

## RESENSIES / REVIEWS

### **The Dassie and the Hunter. A South African Meeting.**

Jeff Opland. Scottsville: University of KwaZulu-Natal Press. 2005. 389 pp.  
ISBN 1-86914-036-2.

This book does not resemble any of Jeff Opland's previous academic works. There is no similarity in style, and to some extent content. His previous books, namely, *Xhosa oral poetry: Aspects of a black South African tradition* (Cambridge University Press, 1983), and *Xhosa poets and poetry* (David Philip, 1998), were written as purely scientific, academic works. *The Dassie and the Hunter* amounts to a subtle snub of academia and its restrictive rules. Though written by Opland, it is as if he and his research subject, Manisi, have colluded to make this work different and special, in a personal mystical way, disregarding academic etiquette, weaving a more creative, poetic tapestry. This makes the book an interesting read. In style and content, it is neither rigorously academic, solely biographical, nor purely creative. It evades classification. It is individualistic.

This book appropriately begins with a lament, in traditional Xhosa izibongo style, for the late poet, David Yali-Manisi. An English version appears in the front of the book, and an isiXhosa version appears on the last page. In between the versions of this lament, the reader is introduced to the complex and intertwined lives of Opland and Manisi. It has to be remembered that this was a time when apartheid discouraged cross-colour relationships from being formed. It is important that this context be

constantly borne in mind by the reader. This context informs the nature of the relationship between Opland and Manisi. Although portrayed by some in the book as stereotypical and having a baasskap mentality, their relationship, I believe, was genuine and exploratory.

The book has no chapters. It resembles more a collection of personal essays or sections, with each essay creatively titled. "The evil spirit of tribalism" introduces one to David Yali-Manisi. This is done against the backdrop of the life and work of the great isiXhosa poet, S.E.K. Mqhayi, in order to show how his work inspired and influenced that of David Manisi. Opland also refers to the history of the time, the emergence of the homelands, the later release of Mandela from prison and so on. The book takes one on a historical, personal and poetic journey. This makes the book challenging and complex for the reader. Throughout the book the author laments the fact that Manisi, on the eve of South Africa's liberation from apartheid, "lapsed into obscurity, and faded from view like a star swept by clouds" (27). Nevertheless, Opland manages to place Manisi back onto the centre stage of South African poetry. The book is clear evidence of the greatness of this South African poet.

The next essay, "That is a Thembu", traces Manisi's early poetic career. It also traces

his relationship with Kaizer Matanzima, who later became leader of “independent” Transkei. This section explains historically, how Manisi emerged as Matanzima’s praise singer. It also shows how their relationship was terminated due to political differences. One is also introduced to a Mr. Arosi who seems to have had a profound influence on the initial discovery of Manisi’s poetic talent. By the end of the book I was left feeling that this relationship could have been further researched and elucidated.

The third “essay”, “I do it on your behalf”, introduces Jeff Opland’s first meeting with Manisi. This section also contains exciting juxtapositions of their individual lives, the author in Cape Town, the poet in the rural Khundulu valley, miles apart.

“Yish goes the caterpillar” is perhaps the most controversial. Here Manisi is placed in artificial contexts by the author and asked to perform. The author later acknowledges that this was not the correct approach and that he “never again suggested to Manisi a topic of any of his oral poems (...) henceforth I merely accepted and celebrated his capacity to do so” (114).

The fifth essay “Let’s clasp each other’s hand”, explores the growing interdependent relationship between Opland and Manisi. An extended poem in honour of Transkei’s independence and Matanzima is introduced here. Given the ambivalent relationship between Manisi and Matanzima this poem is acknowledged by both Opland and Manisi as controversial, making the poet feel “ashamed” (149). Nevertheless, apartheid and Matanzima aside, it remains an important poem, depicting a certain era, and it should be seen in that context. One is introduced to the work of the Institute of Social and Economic Research (ISER, Rhodes University), which was later to become, dare I say, the “intellectual” home of both David Manisi and Jeff Opland.

The following essay, “I wish we could meet, and meet again” sees Manisi as a traditional artist in residence at the ISER. In a letter to Opland, Manisi acknowledges that, “it is the hunter who knows the dassies cran-nies” (206). This is reflected in the title of the book, encapsulating the allusive, yet co-dependent relationship between Opland and Manisi. The next section, “Reclaiming lost sticks”, sees Manisi appointed as a research officer at the ISER. This appointment facilitated the publication of much of his poetry.

The eighth section, “Everyone lies, but especially poets”, explores Manisi’s relationship with the University of Transkei, his appointment at the ISER having come to an end, as well as his journey to Vassar College in America, where he joins Opland in order to give a number of performances. Their relationship is received as stereotypical, causing much debate and controversy: “the work of a white man writing about black traditions” (271). As previously stated, the historical context of this relationship should not be ignored. I believe that the book shows the genuine intrigue, interest and well-being that exists between these individuals. Opland remains supportive of Manisi, even when dismissed from his employment for drunkenness. Opland, like a friend, chooses to support Manisi and his poetic talent, rather than the reasoning of the employer. Indeed, poetic genius or creative talent often succumbs to the need to survive, to earn money. It is seldom a happy and comfortable relationship. This is depicted in the life of Manisi.

The following section, “Ndiyindoda, I am a man”, further explores the American experience against the perceived American stereotypes of South Africans, as well as the hostility of black South Africans in America towards Manisi’s relationship with Opland. At another level, the tragic death of Manisi

si's second wife unfolds. Finally, "I have nothing to say", sees Mandela released from prison, David Manisi's growing infirmity and isolation. It also contains some recollections on his life and work by various individuals. Towards the end of the book the style grows increasingly prosaic and lyrical, much like Manisi's poetry: "In performance he came alive, he was freed of the constraints of social intercourse (...) what he said and the way that he said it demanded attention and marked him as a man of stature, a true son of the soil of Africa, and one of its greatest poets" (387).

I have not commented on any of the poetry presented in this book. It is for you, the reader to imbibe, critique and enjoy. As a scholar of isiXhosa I would have liked to see the presence of parallel isiXhosa texts.

Opland has chosen to ignore academic convention. There is no index, no bibliography or references. The lack of an index makes it difficult to cross-reference and relocate certain facts. That said, the style is refreshing, personal, if not self-indulgent at times, yet the book is striking and beautifully written. It is, for all intents and purposes a style, which takes into account Manisi's suspicion, disdain and distrust for academics, "he bore a wary distrust of their pretensions and technical jargon" (108).

*The Dassie and the Hunter* would appeal to anyone interested in South African literature, history and biography. A purely academic, scientific book – No! An innovative, creative, compelling, personal and exciting read – Yes!

*Russell H. Kaschula*

Rhodes University, Grahamstown

#### **En skielik was dit aand.**

Joan Hambidge. 2005. Protea Boekhuis. Pretoria. 158 pp. ISBN 1-86919-080-7.

Die postmodernisme is reeds ad nauseum toegelig, verdedig en verguis. Feit bly staan dat hierdie filosofiese ingesteldheid die kunste in al sy geledinge, en die literêre kritiek as uitvloeisel daarvan, ten diepste beïnvloed. Veral die uitspraak van 'n waardeoordeel oor die digkuns word geproblematiseer deurdat die groot verhale, ook met betrekking tot "waarhede" oor wat goeie poësie sou wees, omgekeer, geskommel of ontken word. Daarby vra die omgaan met eietydse woordwerk 'n selfrefleksiwiteit, by digter en kritikus, en veronderstel dit 'n bereidwilligheid tot vryblywende spel. En hoe word hibriditeit beter verreken anders as deur die akkommodering van veelvuldige en ontglippende "kuns"-aansprake? Kortom, hoe meet mens vandag 'n gedig wanneer die basis van digterlike meriete deur die postmodernistiese perspektief ondergrawe word?

Dit is teen die agtergrond van hierdie en verwante vrae dat ek die jongste bundel van die gevestigde digter-skrywer, akademikus en kritikus, Joan Hambidge in oënskou neem. Hambidge mag immers skryf hoe, hoeveel en wat sy wil. Sy durf dit in die vorm van haar keuse giet, selfs dié van verkapte prosa, en as gedigte presenteer. Verder staan dit uitgewers vry om haar werk te publiseer, en die media om publisiteit daaraan te verleen. Tog het ek ernstige bedenkinge oor die gehalte van haar werk, en oor die gevaar dat Hambidge vanweë haar bekendheid, produktiwiteit en omstredenheid tot 'n belangrike figuur in ons digkuns gereken mag word. So 'n persepsie behoort myns insiens deur die literêre kritiek bevraagteken te word.

Ek vertrek vanuit die veronderstelling dat 'n digter, om tot 'n uitgelese beoefenaar

van die betrokke genre gereken te word, bo alles woord-kunstenaar moet wees; vakkens dus, spesialis-maker, verfyner en aartsslyper. Ondanks die postmoderne viering van veelheid en verskeidenheid, ook binne die verbredende genre van die digkuns, hang die sukses van die vers, dit wil sê die impak wat dit op die leser het met betrekking tot bewusmaking of gevoelsbeleving (hetsy emosioneel, intellektueel, esteties, tematies, ideologies of andersins) steeds ten nouste saam met die digter se tegniese vernuf. Dit is slegs deur 'n fyngekonstrueerde vervlegting en 'n hiperbewuste uitbuiting van die taal- en poëtiese middele dat die gedagtevlug of ideë-inhoud suksesvol beliggaam, en die leser werklik daardeur aangespreek word. Hoe die digter dit doen, staan nie vas nie; maar waar die eksploitering van die inherente musikaliteit en sowel die innoverende ombuig van taal as 'n arsenaal van kragtige metaforiek opvallend ontbreek, kom die esteties-intellektuele ervaring beswaarlik op gang. Alle digters werk nie ewe sterk met klank, ritmiese vloei, patrone (hoe asimmetries ook al) en pouseringe nie, maar iets daarvan is tog nodig voordat 'n vers en sy inhoud "loop" met die leser, en die leser met die vers. Ek mis by Hambidge 'n vermoë om via die komposisie van die gedig 'n intellektuele en gevoelsmatige stuwering te bring wat 'n meerdimensionele "aha"-ervaring oproep – ongeag wat die modes, mores en kodes van die dag (en van die verlede) mag wees.

