word dat die distopiese toekoms afkomstig is van die verlede. In die kritiese distopie is die geskiedenis egter sentraal en nodig vir die behoud van hoop en die ontwikkeling van verset, selfs al is dit 'n distopiese geskiedenis wat onthou word (Baccolini 2003:116).

In *Oemkontoe* verval die karakters hoofsaaklik in nostalgie oor die koloniale en apartheidsverlede, en word daar selektief omgegaan met die geskiedenis. In *Hotel Atlantis* is daar enkele verwysings na die Suid-Afrikaanse geskiedenis, veral na die geskiedenis van die Afrikaanse letterkunde. Die hoofkarakter, die skrywer Adam, let egter nie op dié geskiedenis nie. Die ouer karakters in *Raka die roman* is regressief vasgevang in 'n verlange na die “goeie ou dae”. In *Raka die roman* kom daar egter een van die oorspronklikste vorme van 'n terugkeer na die verlede voor in die konsep van 'n omgekeerde evolusie, wat betrekking het op die kinder-karakters in die roman. In *Miskruier* gebruik Braam sy geheue uit die apartheidsjare om, soos die karakter in die kritiese distopie, tot bewustheid en verantwoordelikheid te kom en in verset oor te gaan. In *Nege kerse* is die omgang met die geskiedenis weereens tipies van die klassieke distopie: die inheemse bevolking se geskiedenis word grootliks geïgnoreer, terwyl die eertydse koloniseerders se rol in die geskiedenis verheerlik word. In *Horrelpoot* is die hoofkarakter, Marlouw, aanvanklik nostalgies oor die verlede. Later in die roman wys hy wel tekens van 'n historiese bewussyn. Komplekse vraagstukke rondom die gevolge van die koloniale

verlede op die toestande in postkoloniale Suid-Afrika kom na vore in die roman. In *Wederkoms* speel die geskiedenis nie so 'n sentrale rol soos in die ander romans nie. Sommige tonele herinner wel aan gebeure uit die apartheidsgeskiedenis en daar word op hierdie wyse 'n verband gelê tussen die verlede en die distopiese toekoms in die roman.

Die Afrikaanse distopiese romans van ná 1999 verskil egter ook van internasionale distopiese literatuur. Die konteks van 'n postkoloniale en postapartheid Suid-Afrika verleen 'n uniekheid aan dié werke. Soos hierbo bespreek, vorm die Suid-Afrikaanse situasie 'n integrale deel van die romans. In Hoofstuk 1 is gewys dat die Afrikaanse letterkunde nog altyd gekoppel is aan die sosio-politiese omstandighede van Suid-Afrika. Die sewe distopiese toekomsromans is dus 'n voortsetting van hierdie tendens. Sentrale kwessies binne die Suid-Afrikaanse samelewing, byvoorbeeld rasseverhoudinge, word op verskillende wyses aangepak in die romans. Soos genoem in die bespreking van *Horrelpoot*, word die uitbeelding van die ondergang van plase onder swart bestuur in die roman deur sommige as rassisties beskou. In die roman word daar egter telkens verwys na die impak van die koloniale en apartheidsverlede op die distopiese toekoms: die onvermoë van die swart plaaseienaars word dus toegeskryf aan 'n geskiedenis van onderdrukking. Ek beskou dit daarom nie as rassisties nie. In *Oemkontoe* word daar ook gewys op die mislukking van die nuwe swart bestel. Dit word egter nooit gekoppel aan die onregte van die verlede nie. In die roman word gesuggereer dat die land beter daaraan toe was onder wit beheer.

In distopiese literatuur oor die algemeen kom die ruimte van die tuin en die natuur dikwels voor. In die Afrikaanse distopiese romans van ná 1999 (en ook vóór 1999) word hierdie gegewe aangepas binne die Suid-Afrikaanse konteks deurdat daar na die natuurlike omgewing van die plaas verwys word. In *Horrelpoot* word die tradisionele plaasroman ondermyn, terwyl die plaas in *Nege Kerse* gebruik word om 'n regse Afrikaner-ideologie te ondersteun. Die romans in hierdie studie kan dus beskou word as 'n eiesoortige bydrae tot die genre van distopiese literatuur.

Hedendaagse internasionale distopiese literatuur het 'n sterk feministiese inslag. Die Afrikaanse distopiese toekomsromans van ná 1999 word egter almal geskryf deur wit Afrikaanse manlike

skrywers, en het wit manlike hoofkarakters. Die feit dat die distopiese voorstellings spesifiek van hierdie groep kom, hou weereens verband met die wit Afrikanerman se verlies van mag binne postapartheid Suid-Afrika.

Dit is betekenisvol dat slegs een van die romans wat geanaliseer is as 'n kritiese distopie beskou kan word. In Botha se *Miskruier* dien die gevangenes se volgehoue verzet, die beeld van die miskruier wat 'n simbool van hergeboorte en transformasie is binne die Egiptiese mitologie, en Themba se woorde “Nyamezela”, wat beteken om te volhard, as die brokkie hoop in die kritiese distopie. 'n Oop einde, soos in *Miskruier*, is ook 'n belangrike kenmerk van die kritiese distopie.

Die ander ses romans kan eerder as klassieke distopieë of pseudo-distopieë geklassifiseer word. Daar is geen hoop vir die Afrikaner-karakters in Haasbroek se *Oemkontoe* nie. Hulle eutopiese enklave, Huis Gavok, word bedreig. Die regse verzetgroep vernietig op die ou end self die Afrikaner se kulturele simbole in die vorm van die Taalmonument. In al twee Kombuis se toekomsromans, *Hotel Atlantis* en *Raka die roman*, lyk dit of die wêreld gaan afstuur op 'n eko-apokalips: daar is geen hoop nie. Beide romans eindig as't ware waar hulle begin het sonder dat die karakters tot bewustheid en verantwoordelikheid kom: hierdie sikliese gang is kenmerkend van die pseudo-distopie. In Erasmus se *Nege kerse* word karakters uitgebeeld wat glo dat demokrasieë in Afrika noodwendig misluk. Die roman suggereer dus dat die distopie wat voorgestel word die enigste moontlike toekoms vir Suid-Afrika is. Hierdie ontkenning van alternatiewe moontlikhede kan verbind word met die pseudo-distopie. Soos in die klassieke distopie is daar geen hoop in die roman dat die distopie vervang kan word met 'n eutopie nie.

In Venter se *Horrelpoot* word daar, soos in die kritiese distopie, konstruktief met die verlede omgegaan deurdat belangrike kwessies rondom Suid-Afrika se koloniale verlede en die posisie van die witmens in postapartheid Suid-Afrika aangeraak word. In die bespreking is daar gewys dat daar ook heelwat eutopiese momente en enklaves binne die distopie in *Horrelpoot* bestaan. Hierdie hoopvolle oomblikke en plekke word egter telkens vernietig, soos wat Visagie (2009b:63) ook aandui. Dit is egter veral Marlouw se postapokaliptiese visioen aan die einde van die roman wat ook van *Horrelpoot* 'n klassieke distopie maak. In die roman is daar geen hoop vir die mensdom nie en kan die natuur slegs herleef as daar nie meer mense bestaan nie. In Krüger

se *Wederkoms* kom die enigste hoop vir die mens van buite, van 'n goddelike mag. Hierdie gebrek aan menslike bemiddeling sluit ook eerder aan by die klassieke distopie.

In romans soos *Horrelpoot*, *Wederkoms*, *Hotel Atlantis* en *Raka die roman* bestaan hoop, soos in die klassieke distopie, slegs buite die teks deurdat sommige lesers kan verkies om dit as waarskuwings te lees. *Nege kerse* kan nie eers as 'n waarskuwing oor die mens se optrede in die hede beskou word nie. Die roman propageer die ideologiese uitgangspunt dat die Weste superieur is met betrekking tot Afrika: volgens die roman kan niks dus gedoen word om verval en agteruitgang in Afrika te keer nie.