Ten spyte van die meer gunsige indruk wat Hambidge se onlangse versamelbundel (*Die buigsaamheid van verdriet*, 2004) gemaak het – waarskynlik omdat die beter verse van baie jare as konsentraat aangebied is, besit haar sestiende bundel, *En skielik was dit aand*, ongelukkig nie die digterlike magie om te roer en ontroer nie. Hiervoor eis die digvorm 'n volgehoue presi-

sie, geladenheid, hoogspanning en innovasie. Waarom Hambidge die kiem hiervan, wat tog in sommige van haar gedigte voorkom, nie toelaat om ontwikkel sodat dit 'n bepaalde elektrisiteit genereer nie, bly 'n verdraaide raaisel. 'n Mens vra jou af hoe dit gebeur dat haar aanvoeling, kennis en ondervinding op die gebied van die literatuur nie aanleiding gee tot groter dissipline, vonk en slaan in haar eie poësie nie, en waarom haar verse oorwegend fasiel, gemeenplasing en slap aandoen.

Alle digters, wil ek byna kategorieë sê, ken die eenlingskap, verstotenheid, liefdesverdriet en eensaamheid wat in hierdie bundel getematiseer word. In beginsel is daar ook nie fout mee te vind nie. Maar om dié ervarings bloot op die naam te noem en tot vervelens sonder enige trefkrag te presenter, grens aan die absurde. Die digter-kritikus-akademikus weet dit tog!

Op 'n ietwat positiewer noot: heel dikwels klink die titels belowend, asook die invoer van intertekste uit beide die hoë literatuur en die popkultuur, maar stel die gedig vorm- en inhoudsgewys teleur. 'n Ander pluspunt is die interessante geografiese verskeidenheid wat die digter vanweë haar belesenheid en beresenheid as titels of boustof vir die gedigte gebruik. Maar poësie wil dit net nie word nie – en dan begin die debat weer oor wat poësie is, en vir wie, en vir nou.

Hinderlikhede in Hambidge se verse kom nie geïsoleerd voor nie. Sou die digter na soveel jare in die bedryf oorhaastig of ongeërg wees? Is daar blinde kolle wat veroorsaak dat sy die ooglopendste insinkings en swakhede in haar eie werk nie raaksien nie? En reken uitgewers dat 'n gevestigde naam voldoende rede vir publikasie is? Om my twyfel te staaf, sou feitlik elke gedig in die betrokke bundel hier geanaliseer, en tegniese gebreke uitgewys moes word. Ek wil my egter verstout om lesers

na die betrokke digbundel self terug te stuur, en self te bepaal waarom die individuele verse sowel as die somtotaal die leser onbevredig laat. 'n Mens wil nie digters en hul skryfsels in 'n taal wat in 'n gevaarsone verkeer, versmaai, en die gelukkiger oomblikke in 'n nuwe bundel verontagsaam nie, maar 'n taal het behoefte aan die geslypte woord in sy mees glinsterende gestalte, waardeur dit verras, betower, meevoer, begeester en verdiep.

Wanneer Hambidge afstand doen van haar neiging tot 'n oorproduksie van bundels met hul oormaat van ongemotiveerde herhalings, housterige konstruksies, gemeenplasinghede, oortollige en voorspelbare woordgebruik, onfunksionele en dus onoortuigende enumerasie, futlose en moeë woordkeuses en -kombinasies en 'n oorwegend beperkte tematiese register, en begin om die gebeente en senuwees van die taal en die menslike kondisie spaarsamer bloot te lê en met asem van die digter te bestryk, mag die hartklop van die suiwer gedig ontstaan.

Die aanleiding van 'n digterskap is reeds lank by Hambidge teenwoordig, maar haar lesers wag op die rilling.

*Zandra Bezuidenhout*

Taalpraktisyn, Stellenbosch

#### **Boomplaats.**

Gilbert Gibson. Kaapstad: Tafelberg. 2005. 99pp. ISBN 0-62404-262-6.

“mens kan 'n plaas klein bêre, so”

Hier is 'n skaars artikel: 'n debuutbundel van 'n Afrikaanse digter by 'n uitgewer waar nuweling nogal moeite het om afsonderlik te publiseer en daar ook nie maklik gebyt word aan manuskripte van ingesetenes

in hierdie genre nie. Maar nog verblydender is die gehalte van die verse waarmee Gilbert Gibson met *Boomplaats* sy formele intrede tot die Afrikaanse poësie maak (hoewel hy reeds in *Nuwe Stemme 2* – Tafelberg, 2001 – gepubliseer het), want vir 'n debutant kom hy met 'n kragtoer vorendag.

Dit is 'n bundel wat hom nie maklik laat resenseer nie, hoofsaaklik omdat daar soveel aspekte is wat kommentaar verdien, maar ook omdat daardie elemente wat 'n versameling gedigte werklik eerste klas maak, per definisie “ontglippend” is. As poësie jou uitboul, behoef dit veral nie 'n wraag woorde en verduidelikings nie. Enkele opmerkings kan egter 'n voorlopige omlysting verskaf en lesers hopelik prikkel om self hieroor te besin.

Mens sou die byna honderd gedigte “Vrystaatse verse” kon noem, want dit verraaie 'n sekere streeksgebondenheid (daar word selfs 'n landkaart afgedruk) terwyl dit terselfdertyd ver bo die lokale uitstyg. Die digter is sterk bewus van sy omgewing, geskiedenis en tradisies, maar veral van die algemene menslike kondisie wat binne hierdie referensiekader vergestalt word. Hy gebruik 'n bekende historiese slagveld as bundeltitel (en pas dit implisiet toe op die slagveld van die lewe of “hedendaagse gevegte”), maak ruim gebruik van plek-, familie- en plaasname (Heilbron, Fouriesburg, Bloemfontein, Clarens en ander dorpe kom ter sprake), en verwys telkemale na tipiese dinge van die Vrystaatse platteland en plaaslewe wat hom klaarblyklik na aan die hart lê. Hy ken dié wêreld tot in sy grein – van sy rantjies, “masseyferguson” en bonsmara-verse tot die mense van sy streek en die blikblomme op hul grafte. Hy bedink die lewe en die sterwe, die liefde, erotiek en die leed wat daarin votrek word van binne en van buite; dit ontroer hom, en hy vind taal en stiltes om dit ewe indirek as innig by die leser wakker te roep. Dit is

'n soort herinneringsliteratuur wat ondanks sy Vrystaatse metaforiek lesers uit alle oorde behoort aan te spreek, ook vanweë die kontrapunt wat die digter in die eie-tydse *Pick 'n Pay*, dstv-skottels en suburbia vind.

As dit klink na nog iemand se beheptheid met die streek van sy geboorte en grootword, is hierdie verse allermens voor-spelbaar en gewoon. Die varsheid waarmee hierdie vakman die woord hanteer om die Vrystaat (en die lewe) in sy verbluffende helderte te laat ontstaan, is uniek. Hy maak woorde uit woorde; skep taal uit denke, en denke uit taal. Hier is nie sprake van gewone impressies en enumerasie nie; hier-voor is Gibson te veel van 'n kunstenaar. Hy druk hom kragtig uit, met 'n ingehoue sin vir liriek, en met behulp van 'n besonder subtiele en afgeronde vormgewing en wisselende ritmiek waardeur die stof, insluitende die soeke na die self, begin lewe, mees-tal danksy die afwesigheid van pretensie of dwang. Dit is werk wat stadig en proe-proe gelees moet word, en soos alle hoogstaande woordkuns, lief hard-op, om die verskil-lende pouseringe en nuanses selfs fyner te hoor. Dit is nodeloos om hier voorbeelde uit te sonder – dis gewoon oral teenwoor-dig – hierdie musiek van Gibson se spon-taan-ogende maar komplekse poësie, be-halwe in enkele gevalle waar die minder goeies net-net deur die bestes in die skadu gestel word.

Nog 'n wins is die vernuftige aanwend-ing van terme uit die mediese wêreld waar-mee hierdie dokter-digter die poësieregis-ter verryk ("veneuse", "siliaar", "strabis-me"). Baie gepas is die woordelys agter in die bundel, wat sorg dat jou aandag nie kort-kort deur lastige voetnote afgetrek word nie. Hierdie vakterminologie oorwel-dig nie; dit word spaarsaam, terloops en gemotiveerd aangewend om poësie te maak. So ontstaan 'n deurlopend klankryke,

betekenisvolle en misterieuse laag in die betrokke gedigte waarin volbloed Afri-kaanse woorde, hoewel soms (genadiglik) minder bekend, hul lê kom kry. Ook ge-beure so vreemd-alledaags soos die ster-wensoomblik verkry 'n magiese kwaliteit, danksy die invalshoek waarmee hy dit aan-bied ("ë/ vir 'n oomblik wild soos in/ die toendra").

'n Mens sou nog enersyds kon verwys na die verrassende en oënskynlik toeval-lige aanwending van verskillende rymteg-nieke ("vreeslik Vrystaats", "limf en liddiet" "karsinoom/ garingboom", "kwyn/ Petrus Steyn"), en die talryke nuwe samestellings met onder aandere "Vrystaat" soos "vry-staatskroei" en "vrystaatgod"; en andersyds na die ruim maar weereens subtiele gebruik van Bybelse, literêre en liedjie-intertekste, neologismes ("swalp", "glins"), woordspel ("gaandeweg vergaan"), woordvondste ("gewindjaker", "allesweet-oë", "ander astigmatiese diere"), en opwindende voor-beelde van funksiewisseling van een reël na die ander, soos in "heuwel", met sy om-skakeling van naam- en werkwoorde.

Die tekste is gelaai en evokatief, goed gekomponeer, met pragtige kadanse. Dit is oorspronklik, verfrissend en 'n genot om te lees, en tegelyk afstandelik en diep betrokke. Hierdie fyn balans, tesame met die slaankrag van delikate metafore ("die heil-ige skrif/ vanuit die inkant van 'n blaar") en die dikwels inkanterende werking van klein herhalings-effekte ("oom was 'n sinsjale-man"), is van die elemente wat van *Boom-plaats* 'n dankbare aanwinst vir die Afrikaanse digkuns maak, ook die jongeres gaan aanspreek, en veel goeds vir die toekoms voorspel.

*Zandra Bezuidenhout*

Taalpraktisyn, Stellenbosch

### **In die lig van vuur.**

Pieter Stoffberg. Kaapstad: Tafelberg.  
320 pp. ISBN 0-62404-263-4.

*In die lig van vuur* is Pieter Stoffberg se eerste roman. Hy het in 1991 die Eugène Marais-prys ontvang vir die kortverhaalbundel *Die hart van 'n hond* en in 1997 het nog 'n kortverhaalbundel *Kruispunt* verskyn.

Die roman, *In die lig van vuur*, is 'n breedopgesette werk met 'n sterk verhaallyn. Die verhaal speel af in die Oekraïne en sentreer rondom die veranderinge in die godsdienwetgewing in die land. Voorin die roman word 'n vrye weergawe van die teks van 1 Korinthiërs 3:13 gegee: "Elkeen se werk sal aan die lig kom, want dit word met vuur getoets." Daarna volg inligting oor die veranderinge in die godsdienwetgewing wat, na die ontbinding van die Unie van Sosiaalistiese Sowjet-republieke, eers groter vryheid gegee het, maar wat vanaf 1997 weer strenger geword het in verskillende voormalige oosbloklande. Dit is dus van die begin af duidelik dat godsdien en godsdienkonflik in die roman 'n rol speel.

Die twee belangrikste karakters in die roman is 'n beeldskone meisie, Olja, wat 'n oorlewende van die kernontploffing by Tjernobil is en die jong belowende biskop van die Oosters-Ordotokse Kerk, Igor Ponomarenko. Olja het 'n klaaglike jong lewe agter haar en moes veral na haar ma se dood op 'n duur manier betaal om te oorlewe, terwyl Igor 'n sleutelrol speel in die onderhandelinge tussen die kerk en die staat oor die godsdienwetgewing. Die roman begin met 'n toneel waar Olja selfvernietigend in die Dnjeprrivier inloop. Igor is toevallig langs die rivier en wat hy onuitwisbaar van die insident met hom saamneem, is haar skoonheid en die smartlike uitdrukking op haar gesig.

Die roman werk met dramatiese gegewens: die verbode en later byna obses-

sionele liefde van 'n biskop vir 'n meisie, die afhanklikheid en reddeloosheid van 'n meisie sonder heenkome se lewe en die verskillende godsdienfaksies wat veg om oorlewing en om 'n toekoms. Voeg hierby die ontdekking van 'n waardevolle ou manuskrip in 'n klooster, 'n skokkende belydenis van 'n kerkleier wat as askeet in afsondering gesterf het, onderhandelinge met die Mafia om die manuskrip teen die beste prys verkoop te kry, die verraad van 'n biegvader en geestelike leier en die feit dat die jong meisie as 'n soort Esther-figuur gebruik word om vir die Evangeliese goddiensgroepe toegang te kry tot die biskop.

Nou het ek tot hier hoofsaaklik oor die verhaalverloop geskryf en dit is ook die sterk eienskap van die roman. Daar word 'n boeiende verhaal vertel, 'n verbeeldingryke en tog waarskynlike verhaal wat getuig van goeie navorsing en insig in die wêreld waaroor dit gaan. Daar is spanning en avontuur en onverwagte wendinge, 'n roman wat soos voor die tyd van die modernisme gevul is met gebeurtenisse en handeling. Daar is nie fout mee nie – 'n goeie storie moet vertel word. Meer nog, ek het dit geniet en verfrissend gevind om my te verdiep in die geskiedenis en lewens van die mense van 'n ander land, mense wat ook groot en eiesoortige probleme het. Die vraag het by my opgekom of ons nie verlief geraak het op ons eie probleme nie, en wel tot so 'n mate dat ons aktualiteit en relevansie vir ons eie problematiek verwag en soek in elke nuwe boek en vergeet dat die wêreld groter is en oral met ernstige probleme te make het. Veral ook dat alle probleme die lewens van gewone mense beïnvloed en bepaal op maniere wat hulle self nie verwag nie en ook nie weet hoe om te hanteer nie.

Tematies word groot vraagstukke hanteer – godsdiensvryheid en die potensiële verlies daarvan, die eise en etiek van 'n selibate lewe en die bevraagtekening van eeue-

oue godsdienstige aannames. Die struktuur van die roman speel in op die Bybelboek Ester en is ingedeel in drie afdelings, getitel "Haman", "Mordegai" en "Ester". Die manuskrip wat ontdek word, is ook 'n manuskrip van die boek Ester.

Daar word dus 'n ryk en geskakeerde hoeveelheid inligting hanteer en in 'n spannende verhaal saamgevoeg. Tog wil die boek vir my nie werklik meer word as die verhaal as sodanig nie. Die filosofiese onderbou ten spyte en ook die pogings tot bindende motiewe (bv. die kraaie en die inspeel op die Bybelse geskiedenis) kompenseer myns insiens nie voldoende daarvoor dat die karakters nie werklik tot lewe kom nie en dat die verhaal die leser nie werklik tot ontroering beweeg nie. Die vraagstukke wat na vore kom, is boeiend en die roman roep allerlei assosiasies met ander verhale op, maar daar is iets byna klinies in die verhaaltrant. Miskien wou die skrywer doelbewus afstandelik bly sodat die verhaal self kan praat. Maar miskien was die aandrang van die groot hoeveelheid verhalende inligting en die fokus op die godsdienstige problematiek so groot dat daar nie regtig in die karakters as mense ingegroei is nie, dat die skrywer nie die ontroering toegelaat het om hom mee te voer nie. Daar bly 'n indruk van 'n soort bedagtheid en berekende manipulasie van verhaalstof by hierdie leser agter (die groot aantal bedankings aan kontrolerende medewerkers help ook nie om die meer wetenskaplike aard van die boek te versag nie).

Wat nie beteken dat die roman nie 'n genotvolle leeservaring is nie. Aangesien dit die eerste deel van 'n tweeluik is, moet 'n mens miskien in elk geval eers die tweede deel ook lees voordat 'n finale waardeoordeel uitgespreek word.

*Heilna du Plooy*

Noordwes Universiteit, Potchefstroom

### **Art South Africa.**

Vol. 3 (4). Winter. 2005. Cape Town: Bell-Roberts Publishing. ISSN 1684-6133.

*Art South Africa* verskyn sedert 2002 en het 'n welkome leemte gevul in die Suid-Afrikaanse kunsbedryf. Die tydskrif onder redaksie van Sean O'Toole bied in die genre van internasionale tydskrifte soos *Art Forum* en *Art International* 'n goeie lokale teenvoeter. Nie sedert die verskyning van *ADA* (Art Design Architecture) in die vroeë negentiger jare het 'n Suid-Afrikaanse kuns tydskrif soveel aanhang geniet nie.

Die tydskrif lewer uitgebreide resensies van lokale uitstallings, asook artikels oor geselekteerde Suid-Afrikaanse kunstenaars en onderwerpe van belang. In die huidige nommer word daar byvoorbeeld aandag geskenk aan die netelige kwessie van 'n verwaarloosde tradisie in die Suid-Afrikaanse kunsskepping, teorie en geskiedenis.

Die onderwerp word deur drie kenners, naamlik die kunskritikus en akademikus Wilhelm van Rensburg, Mario Pissarra en Jillian Carmen beide dosente aan tersiêre instansies, vanuit verskillende perspektiewe aangeraak. Die stuk getiteld "Three thoughts on neglect" bied moontlik goeie voorgeskrewe leeswerk vir voorgraadse studente.

In sy besinning dui Van Rensburg aan dat kunsteorie in 'n krisis is omdat geen duidelike rigtingswysers in die Suid-Afrikaanse konteks tans bestaan nie, terwyl Pissarra oortuigend argumenteer vir 'n herbesinning van ons posisie as postkoloniale Afrikane in die een en twintigste eeu. Carmen wys weer op die suinigheid en inheligheid waarmee Suid-Afrika se pre-demokratiese kunsversamelings deur die koloniale moonthede behandel is.

Ook in hierdie nommer word die kuns van die Mapumalanga kunstenaar Leigh Voigt se naturalistiese uitbeelding van Ngu-



ni beeste – 'n redelike ongewone onderwerp en styl gegewe die konteks van nuwe tegnologieë en installasies – indrukwekkend aan die word gestel deur die redakteur Sean O'Toole. Daar is ook onder andere 'n indringende kyk na die geloofwaardige bydrae gelewer deur Dumile Feni se werk tot 'n politieke stryd oevre in die Suid-Afrikaanse konteks. In hierdie sin gee *Art South Africa* inhoud aan die poging om 'n verwaarloosde tradisie in ere te herstel.

In die 2005 Winter-uitgawe waag *Art South Africa* dit om bietjie buite die kampie van tradisionele kuns te wei deur ook 'n stuk van Jeanne van Eeden in te sluit wat handel oor die skilderagtige tradisie en die vermaaklikheidslandskap van Lost City. Van Eeden toon behendig aan hoedat die beginsels wat gegeld het vir die skilderagtige in die laatagtiende eeuse Engeland se landskapskildering steeds van waarde is wanneer die neo-koloniale styl van Lost City geïnterpreteer word.

Die enigste aspek wat my bietjie huiwerig maak ten opsigte van die tydskrif, *Art South Africa*, is die prys daarvan. Die tydskrif wat sedert 2002 kwartaaliks verskyn kos R70.00 per uitgawe, en alhoewel dit waarskynlik 'n redelik prys is gegewe die hoë kwaliteit (beide in terme van inhoud en voorkoms) van die tydskrif, is die bedrag nie beskore vir arme dosente nie en skynbaar ook buite bereik van studente. Elke uitgawe tot dusver was egter 'n versamelstuk.

*Amanda du Preez*

Universiteit van Pretoria, Pretoria

### **Seisoene.**

Engela van Rooyen. Kaapstad: Tafelberg. 2005. 378 pp. ISBN 0-62404-261-8.

Hierdie outobiografiese vertelling begin met "Meisie" (Met 'n eie siekpens: jeugherinneringe (1994)) se dertigste verjaarsdag en gee rekenskap van vyf-en-dertig jaar in die lewe van 'n predikantsvrou, ma, ouma en skrywer. Dit begin op 11 Augustus 1969 in Bert se tweede gemeente, "n Wes-Transvaalse standplaas". Die predikantspaar het drie kinders: Siska, Jon en Lieke. Siska prakseer 'n "Geliek, lieve Mamma"-kaartjie en deel vertroulik mee dat Jon nog 47c skuld vir sy helfte van die konfytpotjie, maar "...ek is so jammer ek mag nie vir Mamma sê wat dit gekos het nie". Die vierde kind, Kosie, word op Kimberley gebore. Daarna word Bert kapelaan, eers op Grahamstad en daarna op Potchefstroom. Na aftrede verhuis hulle na Pretoria.

Op haar ouers se tiende troudagherdenking roep Siska geskok uit: "Drie kinders in tien jaar!" Die skrywer se kommentaar hierop is: "Dis toe nogal nie die grootste kuns nie, maar dat ons, dat enige twee, so lank by mekaar kan bly"(56). Uiteindelik word die "by mekaar bly" natuurlik nog veel langer.

Die ironiserende skrywerstem is deurgaans hoorbaar, soms met ligte selfspot, dan weer met opregte deernis soos vir die "lesbiese meisietjie" wat kom aanklop, verwese omdat haar maat van baie jare gaan trou: "So 'n skreiende verdriet begryp ek nie, maar dit maak dit nie ongeldig nie"(98).