Die feit dat slegs een van die Afrikaanse toekomsromans ná 1999 die eksplisiete hoop van die kritiese distopie bevat, lewer kommentaar op die sosio-politiese klimaat wat die afgelope jare in Suid-Afrika heers. Soos in Hoofstuk 1 gewys, bestaan daar post-1999 'n gevoel van vervreemding en marginalisering as gevolg van regstellende aksie en die dalende status van Afrikaans as taal (vergelyk Barnard, Breyten Breytenbach, e.a. 1999:24 en Smuts 2000:2). Volgens Kerneels Breytenbach (2012) is dit “'n wesentlike vraag of mens nog hoegenaamd van die Afrikaner as groep kan praat”. Volgens hom is die Afrikaners 'n ontmagtigde groep sonder leiersfigure. Gesien teen hierdie agtergrond is dit nie vreemd dat die klassieke distopie, sonder aksie en hoop, eerder as die kritiese distopie oorheers in die Afrikaanse letterkunde ná 1999 nie. Die Afrikaners (en wit Afrikaanse skrywers) vermag tans nie veel meer as om hulle vrese en onsekerhede oor die posisie van die Afrikanerminderheidsgroep binne die nuwe bestel te verwoord nie.

Die kritiese distopie is nie noodwendig belangriker as die klassieke distopie nie: beide distopiese vorme lewer kritiek op die eietydse samelewing. Die romans in hierdie studie is egter nie almal ewe geslaagd in die sosio-politiese kommentaar wat hulle lewer nie. *Nege Kerse* verval in propagandistiese uitsprake vanuit 'n ultra-regse perspektief. In *Oemkontoe* word die probleme van die nuwe bestel op humoristiese wyse uitgelig, maar dit dwing nie werklik die leser om na te dink oor sy of haar verantwoordelikhede in die samelewing nie. Die kommentaar in die roman is ook redelik tydsgebonden. Dit kan geplaas word teenoor 'n roman soos *Horrelpoot* waarin daar nie slegs gefokus word op eietydse kwessies nie. In die roman word gewys op belangrike

vraagstukke rondom die koloniale en apartheidsgeskiedenis van Suid-Afrika, asook die posisie van die witmens in postapartheid Suid-Afrika. Dit is 'n roman wat nie slegs relevansie het binne die hedendaagse maatskaplike konteks nie.

Die volgende punte wat vlugtig in hierdie studie aangeraak is, kan uitgebrei word in toekomstige studies. 'n Vergelykende studie van Afrikaanse distopiese romans en internasionale distopiese romans, soos byvoorbeeld Margaret Atwood se *Oryx and Crake* (2003) en *The Year of the Flood* (2009), behoort interessante resultate te lewer. 'n Moontlike basis van vergelyking is die wyse waarop globale kwessies soos omgewingsvernietiging in Afrikaanse en internasionale distopiese tekste aangespreek word. Die distopiese roman as plaasroman kan ook in veel meer detail bespreek word. So 'n studie sal romans soos Karel Schoeman se *Na die geliefde land* (1972), J.M. Coetzee se *Disgrace* (1999), Venter se *Horrelpoot* en Erasmus se *Nege kerse* insluit. Die verband tussen Afrikaanse toekomsromans en historiese romans sou ook verder ondersoek kon word. Green (1997:244) wys reeds op die skakel tussen dié genres. Dit sal verder insiggewend wees om die Suid-Afrikaanse skrywer Lauren Beukes se twee Engelse distopiese toekomsromans, *Moxyland* (2008) en *Zoo City* (2010), met die Afrikaanse toekomsromans van ná 1999 te vergelyk. Die hoofkarakter in al sewe Afrikaanse toekomsromans van ná 1999 is 'n wit Afrikaanse man. Die skrywers van al die romans is ook wit Afrikaanssprekende mans. In al die romans, behalwe *Wederkoms*, is die fokus dan ook grotendeels op die posisie van die Afrikanerman binne postapartheid Suid-Afrika. Beukes se romans word daarteenoor nie net deur 'n vrou geskryf nie, maar bevat ook sterk vroulike karakters.

Fred Polak (1955:100, sy kursief) beskryf die invloed van oorwegend pessimistiese toekomsvisies sonder hoop op 'n samelewing as volg:

Een tijd zonder inspirerende en her-oriënterende, of met louter negatieve toekomstbeelden vernietigt uit het heden de toekomst en, uiteindelijk, door de toekomst het heden. Dit is de weerspiegeling van onze tijd en de voorafspiegeling van onze toekomst.

In die geval van die Afrikaanse distopiese toekomsromans van ná 1999 wys hierdie tipe toekomsvisies op die Afrikaner se soeke na identiteit in die nuwe bestel. Die romans is daarom nie slegs 'n weerspieëling van 'n ontmagtigde groep se bitterheid nie, maar deel van 'n noodsaaklike gesprek in die hedendaagse Afrikaans letterkunde oor die Afrikaner se geskiedenis,

hulle posisie in postapartheid Suid-Afrika, en hulle onsekerheid oor die toekoms. Die romans kan daardeur help om 'n toekoms te bou eerder as om dit te vernietig. Anders as Polak is ek van mening dat dit eerder 'n gemeenskap sonder enige toekomsvisies is wat geen toekoms het nie.

BRONNELYS

Aucamp, Hennie. 1988. Letoit, die straat-troebadoer. *Die Burger*, 25 Augustus.

Aucamp, Hennie. 2005. Die Raka-diskoers. *Die Burger*, 12 November.

Abrahams, Lionel. 2002a. Cocky Horror. Songs of the Cockroach. *Financial Mail*, 3 Mei: 102.

Abrahams, Fernel. 2002b. Nuwe SA loop deur in Huis Gavok. *Rapport*, 13 Januarie.

Abendroth, Keith. 1990. Outmoded but well-written. *The Citizen*, 7 Mei.

Adam, Heribert & Kanya Adam. 2001(2000). The Politics of Memory in Divided Societies. In: James, Wilmot & Linda van de Vijver (reds.). *After the TRC: Reflections on Truth and Reconciliation in South Africa*. Kaapstad: David Philip Publishers & Athena: Ohio University Press, 32-47.

Allighan, Garry. 1961. *Verwoerd – The End. A look-back from the Future*. Londen: T.V. Boardman.

Anker, Johan. 2010a. *Kruispunt* sal jagtersinstink by die geoefende leser prikkel. LitNet, 20 Julie. Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za> Afgelaai: 26 April 2011.

Anker, Johan. 2010b. Wederkoms. Die lewe en geskiedenis van Jannes Hoop. *Tydskrif vir Letterkunde* 47(1): 180-181.

Atkinson, Jennifer. 2007. Seeds of Change: The New Place of Gardens in Contemporary Utopia. *Utopian Studies* 18(2): 237-260.

Attwell, David & Derek Attridge. 2012. *The Cambridge History of South African Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

Baccolini, Raffaella & Tom Moylan. 2003a. Introduction. *Dystopia and Histories*. In: Baccolini, Raffaella & Tom Moylan (reds.). *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York & Londen: Routledge, 1-12.

Baccolini, Raffaella & Tom Moylan. 2003b. Conclusion. *Critical Dystopia and Possibilities*. In: Baccolini, Raffaella & Tom Moylan (reds.). *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York & Londen: Routledge, 233-249.

Baccolini, Raffaella. 2003. "A useful knowledge of the present is rooted in the past": Memory and Historical Reconciliation in Ursula K. Le Guin's *The Telling*. In: Baccolini, Raffaella & Tom Moylan (reds.). *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York & Londen: Routledge, 113-134.

Baccolini, Raffaella. 2004. The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction. *PMLA* 119(3): 518-521.