Daar is egter implisiete kritiek teenoor die ma van 'n dienspligtige wat skryf hoe die kind haar "geterriseer" het: "Ek wil nie die kind sleg maak nie maar ek dink u moet dit weet. Om hom beter te verstaan." Die ma versoek dat Rafael "tog nie met sy eerste naweekpas huis toe moet kom nie, die wasgoed sal haar te swaar val en haar man wil

nie hê sy moet haar vermoei nie”, maar “Sê vir hom ons het hom nog lief weens al die bitter trane en siekte wat hy my al veroorsaak het” (112).

Met grootdoenerige aanstellerigheid is daar ook min geduld, soos met dié van “twee menere uit Pretoria” wat namens die Beplanningsraad vir Buitestedelike Gebiede die moontlikheid van elektrisiteitsvoorsiening by die Wes-Transvaalse “toringposisie” kom ondersoek en “slap van vernaamheid en verveling hul gebedjiede elmboë op die tafel laat rus” (22).

Die kleiner verleenthede en vreugdes waarmee enige ouer of opvoeder sal kan identifiseer, maak die teks toeganklik en plesierig-leesbaar. Die beskrywing van die aanpassings by elke nuwe werksomgewing kon moontlik bietjie ingekort gewees het aangesien die sentrale problematiek nie noemenswaardig wissel nie: hoe kom alles gedaan sonder dat ’n vrou in die proses ondergaan? Immers probeer die skrywer haar man in alles ondersteun en vier kinders met liefde en sorg (en darem ook met die hulp van die getroue Meeme) grootkry. Intussen lees sy wyd, handel haar honneurstudie af en skryf omvangryk en baie suksesvol. Haar bydrae tot die gesinsinkomste blyk onmisbaar te wees.

Die roman boei egter bowenal omdat die skrywer midde-in haar onderskeie rolle as predikantsvrou en ma, dogter van verswakte ouers en nog vele meer, eksplisiet of implisiet antwoorde probeer gee op vrae soos: Hoe deurleef ’n mens die donker depressietye van ’n andersinds baie ondersteunende lewensmaat? Hoe dra jy jou volwasse seun deur die haas ondraaglike trauma van sy pragtige vrou (“Ag, my beauty” (324)) se onomkeerbare breinbeserings ná ’n motorongeluk? Hoe help jy met die versorging van sy twee onverwags “moederlose” kinders? Hoe skryf jy teen tyd in – maar meestal sonder tyd – ’n roman soos

*Vuur op die horison*, waarvoor daar nege jaar lank navorsing gedoen is, om betyds gereed te wees vir die Anglo-Boereoorlogherdenking? Hoe, dus, “doen jy maar gewoon” terwyl die lewenstorme om jou woed?

Interessant is talle, skynbaar terloopse, verwysings na belangrike oomblikke en gebeure in die wêreld en in Suid-Afrika in die loop van dié besondere meer as dertig jaar. Bert gaan as kapelaan grens toe tydens die “Bosoorlog” en skryf vir sy gesin; daar is verwysings na die uitspraak van die Wêreldhof oor Suidwes-Afrika (56), die omverwerping van die Caetano-bewind in Portugal en Frelimo wat oorneem (118), die onttrekking van die weermag uit die suide van Angola (145) en die sluipmoord op Chris Hani (262), om maar enkeles te noem. Die outobiografie word dus tot ’n mate ook dokumentêre roman.

Talle verwysings na die eie skryfwerk verleen ’n boeiende blik op die skryfamp met sy buitengewone eise. Goeie resensies, trefferverkope en suksesse in die voorskryfmark word sonder valse bescheidenheid, maar ook sonder ’n sweem van selfverheffing, genoem. Aan die ander kant word ongunstiger resensies, kritiek van keurders en tye van “skrywersonmag” ook onbevange gedeel. Die byna bomenslike volharding te midde van lewenskrisisse en die kompromislose strewe na die absolute integriteit van die eindproduk lok deurgaans bewondering en verwondering uit.

Die skrywer se besondere ingesteldheid op die natuur val op. Sy het immers opgegroeï met die “Grootrivier” se gerusstelende geruis in haar ore. Al die natuurelemente en “seisoene” word in die vertelling betrek, asook diere en voëls – van veldhaas tot vleiloerie – bome, plante en blomme. Sodoende word ’n besonder geloofwaardige milieu vir die “lewenseisoene” geskep.

In 'n sekere sin is hierdie die verhaal van 'n gewone vrou. Sy sê self: "Plek-plek is dit nie veel meer nie as 'n afspraakboek ingevul met huishoudelike besonderhede (356). Maar uiteindelik is hierdie geen "gewone" vrou nie, maar 'n opvallend belese, besinnende mens en skrywer wat geloofwaardig kan beweer: "Ek het nooit 'n groot lewe gehad nie, maar ek kan alles daarin gebruik" (320).

En wanneer jy as toenemend meelewende leser met jammerte moet groet, verstaan jy die motto uit Louis Couperus se *Op reis beter*: "Toch was het leven druk binne deze muren..."

Annette Jordaan

Universiteit van Pretoria, Pretoria

#### **A Gandhi's Prisoner? The Life of Gandhi's Son Manilal.**

Uma Dhupelia-Mesthrie. 2004. Cape Town: Kwela Books. 420 pp. ISBN 0-79570-176-4.

University of the Western Cape history professor Uma Dhupelia-Mesthrie is the great granddaughter of Mohandas Gandhi, the eminent mahatma, and the granddaughter of his son and spiritual heir, Manilal Gandhi. Her latest book, *Gandhi's Prisoner? The Life of Gandhi's Son Manilal*, addresses the life and times of her grandfather. She does so in exquisite prose spiced up with a picture gallery of Gandhi's satyagraha (soul force) family.

Proceeding from a wealth of archives, documentary, oral and personal, Dhupelia-Mesthrie tackles her subject with confidence, it seems to me, that no other scholar could have mustered. While lineal closeness is frowned upon in the historical profession, it worked for Dhupelia-Mesthrie. She gathered a host of earliest memories, inter-

viewed Manilal's closest relatives, and painstakingly sifted through primary archives and a body of secondary literature. In doing this she got to know Manilal, to a great extent, through the life and teachings of Gandhi – and through those, including Manilal, who vicariously lived Gandhi's life. The voice of those who rebelled against the mahatma, like his son Harilal, however, hardly assumes volume, and this is perhaps a book for another occasion and author. From the tidbits about Harilal one cannot but admire him. The author at times enters the narrative, and one suspects her sympathies are then as much with Harilal and the women (who struggled to emerge from Gandhi's shadow) as it is with Manilal.

In telling the story of Manilal's life of struggle, Dhupelia-Mesthrie rolls out not merely a personal graph, but the content and character of the history of South Africa and of India, circa 1860-1960 or so. Here is found history of South Africa in the context of Empire or Commonwealth. Here we see how Indians, both in India and South Africa, masterfully practiced politics in a global context.

They suffered unfair discrimination as "aliens"; they astutely conducted their struggle both as "aliens" (Indians) and South Africans. In doing this they invited the ire of the white supremacist power structure under successive prime ministers from Louis Botha to Hendrik Verwoerd. The fact that Indian South Africans called on and enjoyed the political support of India gave white supremacists a pretext to rile and legislate against them as a "foreign, unassimilable" people.

At community (grassroots) level we see nascent histories of institutions – Tolstoy Farm, Phoenix Settlement, and *Indian Opinion* – that manifested Gandhi's philosophy emerge and stand as commentaries on the South African narrative.

At micro-level we see that, through a “the personal as political”-style, Dhupelia-Mesthrie enters the history of heartache, specifically as Gandhi stamped his teachings of personal virtue and satyagraha on his disciples and in how Manilal tried to first follow the precepts of his father and then to carry the torch of the moral struggle as a leader, both in South Africa and India.

Existentially, however, he could never be his father. He did not initiate a way of struggle, he carried out that of his father; he was not the philosopher king martyred in public; he was the technocrat, the applied social scientist, who laboured his life long and died in his bed. These elements of his life “condemned” Manilal to being his father’s shadow, or prisoner. At one point (119) writing about a minor (personal) but telling incident (Manilal as an adult and satyagraha prison graduate wanting to go up Table Mountain), Dhupelia-Mesthrie writes: “Freed from prison, Manilal was still his father’s prisoner.”

Later she writes: “Manilal was now editor of his father’s paper.”

And later still: “Ever the obedient son, Manilal once again bowed to his father’s wishes.”

Dhupelia-Mesthrie’s academically rigorous but relentless style (heaping up the evidence of Manilal’s imprisonment) also contributes to a feeling that Manilal is always struggling with a choke-hold.

In addition, the personal-as-political sometimes had to pay deference to practical political situations. While Gandhi was liberal in matters of religion, he would not allow his son to transcend Hindu-Muslim religious differences (in his personal life) when he, Gandhi, faced the conundrum of the India-Pakistan religious schism.

The omnipresence of Gandhi so suffuses the first three-quarters of the book that one is apt at times to ask: where is Manilal’s

voice? By page 172 – halfway through – matters had become so depressing this reader prayed for Manilal to break free.

In masterfully unfurling this tapestry and filling it out with analytical comment, including mildly critical but historically empathetic analysis of Manilal, Dhupelia-Mesthrie homes in on her thesis of whether her grandfather was the “prisoner” of Gandhi. The tone and trajectory of the narrative shows the author showing this to be so.

Also, while Manilal silently and at times unhappily bore the burden of Gandhi’s expectations, women, including Gandhi’s wife Kasturba and Manilal’s wife and daughter, Sushilla and Sita, gave voice to their disaffection with his overlordship, albeit of the moral sort. I shall not suggest that such is Dhupelia-Mesthrie’s sub-text, but if these voices were given greater space a picture depicting the power of the patriarchy rather than of the moral philosopher would have emerged.

For me the book also represents a foray into the personal lives that shed new light on Gandhi. I am not sure my interpretation is correct, or if this is the intent of the author, but the elder Gandhi emerges as a tyrannical father who used virtue as an iron heel, and who denied others the joys of life he had experienced.

He refused to let a thousand experiences of life flower.

We know Gandhi the fearless satyagrahi; but in *Gandhi’s Prisoner?* we find Gandhi the husband and father on a relentless moral crusade that did not consider individual differences and preferences. While this does not, in the scheme of Gandhi’s grand accomplishments, detract from his greatness, it shows how his project imprisoned those around him, specifically his first disciple, Manilal.

*Gandhi’s Prisoner?* constitutes a sophisticated analysis of Gandhi the man, Manilal

the disciple, and of Indian South African socio-political history. It is a superb contribution to our national literature that surpasses previous scholarship on Indian South Africans.

Cornelius Thomas  
University of Fort Hare, Alice

**Jan Rabie, Prosapionier en Politieke Wegwyser.**

J.C. Kannemeyer. Tafelberg. 2004. 532 pp. ISBN 0-624-04243-X.

J.C. Kannemeyer het teen hierdie tyd 'n unieke plek in die Afrikaanse letterkunde – naas sy belangrike literatuurhistoriese werk, ook as die biograaf van vyf van die belangrikste Afrikaanse outeurs: Opperman, Langenhoven, Leipoldt en Uys Krige, en nou ook Jan Rabie. Dis byna voor die hand liggend dat die Jan Rabie-biografie vir die biograaf meer slaggate opgelewer het as enige van die ander.

Want Rabie is 'n verwickelder figuur as wat op die oog af mag lyk. In die "motto", 'n aanhaling van wat Jakes Gerwel in *Oggendblad* geskryf het, word die onderskeid gemaak tussen werke met "literêre afgerondeheid" en "skrywerskappe soos dié van Jan Rabie" as "betekenisvolle groeipunte in die ontwikkeling van ons nasionale literatuur"; en dit is 'n geldige onderskeid. As vernuwend en verruimende "skrywerskap" was Rabie se invloed enorm: as hartstogtelike, trotse Afrikaanse patriot wat apartheid se mensonterende ongeregtighede teenoor veral bruin Afrikaanssprekendes nie kon verdra nie, as politieke padwyser wat voor spel het dat Afrikaans die rekening vir die stommiteite van apartheid sou kry, as pleitbesorger vir 'n ruim, grootse, allesinsluitende, gevarieerde Afrikaanse wêreld, as

kampvegter teen sensuur en vir vryheid, as politieke wegwyser, as veelberese Paryse Boheme, as geëngageerde skrywer en voorloper van die Beweging van Sestig, as liefhebber van seëls en wetenskapsfiksie en rooiwijn en die see en seekos, as geliefde en intense manmens in die twee-eenheid Jan-en-Jorie. Dit was maar opsommend en onvolledig sommige inhoude van sy invloed.

Hoe hierdie skrywerskap homself definieer, staan miskien die heel duidelikste in sy aangehaalde korrespondensie met ander skrywers: byvoorbeeld, met Opperman oor dié se swye nadat hy "prosas" vir publikasie in *Standpunte* voorgelê het; met Stephen le Roux [die skrywer Etienne Leroux] oor die aard van skrywerskap en die rol van "politiek", ens. 'n Keur uit Rabie se briewe, van dié aan lede van die Cobra-groep en "Vijftiger"-Nederlanders tot eietydse Afrikaanse skrywers kan miskien as opvolgpublikasie oorweeg word?

In hierdie skrywerskap van iemand wat die geestesklimaat van sy tyd help vorm het, is sy radikale vernuwing van *21*, die literêre voortrefflikheid van sy beste romans (*Mens-alleen* en *Die groot anders-maak*), die insigte in sy polemiese geskrifte (*Die evolusie van nasionalisme* en *Polemika*) uiteraard ingereken.

Vir die biograaf van belang is egter dat die verhouding tussen literêre werke en dié skrywerskap anders is, ook meer resent is én direkter betrokke by die nog bestaande literêre klimaat (selfs figure) én uiteraard by politieke ontwikkelinge in Suid-Afrika as by Opperman, Langenhoven, Leipoldt en Krige.

Voorts: Jan Rabie het om voor die hand liggende redes ikoonstatus in Afrikaans, die skrywer wat nooit die Hertzog- of enige ander groot literêre prys ontvang het nie, is by sy dood deur *Die Burger* in 'n hoofartikel gehuldig as een van Afrikaans se "mees

geliefde Grote". Jan-en-Jorie wat Katinka Heyns so voortreflik gedokumenteer het, was dekades lank in Groenpunt en later in Onrust die middelpunt van alle denkbare en ondenkbare gesprekke oor elke moontlike onderwerp.

Dus: sonder die voordeel van gegewens uit 'n jare lange besonke geskiedenis wat meestal 'n biograaf behoed teen oordeelsfoute, uit verwickelde verhoudings, uit heftige verskille, uit soms pynlike of onbekende situasies (Jan se verhouding met Ingrid Jonker; Jorie se rol in die vorming van die Jan-en-Jorie romantiek, die terugstuur, nie terugnéem nie, van Jan se laaste manuskrip deur die uitgewer) moes Kannemeyer in hierdie biografie vir die doel van sy "verhaal" keuses en konstruksies maak.

En dis presies hier waar die manier waarop Kannemeyer 'n biografie "vertel" die deurslag gee. Daar is biografieë waarin die leser ter wille van historiese korrektheid genoeë moet neem met stukke redelik droë geskiedskrywing – die nie so lank gelede verskene biografie van Gerrit Achterberg in Nederlands is 'n goeie voorbeeld van geskiedskrywing wat nie oral as verhaal so vlot lees nie. Oor Kannemeyer se vertelhouing teenoor sy stof kan die leser hom maar op sy woord neem as hy onder aan die titel, Jan Rabie reeds byvoeg: Prosa-pionier en Politieke Wegwyser. Dis die vertelhouing, dis die oordeel, selfs bewondering, wat sy keuses bepaal, wat bepaal watter aandag hy aan standpunte verleen; kortom, dit bepaal hoe hy Rabie se storie vertel.

Kannemeyer skeep aandag aan historiese feitelikheid nie af nie en selde is daar oordrewe aandag aan gegewens wat nie die storie van Jan Rabie vooruit help of beter belig nie. (Behalwe die publikasie van die foto van Ingrid Jonker in haar kis wat die aandag momenteel laat stol).

Die belangrikste is egter: John Kannemeyer se biografieë lees soos verhale, in

hierdie geval 'n verwickelde, eietydse verhaal, en dan ook boonop met die oortuigingskrag van uitstekend geskrewe verhale.

*Abraham H. de Vries*  
Kaapstad

### **Willem Boshoff.**

Ivan Vladislavić (Taxi-reeks 011).  
David Krut Publishing. 2005. 127 pp.  
ISBN 0-95848-601-8).

In sy *Dictionary of Perplexing English* beweer Willem Boshoff – of sal 'n mens in navolging van die kunstenaar self sê, Millew Ffohsob – dat daar "nonsens" en "bonsens" is afgelei van die Franse non sense en bon sense. Sonder opleiding in die skryfkuns, sê hy, kan daar met die beste wil in die wêreld slegs "nonsens" wees (4).

Wat sê mens hiervan in die lig van 'n kunstenaar wat sonder opleiding in die skryfkuns binne die omvang van sy visuele produksie SKRYF en volhard met sy liefdesverhouding met taal en woorde? Ivan Vladislavić is ook 'n skrywer, bekroond, en in *Taxiboek nommer 011* in die reeks van titels wat deur die Franse Instituut van Suid-Afrika en Pro Helvetia, die Kunsteraad van Switserland, geïnisieer is en deur David Krut gepubliseer is, skryf hy uitgebreid oor Boshoff se visuele interpretasies van te weet en nie te weet nie, van sin en onsin. Die boek verskaf 'n omvattende oorsig van die kunstenaar se volledige oeuvre tot op datum, insluitende sy belangrike en ander geselekteerde uitstallings.

Vladislavić neem die leser op sowel 'n biografiese reis deur die lewe van Boshoff as op 'n interpretatiewe tog in terme van die ontwikkeling van sy loopbaan as kunstenaar. Gebore in 1951 in Vereeniging, Suid-

Afrika, het Boshoff die grootste gedeelte van die lewe in Johannesburg en omliggende areas deurgebring. Hy het daar gebly, gestudeer en gewerk, veral by die Kuns-skool van die Technikon Witwatersrand (later: die Universiteit van Johannesburg) totdat hy 'n voltydse kunstenaar in 1996 geword het.

In *Taxi 011* word Boshoff die nonsens/bonsens kunstenaar ontmasker as 'n natuurhistorikus, 'n onderwyser, 'n aktivis, 'n visionaris en 'n filoloog. Vladislavić bespreek elke reeks werke en fase van Boshoff se artistieke uitsette binne die konteks van die lokale en internasionale sosio-politiese milieu wat gebeurtenisse en bewegings soos Dadaïsme, Sewentiger-digkuns en ontluikende Konseptualisme in Suid-Afrika insluit. Hy beskryf Boshoff se artistieke loopbaan wat min of meer in die middel-Sewentigerjare begin het toe hy, benewens sy belangstelling in taal en skryf, ook gefassineer was deur die simboliese potensiaal van hout en vorm. Sedert daardie tyd het Boshoff taal in eksentriek woordeboeke, kriptiese skryfwerk en visuele digkuns in rekenaargegenereerde kuns, groot installasies, beeldhou, gevonde materiale, gemengde media, skilder- en grafiese kuns ondersoek – werke wat hy dwarsoor die wêreld, in lande soos in Kuba, Spanje, Kopenhagen, Duitsland, Engeland, België, die Verenigde State, Sao Paulo en oral in Suid-Afrika uitgestal het. Hy was byvoorbeeld deel van die Venesiese Biënnale in 2001, die Havana Biënnale in 2000, en het verskeie toekennings met sy werk verower.

Dit wil tog lyk asof Boshoff ook 'n skrywer is, al is dit 'n skrywer wat vir meer as drie dekades lank al die snaaksighede van taal in visuele en konseptuele konteks ondersoek. Bonsens, nonsens? Dit is heelwaarskynlik 'n kwessie van beide – bonsens en nonsens – aangesien hierdie *magiciens de la mot (et de la terre)* gedurig soek na hierdie

sublimiteit van betekenis in taal te skep en versteur. As 'n geraffineerde en bekwame grofsmid-wetenskaplike van die woord filter en distilleer hy betekenis deur middel van tegniese-vaardige werke. Soos Vladislavić (26) opmerk: “Boshoff makes much of the idea of ‘disqualifying the text’ ... Boshoff is talking about texts he himself has created, has authorized. ... This ‘disqualification’ is thus part of a general lobbying on behalf of the image in the face of the word”. Sy kuns suggereer dat 'n mens elke objek van denke kan betwyfel, maar nooit die handeling van denke self nie. Sy diskoers gaan oor wete, onderrig en oorweging, maar nooit oor bewyslewing nie. Sy paradoks is gesitueer in kuns se sensitiwiteit ten opsigte van wat buite die grense van die kunswerk lê, terwyl kuns se tradisionele estetiese kodes terselfdertyd genegeer word.