Bachrach, A.G.H. 1987. *Luna Mendax: Some Reflections on Moon-Voyages in Early Seventeenth-Century England*. In: Baker-Smith, Dominic & C.C. Barfoot (reds.). *Between Dream and Nature: Essays on Utopia and Dystopia*. Amsterdam: Rodopi, 70-90.

Baker-Smith, Dominic. 1987. Introduction. In: Baker-Smith, Dominic & C.C. Barfoot (reds.). *Between Dream and Nature: Essays on Utopia and Dystopia*. Amsterdam: Rodopi, 1-4.

Barnard, Chris. 1992. *Moerland*. Kaapstad: Tafelberg.

Barnard, Chris. 2010. Haasbroek vertel knap, sonder omhaal. *Die Burger*, 31 Mei.

Barnard, L.C. 1993. Die toekoms is ook nie wat dit was nie. *Die Burger*, 21 September.

Barnard, Chris, Breyten Breytenbach e.a. 1999. 'Pres Mbeki, luister asseblief na ons...'. *Insig*, 30 November: 26.

Bartlett, Ellen. 1998. An election allegory. *Financial Mail* 148(7): 139.

Bauman, Zygmunt. 2006. *Liquid Fear*. Cambridge: Polity Press.

Bergonzi, Bernard. 1987. Nineteen Eighty-Four and the Literary Imagination. In: Baker-Smith, Dominic & C.C. Barfoot (reds.). *Between Dream and Nature: Essays on Utopia and Dystopia*. Amsterdam: Rodopi, 211-228.

Beukes, Lauren. 2008. *Moxyland*. Auckland Park: Jacana.

Beukes, Lauren. 2010. *Zoo City*. Auckland Park: Jacana.

Beukes, Marthinus. 2006. Miskruier. *Tydskrif vir Letterkunde* 43(2): 232-234.

Bezuidenhout, Andries. 2005. Postmodern – of terug in die skubbe? *Rapport*, 13 November.

Black, Marguerite. 2000. Jaco Botha onder die loep. LitNet. Beskikbaar: <http://www.oulitnet.co.za/mond/jbotha2.asp> Afgelaai: 20 Julie 2011.

Blake, Patricia. 1984. Armageddon. *Time*, 2 Januarie.

Blessington, Francis. 2008. Politics and the terrorist novel. *Sewanee Review* 116(1): 116-124.

Booker, M. Keith. 1994. *The Dystopian Impulse in Modern Literature*. Westport, Connecticut & Londen: Greenwood Press.

Boer, Roland. 2008. Religion and Utopia in Fredric Jameson. *Utopian Studies* 19(2): 285-312.

Boeregirl. 2007. Nege kerse van Magriet. Boerevryheid. Beskikbaar: <http://www.boerevryheid.co.za/forums/showthread.php?8967-Nege-Kerse-Van-Magriet> Afgelaai: 7 September 2011.

Botha, Elize. 1980. Prosa. In: Cloete, T.T. (red.). *Die Afrikaanse Literatuur Sedert Sestig*. Goodwood: Nasou Beperk, 319-559.

Botha, Amanda. 1983. Bekroonde boek onder embargo. *Die Vaderland*, 9 November.

Botha, Jaco. 2005. *Miskruier*. Kaapstad, Pretoria & Johannesburg: Human & Rousseau.

Breytenbach, Breyten. 2008. Mandela's smile: Notes on South Africa's failed revolution. *Harper's Magazine*. Desember 2008. Beskikbaar: <http://harpers.org/archive/2008/12/0082308>
Afgelaai: 16 Januarie 2011.

Breytenbach, Kerneels. 2012. *Onse vaders* deur Karin Brynard: 'n nuwe aangesig vir betrokke literatuur. LitNet, 21 November. Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/Article/onse-vaders>
Afgelaai: 14 Januarie 2013.

Brink, André P. 1987. 'Merkwaardig en ontsenuend' Verste wat 'n blanke skrywer SA skrywer dit nog gewaag het? *Rapport*, 9 Augustus.

Brink, André. 1998. Stories of history: reimagining the past in post-apartheid narrative. In: Nuttall, Sarah & Carli Coetzee (reds.). *Negotiating the past: The making of memory in South Africa*. Kaapstad: Oxford University Press. 29-42.

Brink, André P. 2004. Roodt se 'Moltrein'. Eenoog in Parys. *Rapport*, 6 Junie.

Brink, André. 2009. South Africa's Brave New World by RW Johnson and A Legacy of Liberation by Mark Gevisser: review. *The Telegraph*. 17 April. Beskikbaar: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/bookreviews/5164391/South-Africas-Brave-New-World-by-RW-Johnson-and-A-Legacy-of-Liberation-by-Mark-Gevisser-review.html> Afgelaai: 17 Mei 2010.

Brümmer, Willemien. 2002. Al preek Koos Kombuis lees dit nog lekker. *Die Burger*, 21 Oktober.

Brümmer, Willemien. 2005. Miskruier in Woolworths. *Beeld*, 12 November.

Buell, Frederick. 2004. *From Apocalypse to Way of Life*. New York & Londen: Routledge.

Burger, Willie. 2006. Op reis na die hart van die donker. *Beeld*, 14 November.

Burger, Willie. 2009. Vernuwingsontbreek in Louis Krüger se *Wederkoms*. LitNet, 13 Mei. Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za> Afgelaai: 11 September 2009.

Calitz, 2009. Waar is die Voëlvryers om teen dié verval te sing? *Die Burger, By*, 17 Oktober.

Canavan, Gerry. 2012. Hope, But Not for Us: Ecological Science Fiction and the End of the World in Margaret Atwood's *Oryx and Crake* and *The Year of the Flood*. *Literature Interpretation Theory* 23(2): 138-159.

Carlsmith, Kevin M., Timothy D. Wilson & Daniel T. Gilbert. 2008. The Paradoxical Consequences of Revenge. *Journal of Personality and Social Psychology* 95(6): 1316–1324.

Cavalcanti, Ildney. 2003. The Writing of Utopia and the Feminist Critical Dystopia: Suzy McKee Charnas's Holdfast Series. In: Baccolini, Raffaella & Tom Moylan (reds.). *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York & Londen: Routledge, 47-67.

Cilliers, Cecile. 2006. Miskruier 'baanbrekend' Boek ontstel, maar troos ook. *Volksblad*, 16 Januarie.

Chapman, Audrey R. & Hugo van der Merwe. 2008. Introduction: Assessing the South African Transitional Justice Model. In: Chapman, Audrey R. & Hugo van der Merwe (reds.). *Truth and*

Reconciliation in South Africa: Did the TRC Deliver? Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1-22.

Chapman, Michael. 2003 (1996). *Southern African Literatures*. Pietermaritzburg: University of Natal Press.

Childress, David Hatcher. 1996. *Lost Cities of Atlantis, Ancient Europe & the Mediterranean*. Illinois: Adventures Unlimited Press.

Claeys, Gregory. 2010. The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In: Claeys, Gregory (red.). *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 107-131.

Clingman, Stephen. 1987. At last Gordimer invents a character she loves. *Weekly Mail*, 4 Junie.

Clingman, Stephen. 1990. Revolution and Reality: South African Fiction in the 1980s. In: Trump, Martin (red.). *Rendering Things Visible. Essays on South African Literary Culture*. Johannesburg: Ravan Press, 41-60.

Cochrane, Neil. 2006. Raka – die roman. *Tydskrif vir Letterkunde* 43(2): 234-235.

Coetser, Johan. 1999. 'n Eerste in Afrikaans: interaktiewe 'Rooi rom@n'. *Beeld*, 29 November.

Coetzee, Ampie. 1988. *Marxisme en die Afrikaanse letterkunde*. Bellville: Universiteit van Wes-Kaapland.

Coetzee, Ampie. 1990. *Letterkunde & Krisis: 'n Honderd jaar Afrikaanse letterkunde en Afrikaner-nasionalisme*. Pretoria: Taurus.