Vladislavić toon aan hoedat Boshoff hoofsaaklik deur middel van taal aan kuns die fundamentele taak verleen van te getuig oor die onuitspeekbare abstraksie, dit wat nie bepaal kan word nie. Alreeds in vroeë werke soos *Sandkoevert* (1979) skryf hy fisies in sand en gebruik soortgelyke materiale soos as en stof om tydelikheid en mortaliteit (64) uit te beeld. In *Sandkoevert* is daar geen spasies tussen die woorde nie en hulle hardloop aanmekaar om uiteindelik te verval in onuitspeekbare ‘nonsens’. Hierdie tegniek is herhaal in *KykAfrikaans* van die tagtigerjare, volgens Vladislavić (4) een van die mees uitsonderlike boeke wat ooit in Suid-Afrika gepubliseer is. Met sy getikte kwashale (26) ondermyn Boshoff, hy keer om en skep vreemde absurditeite, -ismes en -ologieë met “agterstoepgemak” (54). Hy speel die gek, daag die drama van ernstige kuns uit en skep vir die blindes terwyl hy die histories ingeligtes en opgeleides kortwiek deur bestaande en aanvaarde waardes en norme te bevraagteken. Tog

dikteer hy nie betekenis nie. Hy hou hom “blind” deur te beweer: “Ek het ’n kop vol onsekerheid. Ek weet nie waar ek is met enige iets nie” (my vertaling).

Sedert die Renaissance het kunsteorieë ontwikkel na ’n entoesiasme vir kuns-as-kuns eerder as vir die funksie daarvan. Die idee het gevestig geraak dat kuns ’n intellektuele onderwerp is vir verfynde gesprekvoering, verder versterk deur die opkoms van die belangstelling in die natuurwetenskappe gedurende die sewentiende eeu wat in wetenskaplike illustrasie en naturalisme gemanifesteer het. In Postmodernisme is die “plesier van die teks”, volgens Roland Barthes onder andere, sigbaar in visuele tekste in merke, materiale en beelde; maar vir enige kuns om betekenisvol te word, moet dit verstaanbaar en “leesbaar” wees en die struktuur van die teken moet ontsyfer en gevolg kan word om die dooie gewig van doxa te ontvlug. Boshoff se kuns verwys na wetenskap, illustrasie en naturalisme en artikuleer die plesier van die teks in sy spel met woorde en hul intieme betekenis. Vladislavić toon aan dat sy werk konstellaties van “beide/ en”, van doxa, assosiasie en spel word. Op die oog af emosieloos en serebraal, straal sy kuns ’n gevoel van ekstreme subjektiwiteit en individualiteit uit en konseptuele leidrade verkry dringendheid. Alhoewel Boshoff gretig is om woorde en terme te verduidelik, vier hy die ineenstorting van taal en die tirannie van dialoog soos in *Nonplussed*, ’n uitstalling van werk by Goodman Gallery in Johannesburg in 2004.

Een van Boshoff se mees genotvolle speletjies is die disintegrasie van die grense tussen betekenis en oortolligheid, bonsens en nonsens. Vladislavić argumenteer dat Boshoff sonder ophou dekonstrueer en homself wy aan deurlopende intertekstualisering en die ondersoek na gebeure, ondervindings en betekenis, sowel as na be-

tekenisloosheid. Sodanige aktiwiteit is al duidelik in werke soos *Stokkiesdraai* en *Vroetelmat* van 1980, teenoor die heelwat latere [B]reachings waarvan die sentrale beelde ontwikkel is uit die aktiwiteite van die 1996 Waarheids- en versoeningskommissie. Hierdie werk lewer kommentaar op praktyke van voorspelling en is gemik op die konsep van herwinning, soos van verlore woorde en familiebande. Op soortgelyke wyse handel *Secret Letters en Prison Hacks* (2003) met tronkdae in Suid-Afrika. Vladislavić interpreteer hierdie werke as sowel pogings om uit te daag en te versteur as om te versoen en te herstel. “By loosening the ties between a word and its meaning, it sets a chain of mistrust in motion. ... It is this infectious, equivocal energy that makes the pun appealing to serious game-players like Duchamp or Perec” (72).

Tog, argumenteer Vladislavić, was sulke verwysings na polities gekleurde gebeurtenisse vir Boshoff nog nooit politieke ondernemings per se nie; hy was nooit deel van die weerstandsbewegings in kuns nie en het nooit protes-kuns as genre geproduseer nie. Volgens Vladislavić (44) was Boshoff nog altyd “a stubborn, evasive conceptualist at a time when a declamatory resistance art was becoming an orthodoxy” in die land. Sy protes is van ’n ander aard – die soort wat onkunde, elitisme en groothedswaan kritiseer.

*Willem Boshoff (Taxi 011)*, befonds deur die Nasionale Kunsteraad van Suid-Afrika, die Koninklike Nederlandse Ambassade, die Kuns & Kultuur Trust, David Krut Arts Resource, die Franse Instituut van Suid-Afrika en die Franse Ambassade is ’n moet vir kunsstudente en opvoeders, vir versamelaars en kunsliefhebbers.

*Elfriede Dreyer*

Universiteit van Pretoria, Pretoria



### **Sandile Zulu.**

Colin Richards. (TAXI-reeks 012).  
David Krut Publishing. 2005. 95 pp.  
ISBN 0-95846-887-7.

In *Taxiboek nommer 012* posisioneer Colin Richards, 'n bekende Suid-Afrikaanse kuns-akademikus en kunstenaar, die werk van die Suid-Afrikaanse kunstenaar, Sandile Zulu, binne die raamwerk van die dinamiek van persoonlike, publieke en veral politiese faktore wat kunsproduksie in die land sedert 1994 kenmerk. Volgens hom kan die etiket van "weerstandskuns" sonder twyfel om die nek van hierdie kunstenaar gehang word, al is dit dan passiewe weerstand in die vorm van visuele tekste

Alhoewel Richards veral die sosiale biografie van die kunstenaar en die opvallende rol wat hy sedert dramatiese politieke veranderinge in die land vanaf 1994 beklee uitlig, interpreteer hy die waarde van die werk as primêr geleë in die interaksie tussen materiale en betekenis. In 'n hermeneutiese beskouing van Zulu se werk, vind hy simbole van hernuwing, herwinning, transformasie en verandering, hoofsaaklik geïnterpreteer as politiese simbole. Tog identifiseer Richards (52) 'n vars post-apartheid bewustheid by Zulu waarin die klem meer op persoonlike uitdrukking as op reduktiewe politiese stellings berus. Hy argumenteer: "Sandile Zulu's project is thus relentlessly personal and political. It has both a private and a public dimension, a voice for the present seeking itself in disfigured history (52).

In die omvattende formaat waaraan 'n mens in die Taxi-reeks gewoon geraak het, veral met die groot aantal volkleur en groot formaat illustrasies, analiseer en interpreteer Richards die werk van Zulu as verweef met metafore van vuur en strydvoering. Hy tref vergelykings met ander Suid-Afrikaanse kunstenaars soos Clive van den

Berg, William Kentridge, Kendell Geers en Minnette Vari wat almal op een of ander stadium met die metafoor van vuur in 'n politiese sin gewerk het. Ooreenkomste word getref met kunstenaars soos Jeremy Wafer in wie se werk daar suggesties van verbranding maar ook metafore van die liggaam en die aarde te vinde is. Dit is veral hierdie aspek van die simboliese uitbeelding van letsels, wonde en die verwantskap van natuur en kultuur in Zulu se kuns wat treffend deur Richards verwoord word.

Richards verwys na die tekens van vuur wat opvallend in Zulu se werk voorkom as: "Singed foam rubber, pieces of cold lava from the Island of Réunion, a sinister, fleshy, fire-scarred growth form a gum tree. Two exquisite sunflower heads – one dimmed and dried by sun and fire – tell of the regularity and constancy of nature, but also its violence and indifference" (14). Alhoewel hy plek-plek pedanties raak met stellings soos "There is no prophylactic against sentimental or opportunistic appropriation of ubuntu ... [which] cannot be inoculated against hubris, and the risk increase if we lose sight of the violence embedded within our social relations" (74), slaag Richards nogtans daarin om insigte te skep in terme van die gekompliseerde maar determinerende sosiale magte wat kunsmaakprosesse, soos in die geval van Zulu, beïnvloed.

Vuur vir Zulu is beide proses en beeld, maar dit hou ook 'n magtige stuk geskiedenis vir hom, as behorende tot die Zulu-leërs die Britse ekspansionistiese magte onder leiding van Lord Chelmsford verslaan het. Tydens hierdie stryd was daar 'n gedeeltelike sonsverduistering wat mettertyd mitiese en mistiese betekenis verkry het. Zulu het hierdie gebeurtenis vertolk in werke soos *Abduction of the Text: Total Eclipse*

(1999) waarin geskroeiende oppervlaktes en sirkelvorms gesien word. Richards interpreteer Zulu se sentrale medium as vuur. Die media van sy werke word meestal aangedui as “vuur, water, lug, aarde en sy” of “vuur, water, lug, aarde en doek”. Dit is egter vuur gepaardgaande met ’n ‘koel’ temperament, dus ’n nie-emosionele formalistiese benadering tot komposisie en materiale. Volgens die skrywer annekseer die kunstenaar ’n lang geskiedenis van verval, vernietiging, vernuwing en suiwering deur middel van sy nimmereindigende soektog na ’n estetiese alchemie van ’n materiële aard.

Richards interpreteer Zulu se installasies en multidimensionele werke as ’n modulare ingesteldheid wat na organiese morfologieë en na die onderliggende struktuur van dinge verwys. Sy roosterkomposisies as piktorale oppervlaktes kan op soortgelyke wyse geïnterpreteer word, as byvoorbeeld verwysend na die struktuur van die kultivering van die land self. Modulariteit, sisteem en reekse spreek van ’n sterk ontwerpbeswustheid en die teenwoordigheid van ’n modernistiese oriëntasie, soos in die werk van die Amerikaanse kunstenaar Robert Morris, byvoorbeeld. Hierdie estetiese ekonomie (36) word ’n visuele sintaks wat herhalend en deurlopend in Zulu se werk manifesteer en daaraan ’n duidelik geartikuleerde persoonlike styl verleen.

Richards slaag daarin om Zulu se werk – wat maklik afgemaak kan word as sprekend van ’n stereotipiese “Afrika”-idioom van gestileerdheid, gevonde materiale, patroonagtigheid en vereenvoudiging – binne ’n konseptuele en ’n historiese perspektief van betekenisgewing te plaas. Sy interpretasie van die werk maak nuwe horisonne van betekenis oop wat die leser die kunswerke binne die internasionale kontekste van Modernisme en Postmodernisme laat ervaar, sonder om enigsins die belangrik-

heid van die invloed van die lokale sosio-politieke konteks op die werk te misken. Net soos die ander Taxiboeke getuig nummer 12 van akademiese insig en in-diepte navorsing oor die lewe en werk van ’n belangrike Suid-Afrikaanse kunstenaar en sal dit ’n waardevolle byvoeging tot enige biblioteek wees.