Coetzee, Ampie. 2000. *'n Hele os vir 'n ou broodmes: Grond en die plaasnarratief sedert 1595*. Kaapstad & Pretoria: Van Schaik & Human & Rousseau.

Coetzee, J.M. 1982 (1980). *Waiting for the Barbarians*. VSA: Penguin Books.

Coetzee, J.M. 1983. *Life and Times of Michael K*. Johannesburg: Ravan Press.

Coetzee, J.M. 1988. *White Writing. On the Culture of Letters in South Africa*. Sandton: Radix in vennootskap met New Haven & Londen: Yale University Press.

Conrad, Joseph. 1994 (1902). *Heart of Darkness*. Londen: Penguin Books.

Conyngham, John. 1990. *The Desecration of the Graves*. Parklands: AD. Donker.

Collins, John J. 1984. *The Apocalyptic Imagination. An Introduction to the Jewish Matrix of Christianity*. New York: Crossroad.

Crafford, Albert. 1989. Regse kant is hier enigste regte kant... 'n Propaganda-Rubicon van Morgenzon. *Rapport*, 26 November.

Crous, Marius. 2000. Leefwêreld van gewone mense realisties beskryf. *Die Burger*, 15 Maart.

Cull, Patrick. 2002. Rollicking ride through SA politics. *The Herald (EP Herald)*, 31 Julie.

D'Amassa, Don. 2009. *Encyclopedia of Adventure Fiction*. New York: Facts On File, Inc.

De Jong-Goossens, Riet. 2007. Het nageslacht is van geen waarde meer. *Zuid-Afrika*, 1 Februarie.

De Kock, Leon. 2009. Judging new 'South African' fiction in the transnational moment. *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa* 21(1-2): 24-58.

DeLillo, Don. 1986 (1984). *White Noise*. New York: Penguin Books.

De Ridder, Chutney. 1998. Die grootste oomblikke geboekstaaf. *Die Burger*, 22 Julie.

De Villiers, Dawid. 2008. *Trencherman: Venter's Anatomy of Visionlessness in Translation*. Litnet, 28 Julie. Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za> Afgelaai: 6 Desember 2011.

De Vries, Abraham H. 1998. P.J. Haasbroek (1943-): Kortverhale. In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en Profiel (Deel 1)*. Pretoria: J.L. van Schaik, 489-495.

De Vries, Izak. 2006. 'n Tartende Tien vir Horrelpoot? Litnet, 16 November. Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za> Afgelaai: 6 Desember 2011.

Dekker, G. 1935. *Afrikaanse Literatuurgeskiedenis*. Kaapstad: Nasionale Pers, Beperk.

Die Burger, By. 2007. *Brokkies*. 28 Julie.

Die Bybel: Nuwe Vertaling. 1989 (1986). 4^{de} uitgawe. Kaapstad: Bybelgenootskap van Suid-Afrika.

Donawerth, Jane. 2003. Genre Blending and the Critical Dystopia. In: Baccolini, Raffaella & Tom Moylan (reds.). *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York & Londen: Routledge, 29-46.

Encyclopedia of American Studies. 2010. "Salem Witchcraft Trials". Johns Hopkins University: Johns Hopkins University Press. Beskikbaar: http://www.credoreference.com/entry/jhueas_witchcraft_trials Afgelaai: 6 September 2012.

Erasmus, BPJ. 2004 (1995). *On Route in South Africa*. Jeppestown: Jonathan Ball Publishers.

Erasmus, BPJ. 1995. *On Route in South Africa*. Johannesburg: Jonathan Ball Publishers.

Erasmus, Barend P.J. 2006. *Die nege kerse van Magriet*. Philipstown: Verba Nova.

Ester, Hans. 2006. Louis Krüger (1955-). In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en Profiel (Deel 3)*. Pretoria: J.L. van Schaik, 330-341.

Ester, Hans. 2010. Louis Krüger en het leven tussen schurken en engelen. *Zuid-Afrika*, 1 Februarie.

Fallon, Ivan. 2009. *South Africa's Brave New World*, by RW Johnson. *The Independent*, 17 April. Beskikbaar: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/south-africas-brave-new-world-by-rw-johnson-1669476.html> Afgelaai: 17 Mei 2010.

Ferber, Michael. 2007. "Fly". *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: Cambridge University Press. Beskikbaar: <http://www.credoreference.com/entry/litsymb/fly> Afgelaai: 6 September 2012.

Fitting, Peter. 2010. Utopia, dystopia and science fiction. In: Claeys, Gregory (red.). *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 135-153.

Fouché, Jaco. 2005. 'n Resensie van Jaco Botha se eerste roman, *Miskruier*. LitNet, 24 Oktober. Beskikbaar: <http://www.oulitnet.co.za/bazaar/miskruier.asp> Afgelaai: 19 Januarie 2010.

Friend, Terence. 1996. The story of every town in S Africa. *The Citizen*, 8 Januarie.

Gadalla, Moustafa. 2003 (2001). *Egyptian divinities: The all who are the one*. Greensboro (VSA): Tehuti Research Foundation.

Garrard, Greg. 2004. *Ecocriticism*. New York & Londen: Routledge.

Geoghegan, Vincent. 1990. Remembering the Future. *Utopian Studies* 1(2): 52-68.

Gerwel, G.J. 1983. *Literatuur en Apartheid: Konsepsies van 'gekleurdes' in die Afrikaanse roman tot 1948*. Kasselsvlei: Kampen-Uitgewers.

Gerwel, Jakes. 2004. Gesprek in Afrikaans bly boeiend. *Rapport*, 14 November.

Gevisser, Mark. 2009. *A Legacy of Liberation: Thabo Mbeki and the future of the South African dream*. New York: Palgrave Macmillan.

Gilbert, Sandra M. & Susan Gubar. 2000. 2de uitgawe. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven & Londen: Yale Nota Bene & Yale University Press.

Goosen, Jeanne. 2007. 'n Bom van 'n boek. *Die Burger*, 21 Julie.

Gordimer, Nadine. 1981. *July's People*. Pretoria: Ravan Press; Taurus.

Gordimer, Nadine. 1987. *A Sport of Nature*. Kaapstad & Johannesburg: David Philip; in association with Taurus.

Gräbe, Ina. 2007. Apokalips nou of later? Eben Venter se siening van die Suid-Afrikaanse samelewing in *Horrelpoot* (2006). *Tydskrif vir Geesteswetenskappe. Supplement – Die verskynsel van geweld: besinninge, analises, oplossings* 47(4): 59-68.

Graham, Lucy Valerie. 2012. *State of Peril: Race and Rape in South African Literature*. New York: Oxford University Press.

Graham, Shane. 2009. *South African Literature after the Truth Commission: Mapping Loss*. Scottsville: University of KwaZulu-Natal Press.

Grant-Marshall, Sue. 2009. The green grass of home and abroad. *The Weekender*, 6 June.

Green, Michael. 1997. *Novel Histories. Past, Present, and Future in South African Fiction*. Johannesburg: Witwatersrand University Press.

Grey, S.L. 2011. *The Mall*. Londen: Corvus.

Groenewald, Yolandi. 2006. African Reads. *Mail and Guardian*, 30 November.

Grové, A.P. 1980. Inleiding tot die literatuur van Sestig. In: Cloete, T.T., A.P. Grové, J.P. Smuts & Elize Botha (reds.) *Die Afrikaanse Literatuur sedert Sestig*. Bloemfontein, Johannesburg & Pietermaritzburg: Nasou, 1-26.

Grové, A.P. 1990. Schoeman op twee vlakke. *Oosterlig*, 16 November.

Grundling. Erns. 2005. Groot bederf vir Afrikaanse Boekfundi's. *Die Kerkbode*, 25 November.

Grütter, Wilhelm. 1987. Verrassende legkaart van liefde. *Die Burger*, 2 Julie.

Haasbroek, P.J. 1982. *Verby die vlakte*. Kaapstad, Pretoria & Johannesburg: Human & Rousseau.

Haasbroek, P.J. 1993. *Lem*. Kaapstad & Johannesburg: Human & Rousseau.

Haasbroek, P.J. 2001. *Oemkontoe van die nasie*. Pretoria: Protea Boekhuis.

Haasbroek, P.J. 2009. *Die ander vennoot*. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.

Halper, Thomas & Douglas Muzzio. 2007. Hobbes in the City: Urban Dystopias in American Movies. *The Journal of American Cultures* 30(4): 379-390.

Hambidge, Joan. 2004. 'Moltrein' 'n plesierrit. *Die Burger*, 14 Junie.

Hambidge, Joan. 2005a. Kombuis se skouspel laat jou bulder. *Die Burger*, 7 November.

Hambidge, Joan. 2005b. Onthutsende toekoms-roman. *Die Burger*, 10 Oktober.

Hambidge, Joan. 2009a. Boek vir die manne...maar met intertekste. *Die Burger*, 29 Junie.

Hambidge, Joan. 2009b. Bekoring van pragboek moeilik verwoordbaar. *Die Burger*, 6 April.

Heyns, Michiel. 2006. *Elemente van die groteske realisme en karnavaleske in Foxtrot van die vleisetters deur Eben Venter*. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

Hillegas, Mark R. 1967. *The Future as Nightmare. H.G. Wells and the Anti-utopians*. New York: Oxford University Press.

Ho, Robert, Lynne ForsterLee, Robert ForsterLee & Natalie Crofts. 2002. Justice versus vengeance: motives underlying punitive judgements. *Personality and Individual Differences* 33: 365-377.

Hofmeyr, Isabel. 1987. Building a nation from words: Afrikaans language, literature and ethnic identity, 1902-1924. In: Marks, Shula & Stanley Trapido (reds.). *The politics of race, class and nationalism in twentieth-century South Africa*. Londen & New York: Longman Group UK Limited.

Hope, Christopher. 2009 (1984). *Kruger's Alp*. Londen: Atlantic Books.

Hough, Barrie. 1984. 'Mag word maklik misbruik'. *Beeld*, 26 Oktober.

Hugo, Pieter. 2006. Afrikaanse skrywers in die nuwe millennium. *Bibliotekaris*, 50(6): 13-15.

Huigen, Siegfried. 2008. Taalmonumente. In: Grundlingh, Albert M. & Siegfried Huigen (reds.). *Van Volksmoeder tot Fokopolisiekar: Kritiese opstelle oor Afrikaanse herinneringsplekke*. Stellenbosch: Sun Press, 149-158.

Hunt, John Dixon. 1987. Gardens in Utopia: Utopia in the Garden. In: Baker-Smith, Dominic & C.C. Barfoot (reds.). *Between Dream and Nature: Essays on Utopia and Dystopia*. Amsterdam: Rodopi, 114-138.

Human, Thys. 2009. Krüger vertel van verval, vernuwing. *Beeld*, 18 Mei.

Isaacson, Maureen. 2001. Gordimer 'too racist' for schools. *Sunday Independent*, 15 April.

Jacobs, Sean & Richard Calland. 2002. Thabo Mbeki. Myth and context. In: Jacobs, Sean & Richard Calland (reds.). *Thabo Mbeki's World*. Pietermaritzburg: University of Natal Press.

Jacobs, Jaco. 2003. SA se twee gesigte. *Beeld*, 16 Augustus.

Jacoby, Russell. 1999. *The End of Utopia: Politics and Culture in an Age of Apathy*. VSA: Basic Books.

Jakobson, Roman. 1981. Linguistics and Poetics. In: Rudy, Stephen (red.). *Roman Jakobson Selected Writings III. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*. Den Haag, Parys & New York: Mouton Publishers.

Jameson, Fredric. 1994. *The Seeds of Time*. New York: Columbia University Press.

Jameson, Fredric. 2003. Future City. *New Left Review* 21 (Mei-Junie): 65-79.

Jameson, Fredric. 2007 (2005). *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londen & New York: Verso.

Jansen, Ena. 1990. Afskeid en Vertrek boeiend – ongeag die Schoeman-sleur. *Die Suid-Afrikaan*, 30 September.

Jansen, Ena. 1991. Krüger skryf cowboy-roman wat nie ontstel of boei nie. *Vrye Weekblad*, 1 Februarie.

Jendrysik, Mark S. 2011. Back to the Garden: New Visions of Posthuman Futures. *Utopian Studies* 22(1): 34-51.

John, Philip. 2001. Afrikaanse wetenskapfiksie kry 'n 'Eden'. *Beeld*, 26 November.

John, Philip. 2002a. Bevrydende lag wat helder opklink. *Beeld*, 4 Februarie.

John, Philip. 2002b. Verleidelike prosa wat jy soos soetkoek eet. *Beeld*, 16 September.

John, Philip. 2005. Verfrissend ontgogelend. *Beeld*, 31 Oktober.

Johnson, R.W. 2010. *South Africa's Brave New World: The Beloved Country since the End of Apartheid*. Londen: Penguin Books.

Jooste, G.A. 1999. Karel Schoeman (1939-). In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en Profiel (Deel 2)*. Pretoria: J.L. van Schaik, 544-564.

Joubert, Elsa. 1983. *Die laaste Sondag*. Kaapstad: Tafelberg.

Joubert, Elsa. 2005. *'n Wonderlike geweld*. Kaapstad: Tafelberg.

Kadrey, Richard & Larry McCaffery. 1991. Cyberpunk 101: A Schematic Guide to *Storming the Reality Studio*. In: McCaffery, Larry (red.). *Storming the Reality Studio*. Durham & Londen: Duke University Press, 17-29.

Kannemeyer, J.C. 1978. *Geskiedenis van die Afrikaanse Literatuur I*. Kaapstad & Pretoria: Academia.

Kannemeyer, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse Literatuur II*. Kaapstad, Johannesburg & Pretoria: Academia.

Kannemeyer, J.C. 1998. *Op weg na 2000. Tien jaar Afrikaanse literatuur 1988-1997*. Kaapstad: Tafelberg.

Kannemeyer, J.C. 2005. *Die Afrikaanse Literatuur 1652-2004*. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.

Keppel-Jones, Arthur. 1947. *When Smuts Goes: A History of South Africa from 1952 to 2010 first published in 2015*. Kaapstad: The African Bookman.

Kirby, Robert. 2002. *Songs of the Cockroach*. Claremont: Spearhead.

Klaaste, Aggrey. 1981. When the giant rises, something will give. *The Sowetan*, 3 Augustus.

Kombuis, Koos A. 2000. *Seks & Drugs & Boeremusiek: Die memoires van 'n volksverraaier*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Kombuis, Koos A. 2002. *Hotel Atlantis*. Kaapstad, Pretoria & Johannesburg: Human & Rousseau.

Koos A. Kombuis. 2004a (1989). *Suidpunt-Jazz*. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.

Kombuis, Koos. 2004b. In die Skadu van die Antichris. *Rapport Perspektief*, 7 November.

Kombuis, Koos. 2005. *Raka die roman*. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.

Kossick, Shirley. 1993. Sad portrait of a future South Africa. *Mail & Guardian*, 30 September.

Kreuziger, Frederick A. 1982. *Apocalypse and Science Fiction: A Dialectic of Religious and Secular Soteriologies*. Chico: Scholars Press.

Kruger, Joan. 1982. Roman beeld swart oornam uit. *Die Transvaler*, 16 Maart.

Krüger, Louis. 1990. *Gevaarlike land*. Kaapstad: Tafelberg.

Krüger, Louis. 2009. *Wederkoms – Die lewe en geskiedenis van Jannes Hoop*. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.

Kundera, Milan. 1981. *The Book of Laughter and Forgetting*. New York: Viking/Penguin.

Labuschagne, M. 2009. Politieke korrektheid is SA se nuwe sensuur. *Die Burger*, 24 Oktober.