*Elfriede Dreyer*

Universiteit van Pretoria, Pretoria

### **South African Visual Culture.**

Jeanne van Eeden & Amanda du Preez (eds.). Pretoria: Van Schaik. 2005. 269 pp. ISBN 0-627-02598-6.

In the past several years, visual culture studies have emerged as a new interdisciplinary field of inquiry. In fact, over the past five years, several introductory texts on visual culture have been published that address the production of visual imagery and its interpretations. According to Nicholas Mizroeff in his foreword, *South African Visual Culture* marks “the closure of the first moment of visual culture and the phase of globalisation that began with the televised release from prison of Nelson Mandela (v).”

Introductory texts on visual culture typically offer an answer to the questions, “what is visual culture” and “what do we do with it?” Often, it is argued that visual culture is an attempt to talk about the visual components that are imbedded in everyday life. Visual culture studies suggest a shift from a focus on structured viewing settings, such as the art gallery or the cinema, to an investigation into the role of visual experience in everyday life. Mostly, it is argued that “visual culture is concerned with visual events in which information, meaning, or pleasure is sought by the con-

sumer in an interface with visual technology. (...) [V]isual technology, (refers to) any form of apparatus designed either to be looked at or to enhance natural vision, from oil painting to television and the Internet" (Mirzoeff, 2000: 3). As a result, approaches to enhance the understanding of the various forms of visual production became a concern across several fields beyond the art historical. Methodologies from cultural studies, sociology, anthropology, and feminist studies, among other fields, supplement the analytical tools for interpretation and reading of images.

The title and blurb indicate the ambitions of this collection of essays: to examine South African visual culture as a reflection of gender, race and identity politics, while taking into account the effects of globalization on South African cultural production. *South African Visual Culture* is an attempt at providing a critical corrective to the body of scientific knowledge in this field by concentrating on the South African connection. The various authors bring into focus important links between the development of cultural studies, the new art history, popular culture studies and media studies "at the intersections of their interest in the visuality of culture (5). (Visuality designates the complex visual event of seeing and being seen.) The common thread for the editors of this collection is "the notion of identity in South African visual culture and how this is informed by ideological concern" (2). The essays treat a wide selection of visual languages that have been utilized to communicate South African identity, including sculpture, painting, photography, television and cinema.

*South African Visual Culture* offers an intellectually adventurous and often astute assessment of visual culture's role in constructing South African identity(ies). As such, the essays collected here depend

largely on Mirzoeff's definition of visual culture, and Walter Benjamin's theories concerning power relations, commodification, and the mechanical reproduction of art. The notions of culture and cultural studies as formulated by Stuart Hall and the Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies (BCCCS) form an important subtext to the majority of essays.

The collection is designed to be an open-ended, suggestive, and stimulating introduction to the visual culture of this country. Instead of presenting the last word on the field as it pertains to the South African canon, the book presents a "purposive sample" (2) of South African visual culture. The twelve chapters, are divided into five inter-related sections, reflecting the editors' desire to treat the issue of identity and identity politics inclusive of both race and gender: the ideological domain of consumer capitalism in everyday life, aspects of gender construction in South African society, the intersection of race and gender in identity construction, digitalization and then finally film, television and photography as media of cultural production.

Michael Herbst and Jeanne van Eeden's essays on South African advertisements and shopping malls respectively, examine the impact of consumer culture on the cultural production of identity. Louise and Stella Viljoen investigate the construction of femininity in *Huisgenoot*, South Africa's most abiding family magazine, while Brenda Schmahmann presents a comparative look at the depiction of women's military uniforms pre- and post-apartheid. She concludes that in both cases the ambivalence regarding gendered depiction of the female remain intact. Liese van der Watt forays into the relatively new arena of "whiteness studies" by critically examining the crisis of white male identity in the new South Africa. Whilst the privileged position of whiteness

usually go unmarked, Van der Watt points out how whiteness and male identity have become accepted as the privileged position in South African visual culture. She illustrates how these constructions are currently manipulated to envision the threat to white male identity. Catherine Zaayman's case study on the Cape Town-based CD-Rom youth publication *Sub\_Urban Magazine* is a stimulating examination of the supposed "subversiveness" of so-called alternate spaces of expression. Zaayman questions the publication's alterity and suggests that it rather upholds mainstream cultural ideas as a result of the contributors' middle-class English-speaking backgrounds.

An obvious lacuna in the book is the lack of engagement with the reception/audience scholarship of the last decade. Reception/audience studies opened the door to the distinction between different cultures through the eyes of those engaged in the practice and consumption of culture. It also allows us to see the impact of cultural production and the cultural industries on different communities. On the other hand, one of the best features of the book is the use of visual aids that exemplify the importance of incorporating images into the "text-heavy" academic study of media, and visual culture. The visuals invite readers to attempt their own analyses, shifting them from their role as receivers to that of participants who also experience the book.

It could be argued that *South African Visual Culture* is not designed to provide an introduction to the field of visual cultural studies, but rather to give a taste of how the insights gained in this field applies to the South African situation. As such the book is more descriptive, than prescriptive, which might bother readers looking for a more theoretical introduction to the field. Nonetheless, for teachers and students of visual culture in/on South Africa who con-

stantly have to search through the glut of literature for the South African perspective, this is a valuable contribution. Van Eeden and du Preez's collection of essays will be especially helpful to those teaching aspects of visual culture at an undergraduate level.

#### *Bibliography*

Mirzoeff, N. 2000. *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge.

\_\_\_\_\_. 2005. The visual culture machine: or, deterritorialising Mickey Mouse. In Van Eeden, J. & du Preez, A. (eds.). 2005. *South African Visual Culture*. Pretoria: Van Schaik.

Viola Candice Milton

University of Pretoria, Pretoria

#### **Gender and Sexuality in South African Music.**

Chris Walton & Stephanus Muller (eds.). Stellenbosch: SUN ePreSS. 2005. 97 pp. ISBN 1-919980-40-7.

This collection can be partitioned into several themes, ranging from sexual orientation and artistic expression, gender issues, the politics of apartheid, and the suffering of the oppressed. The blurb of *Gender and Sexuality* states: "These and many other questions are addressed, ranging from the straight and narrow to the queer and wide. The result is a book that is invigorating, at times uncomfortable: a frank, scholarly, full-frontal portrait of a hitherto ignored, but vital area of South African Music History."

The two most impressive papers are by Grant Olwage ("Black musicality in colonial South Africa") and Shirli Gilbert ("Popular song, gender equality and the anti-apartheid struggle"). Olwage raises important issues regarding biased perceptions of the "feminising of musicality" and the "musicalising" of blacks. Gender issues feature strongly in this publication. Gilbert's paper

deals with the contributions of black women in the struggle against apartheid and how freedom songs reflect on the nature of this participation.

Brett Pyper shows not only how the “anxiety” with “female autonomy” is revealed in Todd Matshikiza’s journalism in *Drum* magazine, but also how “his deployment of sexualised and gendered images” (24) enabled his journalism.

Jeanne Zaidel-Rudolph’s powerful account of some moments in her career reminds one of the many injustices and hurdles women face in the world of composers. South African readers will find that Zaidel-Rudolph’s narrative resonates, and especially as she fully deserves her place as one of our leading composers. Her ambivalence about the label “woman-composer” is refreshing and welcome; the term should join “poetess” in the dustbin of history. Equally refreshing is her acknowledgment that motherhood “impacted on the way [she] composed, enriching [her] work with a warm life experiences and bringing out [her] nurturing side” (85). This is an illustration of the fact that our sexual being informs our creative acts, but we are dealing here with a much more profound level of experience than the stereotypical beads-and-bangles posturing that Stephanus Muller associates with being gay.

The most fascinating, and most controversial, papers are those dealing with homosexuality and its supposed effects on artistic expression. Stephanus Muller’s paper, “Queer alliances”, deals with many complex issues including Afrikaner Nationalism and its “don’t ask, don’t tell” policy regarding homosexuality; Arnold van Wyk and Hubert du Plessis’s responses to this nationalism; and how these composers’ sexual orientation may be reflected in their works. He paints a picture of two composers on opposite sides: Arnold van Wyk who re-

sisted writing “correct” music for political occasions, and Hubert du Plessis who accepted large commissions from the state. Testimony from Muller’s interviews suggests that the apartheid state turned a blind eye to the sexual orientation of these composers. To judge by the testimony of his ex-students, Hubert du Plessis had no reservations about discussing his personal life and sexual orientation in front of undergraduate classes even during the darkest days of apartheid. This hardly bears out the picture that Muller seems determined to paint of a repressed homosexual suffering in silence.

The essay by Nishlyn Ramanna about his compositions is sparse and unconvincing to this reader. The author shares with us his “secretly perform[ed] (...) ethnic and sexual identity” which makes me wonder whether Hubert du Plessis was ever asked whether he, too, chose musical text as a confessional space?

Chris Walton’s assertion (in “Being Rosa”) that van Wyk’s and du Plessis’s derision of Rosa Nepgen stem from the fact that she had been accepted by the establishment while they had not, seems hardly credible. One needs only compare the number of their performances and commissions to hers (and the critical approbation meted out to their respective contributions) to see that she enjoyed a very small part of the esteem in which they were held. Nepgen was not a particularly gifted composer, but had, by all accounts, a highly inflated sense of her own worth. This naturally made her an easy target for derision, especially, but certainly not exclusively, among her fellow composers. The author’s statement that “not all the Rain Dances in the world could compensate a Hubert du Plessis for not being heterosexual” (69) verges on the ludicrous, and reveals more about his own mindset than it does about du Plessis’s.

I was left with some unease after my first reading – not so much with the content of some of these essays, but more with some of their assumptions. Some papers would have benefited from more expansive treatment; one can look forward to more voluminous publications by writers such as Olwage and Gilbert. All this said, this book rightfully claims to be the “first of its kind” (ii) to deal with these diverse and complex issues within a South African context. It is a worthwhile read full of interesting insights and ideas that promises to provide rich ground for further research and argument.

*Franklin Larey*

University of Cape Town, Cape Town

**Every step of the way. The journey to freedom in South Africa.**

Michael Morris. Cape Town: HSRC Press. 2004. 344 pp. ISBN 0 7969 2061 3.