Landman, Christina. 2004. Kulturele Afrikaner en Calvinisme. *Die Kerkbode*, 27 Augustus.

Langa, Mandla. 2008. *The Lost Colours of the Chameleon*. Johannesburg: Picador Africa.

Lategan, Herman. 2007. Horrelpoot. LitNet, 4 Januarie. Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za>
Afgelaai: 12 Februarie 2009.

Lategan, Leana. 2000. Al maak sien so seer...verval tekste tog nie in uitsigloosheid. *Volksblad*, 1 Mei.

Le Guin, Ursula K. 2010. After the Flood. *Mail & Guardian Online*, 29 Januarie. Beskikbaar: <http://www.mg.co.za/article/2010-01-29-after-the-flood> Afgelaai: 12 Oktober 2010.

Lenta, Margaret. 1988. Fictions of the Future. *The English Academy Review* 5: 133-145.

Le Roux, André. 1990/1991. Cowboy Krüger is 'n swak profet. *Insig*, 31 Desember, 1 Januarie: 46.

Leroux, Etienne. 1967. *18-44*. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.

Letoit, André. 1988. *Die bar op De Aar: Ballades, blues en bevliegings*. Kaapstad: Tafelberg.

Levitas, Ruth & Lucy Sargisson. 2003. Utopia in Dark Times: Optimism/Pessimism and Utopia/Dystopia. In: Baccolini, Raffaella & Tom Moylan (reds.). *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York & Londen: Routledge, 13-27.

Liebenberg, Johan. 2006. Die diepste donker. *De Kat* 26 (somer): 18.

Loots, Ronelle. 2006. Venter se spieël. *Insig*, 1 Desember: 8.

Loots, Sonja. 2002. 'n Nuwe boek, 'n nuwe baba. *Rapport*, 18 Augustus.

Loots, Sonja. 2005. SPOOK storie. *Rapport*, 25 September.

Loots, Mariana. 2007. Magriet skop soos De la Rey, *Die Burger*, 17 Februarie.

Louw, Anna M. 1957. *Die Koms van die Komeet*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.

Louw, Liesl. 2005. Raka kom uit die kombuis. *Beeld*, 5 November.

Louw, N.P. Van Wyk. 1947 (1941). *Raka*. Kaapstad, Bloemfontein & Port Elizabeth: Nasionale Pers Beperk.

Lurie, Edward. 1993. *Jacob with a 'C'*. Kaapstad: The Carrefour Press.

Mackie, Heather. 1993. A fantasy tale of myth and realism. *Sunday Times*, 18 Julie.

Marais, Hein. 2001 (1998). *South Africa: Limits to change. The political economy of transition*. Londen & New York: Zed Books Ltd & Kaapstad: University of Cape Town Press.

Marais, Loftus. 2006a. Venter en Winterbach Twee reaksies op die Suid-Afrikaanse situasie. *Beeld*, 9 Desember.

Marais, Danie. 2006b. Horrelpoot. *Insig*, 1 Desember: 82.

Mashaba, Sibongile. 2008. Novel exciting and full of energy. *Sowetan*, 1 Julie.

McCaffery, Larry. 1991. Introduction: The Desert of the Real. In: McCaffery, Larry (red.). *Storming the Reality Studio*. Durham & Londen: Duke University Press, 1-16.

McCully, Patrick. 1996. *Silenced Rivers: The Ecology and Politics of Large Dams*. Londen & New Jersey: Zed Books.

McDonald, Peter D. 2009. *The Literature Police: Apartheid censorship and its cultural consequences*. Oxford: Oxford University Press.

McEntee, Joy. 2009. "I'll give you acts of God": God, the Father, and Revenge Tragedy in Three Billy Connolly Movies. *Literature Film Quarterly* 37(1): 49-71.

McKee, Ian, R. & N.T. Feather. 2008. Revenge, Retribution, and Values: Social Attitudes and Punitive Sentencing. *Social Justice Research* 21: 138-163.

McLeod, John. 2000. *Beginning postcolonialism*. Manchester & New York: Manchester University Press.

Mischke, Annemarie. 2002. Patrioties, eerlik en erg politiek onkorrek. *Rapport*, 14 April.

Miles, John. 1978. *Donderdag of Woensdag*. Pretoria: Taurus.

Miles, John. 1992 (1991). *Kroniek uit die doofpot*. Kaapstad & Johannesburg: Human & Rousseau.

Moylan, Tom. 1986. *Demand the Impossible: Science fiction and the utopian imagination*. New York & Londen: Methuen.

Moylan, Tom. 2000. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. VSA: Westview Press.

Myburg, Johan. 2006. Woorde vir die onsegbare. *Die Burger*, 24 November.

Nänny, Pia. 2005. Geen openlike protes op fees. *Die Burger*, 14 Maart.

Ndebele, Njabulo. 1998. Memory, metaphor, and the triumph of narrative. In: Nuttall, Sarah & Carli Coetzee (reds.). *Negotiating the past: The making of memory in South Africa*. Kaapstad: Oxford University Press, 19-28.

Ndlangisa, Sabelo. 2009. The promiscuity of power. *City Press*, 22 Maart.

NB-Uitgewers. Skrywerfokus: Jaco Botha. Beskikbaar: <http://nb.co.za/Authors/3216> Afgelaai: 26 Julie 2011.

Neely, Carol Thomas. 1994. Women/Utopia/Fetish: Disavowal and Satisfied Desire in Margaret Cavendish's *New Blazing Worlds* and Gloria Anzaldúa's *Borderlands/La Frontera*. In: Siebers, Tobin (red.). *Heterotopia: Postmodern Utopia and the Body Politic*. University of Michigan: The University of Michigan Press.

Nicol, Mike. 1992. *This Day and Age*. Londen: Bloomsbury.

Nienaber, P.J. 1938. *Die Afrikaanse Roman-Tematologie*. Amsterdam: N.V. Swets & Zeitlinger Boekhandel & Uitgeversmaatschappij.

Nieuwoudt, Stephanie. 2004. Filistynse luiheid pla. Engels nie ál venster op buiteland, sê Dan Roodt. *Die Burger*, 15 Junie.

Odendal, F.F. & R.H. Gouws (reds.). 2005 (2000). *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. Midrand: Perskor.

Odelain, O. & R. Séguineau. 1981. *Dictionary of Proper Names and Places in the Bible*. New York: Doubleday and Company, vertaal deur Matthew J. O'Connell.

O'Leary, Stephen D. 1994. *Arguing the Apocalypse: A Theory of Millennial Rhetoric*. New York & Oxford: Oxford University Press.

Olivier, Gerrit. 1979. „Politieke” prosa uit 1978. *Standpunte* 140(32)(2): 12-22.

Orwell, George. 1984 (1949). *Nineteen Eighty-Four*. Oxford: Clarendon Press.

Painter, Desmond. 2006. “Mens kan mos skryf waaroor jy wil!”. *Rapport*, 22 Oktober.

Pakendorf, Gunter. 1993. Slim, maar gevange in geweld. *Die Burger*, 19 Oktober.

Paton, Alan. 1981. Alan Paton reviews *July's People*, the latest novel by Nadine Gordimer. *Sunday Tribune*, 19 Julie.

Pharos Afrikaans-Xhosa / Xhosa Afrikaans Woordeboek. 2005. Kaapstad: Pharos.

Pfaelzer, Jean. 1980. Parody and Satire in American Dystopian Fiction of the Nineteenth Century. *Science Fiction Studies* 7(1): 61-72.

Pheiffer, R.H. 1979. Karel Schoeman: *Die noorderlig* en *Om te sterwe*. *Standpunte* 139(32)(1): 9-19.

Pieterse, H.J. 2002. 'n Grootse opgesette satire. *Beeld*, 15 April.

Polak, Fred. 1955. *De Toekomst is Verleden Tijd (Deel II)*. Utrecht: Uitgeversmaatschappij W. De Haan N.V.

Pordzik, Ralph. 2001a. Nationalism, Cross-Culturalism, and Utopian Vision in South African Utopian and Dystopian Writing 1972-92. *Research in African Literatures* 32(3): 177-197.

Pordzik, Ralph. 2001b. *The Quest for Postcolonial Utopia. A Comparative Introduction to the Utopian Novel in New English Literatures*. New York: Peter Lang Publishing.

Postma, M. & M.N. Slabbert. 2008. Memory, history and oblivion in *Horrelpoot* by Eben Venter. *Literator* 29(2): 47-64.

Potgieter, Lizette. 2000. Saamskryf sorg vir leesgenot. *Die Burger* (Oos-Kaap), 15 Maart.

Pretorius, O.J. 1984. *Aspekte van Uitdraai deur Wilma Stockenström*. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Pretoria: Universiteit van Pretoria.

Reddy, Vasu. 1997. Sterk, nuwe talent. *Insig*, November: 32.

Renders, Luc. 2010. Utopieë en distopieë, realiteit en fiksie. Distopiese toekomsromans. Ongepubliseerde lesing, UNISA, 1 Oktober.

Roos, Henriette. 1998. Perspektief op die Afrikaanse prosa van die twintigste eeu. In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en Profiel (Deel 1)*. Pretoria: J.L. van Schaik, 21-117.

Roos, Henriette. 2003. Joiners, AWOL en Umkhonto – soldate wat steeds veg binne die Afrikaanse Literêre taalgebruik. *Language Matters* 34: 72-79.

Roos, Henriette. 2005. Kombuis sorg vir kragtoer. *Rapport*, 13 November.

Roos, Henriette. 2006. Die Afrikaanse prosa 1997 tot 2002. In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en Profiel (Deel 3)*. Pretoria: J.L. van Schaik, 43-104.

Roos, Henriette. 2007. Onweerswolke oor die Wes-Kaap. Lokale onrus en globale malaise in resente Suid-Afrikaanse prosatekste. *Stilet* 19(2): 118-133.

Roos, Henriette. 2010. Art and/as Anarchy: Portraying the Artist during Times of Turmoil and War. *Journal of Literary Studies*. 26(4): 36-56.

Roos, Henriette. 2011. "The War of the Worlds": Relocating the Boundaries between the Human and the Non-Human. *Journal of Literary Studies*. 27(4): 50-70.

Rosenthal, Jane. 2009. Fantasy for our world. *Mail and Guardian*, 18 Junie.

Röth, Johan Friedrich. 2011. *Horrelpoot (2006) van Eben Venter as apokaliptiese roman: 'n intertekstuele studie*. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Port Elizabeth: Nelson Mandela Metropolitaanse Universiteit.

Sargent, Lyman Tower. 1967. The Three Faces of Utopianism. *The Minnesota Review* 7(3): 222-230.

Sargent, Lyman Tower, 1975. Utopia – The Problem of Definition. *Extrapolation* 16(2): 137-148.

Sargent, Lyman Tower. 1994. The Three Faces of Utopianism Revisited. *Utopian Studies* 5(1): 1-37.

Sargent, Lyman Tower. 2010. Colonial and postcolonial utopias. In: Claeys, Gregory (red.). *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 200-222.

Serote, Mongane. 1981. *To Every Birth its Blood*. Johannesburg: Ravan Press.

Schoeman, Karel. 1972. *Na die geliefde land*. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.

Schoeman, Karel. 1976. *Om te sterwe*. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.

Schoeman, Karel. 1990. *Afskeid en Vertrek*. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.

Slusser, George. 1992. Introduction: Fiction as Information. In: Slusser, George & Tom Shippey (reds.). *Fiction 2000: Cyberpunk and the Future of Narrative*. Athena & Londen: The University of Georgia Press, 1-14.

Smith, Francois. 2001. Die toekoms is 'n ander land. *Volksblad*, 7 November.

Smith, Charles. 2002. Te veel whisky, te min aksie. *Volksblad*, 27 Oktober.

Smith, Francois. 2005. Ongebreideld Oneerbiedig. *Beeld*, 5 Desember.

Smuts, J.P. 1983. Elsa Joubert stel nie teleur. *Die Burger*, 17 November.

Smuts, J.P. 1996. Die Afrikaanse prosa 1990-1995: 'n leesverslag. *Stilet* 8(2): 1-17.

Smuts, J.P. 1998. Chris Barnard (1939-). In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en Profiel (Deel 1)*. Pretoria: J.L. van Schaik, 232-244.

Smuts, J.P. 2000. Die einde van die millennium: vier jaar Afrikaanse prosa. *Stilet* 12(2): 1-26.

Sparks, Allister. 2003. *Beyond the miracle. Inside the New South Africa*. Johannesburg & Kaapstad: Jonathan Ball Publishers.

Stableford, Brian. 2010. Ecology and dystopia. In: Claeys, Gregory (red.). *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 259-281.

Steyn, Melissa. 2001. *"Whiteness just isn't what it used to be": White identity in a changing South Africa*. Albany: State University of New York Press.

Steytler, Klaas. 1991. *In die somer van '36*. Kaapstad: Tafelberg.

Suvín, Darko. 1979. *Metamorphoses of Science Fiction*. New Haven en Londen: Yale University Press.

Suvín, Darko. 1998. Utopianism from Orientation to Agency: What Are We Intellectuals Under Post-Fordism To Do? *Utopian Studies* 9(2): 162-190.

Suvín, Darko. 2003. Theses on Dystopia 2001. In: Baccolini, Raffaella & Tom Moylan (reds.). *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York & Londen: Routledge, 187-201.

Taylor, William, Gerald Hinde & David Holt-Biddle. 2003. *The Waterberg: The Natural Splendours and the People*. Kaapstad: Struik.

Terblanche, Erika. 2010. ATKV Skrywersalbum: Louis Krüger (1955). LitNet, 26 Januarie. Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/Article/louis-kr-ger-1955> Afgelaai: 30 Mei 2012.

Thomas, Keith. 1987. The Utopian Impulse in Seventeenth-Century England. In: Baker-Smith, Dominic & C.C. Barfoot (reds.). *Between Dream and Nature: Essays on Utopia and Dystopia*. Amsterdam: Rodopi, 20-46.

Thompson, D. 1997. *The End of Time: Faith and Fear in the Shadow of the Millennium*. Londen: Minerva.

Tomalin, Claire. 1983. Reluctantly into the limelight. *The Daily News*, 5 November.

Trehela, Paul. 2009. South Africa's Brave New World: An appreciation. *Politicsweb*.

Beskikbaar:<http://www.politicsweb.co.za/politicsweb/view/politicsweb/en/page71619?oid=124114&sn=Detail> Afgelaai: 17 Junie 2010.

Van Coller, H.P. 1987. *Laat Vrugte behandel deur prof. H.P. van Coller*. Reuse-Blokboeke. Pretoria & Kaapstad: Academica.

Van Coller, H.P. 1995a. Tussen nostalgie en parodie: die Afrikaanse prosa in die jare negentig (Deel 1). *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 35(3): 197-208.

Van Coller, H.P. 1995b. Die Afrikaanse plaasroman as ideologiese refleksie van die politieke en sosiale werklikheid in Suid-Afrika. *Stilet* 7(2): 22-31.

Van Coller, H.P. 1998a. Woord vooraf. In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en Profiel (Deel 1)*. Pretoria: J.L. van Schaik, viii-x.

Van Coller, H.P. 1998b. P.J. Haasbroek (1943-): Langer Prosa. In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en Profiel (Deel 1)*. Pretoria: J.L. van Schaik, 495-502.

Van Coller, H.P. 1998c. Botha se prosa het 'n seldsame sintuiglikheid. *Volksblad*, 2 Februarie.

Van Coller, H.P. 2002. 1998-2000: skrywers op die tweesprong. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 42(4): 304-320.