Michael Morris, a journalist, wrote *Every step of the way*, with the advice of Bill Nasson, a well-respected historian from the University of Cape Town. One of the stated objectives of the author is to contribute to a space that became available in post-apartheid South African education. There is namely a shortage of (school) history textbooks written from a post-apartheid mindset or frame of reference.

Although the author engages the usual chronology (with the well-known turning points: 1910, 1948, 1960, 1990 and 1994) he intends to write the history of his country in an interesting and different way, a participative one. He uses poetry, songs, book and newspaper extracts, drawings as well as white and black pictures to illustrate the text. These additional forms of information complement the written text and create an

interesting whole. However, it is a pity that historical maps are not included, since these are normally quite useful in books of this kind.

The central idea of the book is that all the inhabitants contributed to the creation of the country’s history and that South Africans should recognise one another’s contribution. Morris writes from an optimistic point of view without necessarily privileging well-known historical characters, be they black or white, woman or male, or without denying the country’s racial problems.

For instance, approaching the major processes that shaped the country the author pays attention to the usual big personalities and politicians but he also draws attention to the ways in which ordinary South Africans contributed. It becomes a way of reaching beyond the individual to the participation of everyone in the country’s achievements and failures. For example, he writes about a South African family, like the Verwoerds, who are supporters and opponents of the apartheid regime (chapter 9); while a special space is dedicated to women’s contribution to the history of the country (chapter 10). The book’s obvious intention is to bridge the country’s diversity and its internal divisions. In reading it, one is reminded of the spirit of the Freedom Charter: “South Africa belongs to all who live in it, black and white”.

Although the book is not intended as an academic text, it approaches certain theoretical problems in the writing of history, for example: do individuals make history or does history make the individual? In the same manner, it presents some of the problems and debates central to South African historiography. A case in point is the discussion of the Mfecane. Here Morris presents cogently the different positions historians took on this matter and the making

of states in the region in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries.

More than half of the book is devoted to the 20<sup>th</sup> century. Each chapter is written in such a way that the topic is developed up to the present. The chapter on gold is a case in point. It starts out with the discovery of gold and is taken through to the formation of the trade unions in the 1980s, the role of its leaders in the anti-apartheid struggle, the transition period and up to the first years of democracy.

It is an ambitious book. In more than 300 pages, Morris seeks to present South African history from the first appearance of humans on earth until the present. Although the Department of Education commissioned and funded the book to commemorate ten years of the democracy, it is neither laudatory of the present government nor does it indulge its leaders. Indeed, the writer, at times is critical of the present government and the book is fortunately not an "official history".

The author's writing is appealing and this makes for engaging reading. Readers with some degree of education will find the book accessible and easy to read. They will find information not only about their national history (the bibliography is useful, appropriate and up to date) but also new interpretations of well-known events. One of the best things of the book is that does not pretend to be the last word in history, as so often happens in books of this type. The author prefers to question rather than to provide ultimate and final answers.

For me, as a historian in Argentina, the book presents some interesting lessons. In my country, at the national as well as the provincial levels similar educational processes are under way: the encouragement of new textbooks and popular history books. Although these texts introduce indigenous people's history (much of which

is currently denied, undervalued or hidden) much more needs to be done. For instance, we still fail to recognise the participation of black people in our history, so that the perception persists (shared by locals and foreigners) that Argentina is a "white country". In my context, Morris's book points to a direction that may be useful to emulate.

*Every step of the way* is an important contribution to the writing of history – a history that is still in progress. As Prof. Kader Asmal in his foreword suggests, the book is an important attempt to revitalize the study of South African history. It generates doubts and queries about the present and the past (something that historians and social scientists in general should pursue).

Marisa Pineau

Universidad de Buenos Aires,  
Universidad Nacional de Quilmes,  
Argentina

The HSRC Press is an open access publisher; the entire text of *Every step of the way. The journey to freedom in South Africa* may be downloaded from the HSRC website, [www.hsrc.ac.za](http://www.hsrc.ac.za) [eds.].

**Ek ken jou goed genoeg ... Die briefwisseling tussen N.P. van Wyk Louw en W.E.G Louw 1936-1939.**

J.C. Kannemeyer en andere (reds).  
Pretoria: Protea Boekhuis. 2004. 309 pp.  
ISBN 1-86919-088-2.

Tussen die jare 1936-1939 toe N.P. van Wyk Louw in Kaapstad gewoon het en in diens van die Universiteit van Kaapstad as lektor in die filosofie van die onderwys was, was sy broer, W.E.G Louw, in Nederland besig met sy doktorsale studie in die letterkunde.

Hierdie boek is die eerste noukeurige, wetenskaplike, uitgawe van briewe op die gebied van die Afrikaanse letterkunde. Dit

gee nie net inligting oor 'n belangrike periode in die Afrikaanse letterkunde nie, maar gee ook insig in die lewens en werk van hierdie twee prominente skrywers. Daarby is die briewe vanself belangrik: as literêre uitings, byna bewustelik gestruktureerd. Asof dit gelees sou word.

Die briewe is dokumente van die Afrikaanse kultuurgeskiedenis van daardie tyd. Daarin word ook bespiegel oor die konsepte "volk" en "nasie"; ook die feit dat meer as helfte "van ons Afri.s vandag *stedelike* loontrekkers is, wat sonder organisasie, sonder houvas byna, aan die Joodse, Komun. & Engelse invloede blootgestel is ..." (137). Ook oor Afrikanerskap en Afrikaans: waarom word 'n hele volk Afrikaans gemaak, en wat regverdig die keuse van een taal bo die ander? (183).

Natuurlik sal 'n groot aantal briewe oor die politiek gaan: oor Afrikaner-eenheid. Maar boeiend is die korrespondensie oor rassisme. Dis veral W.E.G. Louw wat sy broer teëgaan oor sy voorliefde vir die Duitsers van daardie tyd. Hy is besig om sy "naïewe bewondering" vir Duitsland te verloor, sê hy, veral ook vir 'n militante nasionale of rasse-selfverheerliking: "Ons eie lyding is die gevolg van hierdie imperialisme ..." (57). En later, sy afkeer teen die fascisme (65). Waarop Van Wyk Louw antwoord: "Nas.sos is nie fascisme nie; die een berus op die idee van rassessuiwerheid, *net soos ook ons Afr. beskawing sal moet, of ondergaan, fascisme is 'n ekonomiese 'settlement'*" (kursivering van Louw, 73). Was rassuiwerheid nie juis die begin van die Afrikaner se ondergang nie?

Die net waarin alles egter lê in hierdie briewe is die letterkunde, veral die poësie; en publikasie, uitgewers, kritici (die onvermoë om reg te lees, en die vooroordele van sommige kritici word vernietigend veroordeel). In die eerste brief, van W.E.G.Louw (17 Febr. 1936) vra hy oor die vordering

met die stigting van die Vereniging vir die Vrye Boek. Die doel van dié projek word in 'n voetnoot gegee: vernuwing, die oopstel van die letterkunde: "... vir alle winde van die gees, dat alles wat die mense se harte vandag in beroering bring, ook daarin kan uiting kry" (33). Dis opvallend dat die vryheid van skryf – tot vandag nog – beklemtoon word in publikasies. Eers was daar *Die Vrye Weekblad*, en nou is daar *Die Vrye Afrikaan*.

Oor die funksie van skryf sê Van Wyk Louw duidelik dat die groot strewe moet wees om "mooi goed" te maak: "heerlike, goddelike dinge wat ná ons almal dood is ... nog mooi sal wees" (168). Later weer: wanneer jou werk gepubliseer gaan word, dan is daar opnuut die onbereikbare ideaal van nog mooier en dieper en wesenliker te skryf (185). Ook die konsep van 'n "nasionale letterkunde", wat teenstellings kan versoen, word bespreek.

Persoonlike lewens, lotgevalle en ervarings is soms vervelig en herhalend. Maar dan ook boeiend en hartseer. Dit begin by Brief 33, wanneer W.E.G. Louw aan broer skryf oor Van Wyk Louw se buite-egtelike verhouding; met die vertroue dat hy sal besef hy is verkeerd – want "ek ken jou goed genoeg ..." (191). 'n Frase wat 'n refrein is (byvoorbeeld bladsye 157 en 205). Maar uiteindelik, ironies, het hy nie sy broer goed genoeg geken nie. Sy berisping raak so beledigend, dat Van Wyk Louw hom antwoord: "Jou eerste brief (...) kon ek jou vergeef – die deug moet heerlijk wees – maar ek het my eie trots en my trots op 'n vrou wat ek bokant enigeen in die wêreld reken" (230). Daar bestaan nou die moontlikheid dat 'n "aktiewe korrespondensie" beeëndig kan word; maar hulle korrespondeer tog weer – en ook weer oor ander sake.

Teen die einde van die korrespondensie, in Brief 55, bereik Van Wyk Louw se waar-



neming en insig 'n hoogtepunt. Dis asof die lewenservaring wat in die tydjie waarin hierdie briewe geskryf is in 'n groter wysheid in vervulling gekom het. Hy vertel dat hy "deesdae" met Engelse, kommuniste, en liberale in aanraking kom, voel hy beskaamd teenoor hulle, omdat hulle meer kennis as hy het, en uitstekende intellektuele is " ... in teenstelling met ons eie tevrede burgerlikheid" (277). Met wie sal 'n jong Afrikaner kan verkeer? "Met ons eie burgerlike Afrikaners, met die Bonthuyse, die Dönges'se, en die ander goediges?" Oor koeitjies en kalfies en die Nasionale Party gesels? Hy betreur dit dat daar geen intellektuele Afrikaanse kring is waarvan hy deel kan word nie. As voorbeeld neem hy Uys Krige. Hy kom in Kaapstad, 'n Afrikaner net soos die Louw-broers, en byvoorbeeld deur *Die Burger* verwerp en beleedig as "bedonderd". Maar Jode en uitland-

ers aanvaar hom, en hy kan in intellektuele geselskap verkeer. Hy wonder verder of die Afrikaner se redding nie lê in volkome segregasie nie; maar dan lewer hy ook kommentaar oor die opkoms van die ryk Afrikaner-boer wat kapitalistiese grondbesitter word, met goedkoop swart arbeid. En dat "die naturel" vrugbare grond is vir kommunisme; die oplossing is egter nie onderdrukking daarvan nie, maar ander – revolutionêre – aksies, "wat die lewe vir die blanke ook minder lui-lekker sal maak ..." (282).

Die korrespondensie eindig waar dit begin het, met 'n verwysing na die Vereniging van die Vrye Boek. Die laaste brief word geskryf op 31 Augustus 1939, voordat W.E.G. Louw terugkeer Suid-Afrika toe.

*Ampie Coetzee*  
Emeritus professor  
Universiteit van Wes-Kaapland, Bellville