Van Coller, H.P. 2003. Die gesprek tussen C.M. van den Heever se werk en enkele moderne Suid-Afrikaanse romans. *Literator* 24(1): 49-68.

Van Coller, H.P. 2004. In die domein van labirinte. *Volksblad*, 11 Oktober.

Van Coller, H.P. 2007. Op soek na Afrika se hart. *Die Burger*, 29 September.

Van Coller, H.P. & A. van Jaarsveld. 2010a. Die spore van Raka: Oor herskrywing en kanoniserings (Deel 1). *Tydskrif vir Letterkunde* 47(1): 25-40.

Van Coller, H.P. & A. van Jaarsveld. 2010b. Die spore van Raka: Oor herskrywing en kanoniserings (Deel 2). *Tydskrif vir Letterkunde* 47(2): 113-128.

Van Coller, H.P. 2012. The beginnings of Afrikaans literature. In: Attwell, David & Derek Attridge (reds.). *The Cambridge History of South African Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 262-285.

Van der Berg, Dietlof & Darryl David. 2007. Raka in die psige van die eietydse Afrikaner. *Stilet* 19(1): 49-67.

Van der Merwe, Chris. 2005. Die laaste woord oor 'n Afrikaanse boek of Die verhaal van die afgesnyde voete. *Stilet* 17(2): 26-49.

Van der Merwe, Chris. 2007. 'n 'Terapeutiese perspektief' op Etienne van Heerden se *In stede van die liefde* (2005). *Stilet* 19(1): 103-114.

Van der Merwe, Chris N. & Pumla Gobodo-Madikizela. 2008. *Narrating our healing. Perspectives on Working through Trauma*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Van der Merwe, Chris & Rolf Wolfswinkel (reds.). 2002. *Telling wounds: Narrative, Trauma & Memory – Working through the SA armed conflicts of the 20th century*. Stellenbosch: Van Schaik Content Solutions.

Van Gorp, Hendrik, Rita Ghesquiere, Dirk Delabastita & Jan Flamend. 1998. *Lexicon van literaire termen*. Groningen: Martinus Nijhoff uitgevers.

Van Heerden, Etienne. 1993. *Die stoetmeester*. Kaapstad: Tafelberg.

Van Rensburg, F.I.J. 1971. *Die Smal Baan. Aspekte en Figure uit die Ontwikkelingsgang van die Afrikaanse Letterkunde*. Kaapstad & Johannesburg: Tafelberg-Uitgewers.

Van Schalkwyk, Phil. 2009. 'Against extremity': Eben Venter's *Horrelpoot* (2006) and the quest for tolerance. *Critical Arts: A South-North Journal of Cultural & Media Studies* 23(1): 84-104.

Van Zyl, Dorothea. 2000. Gestroopte verhale oor 'gewones'. *Rapport*, 20 Augustus.

Van Zyl, Dorothea. 2010. Identiteit en landskap in *Raka die roman* (Koos Kombuis) en *Asbesmiddag* (Etienne van Heerden). *Stilet* 22(1): 43-61.

Van Zyl, Ia. 1990. Karel Schoeman – 'n fyn stilis. *Die Republikein*, 27 Julie.

Van Zyl, Ia. 1991. Dié futloosheid is nie van Krüger verwag. *Die Republikein*, 12 April.

Venter, Eben. 1986. *Witblitz*. Emmarentia: Taurus.

Venter, Eben. 1993. *Foxtrot van die vleisetters*. Kaapstad: Tafelberg.

Venter, Eben. 2000. *Twaalf*. Kaapstad: Queillierie.

Venter, Eben. 2006. *Horrelpoot*. Kaapstad: Tafelberg.

Venter, Eben. 2006a. Vrees verwoord. *Insig* 221: 76.

Venter, Eben. 2006b. My taal, my spoeg. *Insig* (versameluitgawe): 94-96.

Venter, Eben. 2008. Ten minste het ek dit gesê. *Rapport (Perspektief)*, 15 Junie.

Venter, L.S. 2000. Gewoonste stukkies lewe word storie. *Beeld*, 24 April.

Venter, L.S. 2004. Spoor met te veel kortsluitings. *Beeld*, 16 Augustus.

Vieira, Fátima. 2010. The concept of utopia. In: Claeys, Gregory (red.). *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 3-27.

Viljoen, Louise. 1996. Postkolonialisme en die Afrikaanse letterkunde: 'n verkenning van die rol van enkele gemarginaliseerde diskoerse. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* 3(2): 158-175.

Viljoen, Louise. 2002. Haasbroek skiet wyd, maar nie skerp genoeg. *Die Burger*, 25 Maart.

Viljoen, Louise. 2009. Nederlandse dominee se apokaliptiese roman sober en sensitief. *Rapport*, 10 Mei.

Viljoen, Louise. 2012. Afrikaans literature after 1976: resistances and repositionings. In: Attwell, David & Derek Attridge (reds.). *The Cambridge History of South African Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 452-473.

Visagie, Andries. 2006. Venter se stem sterk in nuwe betrokke literatuur. *Rapport*, 10 Desember.

Visagie, Andries. 2009a. Hoe lyk dit met 'n Loeloeraai vir 2010? *Beeld*, 28 November.

Visagie, Andries. 2009b. *Horrelpoot* (2006) van Eben Venter: 'n Verkenning van die grense tussen utopie en distopie. *Stilet* 21(2): 52-68.

Visagie, Andries. 2009c. Só lyk die toekoms? *Rapport*, 6 September.

Wasserman, Herman. 1995. Waar is ons skrywers van Wf? *Volksblad*, 15 November.

Wasserman, Herman. 2000a. Postcolonial Cultural Identity in Recent Afrikaans Literary Texts. *Journal of Literary Studies* 16(3/4): 90-114.

Wasserman, Herman. 2000b. Lewens wat skeef loop in suburbia. *Insig*, 31 Mei: 67.

Wasserman, Herman. 2000c. Ek's klaar met literêre dinge, sê Jaco. *Die Burger*, 6 Maart.

Wasserman, Herman. 2002a. Roman 'n voertuig vir idees, maar hang nie saam as verhaal. *Volksblad*, 28 Januarie.

Wasserman, Herman. 2002b. Kombuis se toekomsfiksie verklap baie oor hede. *Rapport*, 13 Oktober.

Weideman, George. 1992. Jeugroman in vele dimensies. De Waal Venter slaag met sy reis deur die tyd. *Die Burger*, 1 September.

Weideman, George. 2002. Oemkontoe van die nasie. *Insig*, 31 Maart: 74.

Wegner, Philip E. 2005. Utopia. In: Seed, David (red.). *A Companion to Science Fiction*. Oxford & Victoria: Blackwell, 79-94.

Wesseling, Elisabeth. 1991. *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Whalen, Paul J. 1998. Fear, Vigilance, and Ambiguity: Initial Neuroimaging Studies of the Human Amygdala. *Current Directions in the Psychological Science* 7(6): 177-188.

Wiggett, Deon. 2002. Kirby funny, but way too wordy. *Citizen*, 20 Mei.

Wilhelm, Peter. 1994. *The Mask of Freedom*. Parklands: AD Donker Publisher.

Willemse, Hein. 2012. Afrikaans literature, 1948-1976. In: Attwell, David & Derek Attridge (reds.). *The Cambridge History of South African Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 429-451.

Williams, Raymond. 1979. Utopia and science fiction. In: Parrinder, Patrick (red.). *Science Fiction. A critical guide*. Londen & New York: Longman, 52-66.

Willis, Deborah. 2002. The Gnawing Vulture: Revenge, Trauma Theory, and *Titus Andronicus*. *Shakespeare Quarterly* 53(1): 21-52.

Woods, Tim. 2007. *African pasts: Memory and history in African literatures*. Manchester & New York: Manchester University Press.

Zacharias, Jan. 1989. *Anderkant die Rubicon*. Morgenzon: Oranjewerkers Promosies.