

Die grens tussen lewe en dood: 'n studie van spookkarakters in die roman-oeuvre van Etienne van Heerden

M van Graan
12519782

Proefskrif voorgelê ter nakoming vir die graad *Philosophiae*
Doctor in *Afrikaans en Nederlands* aan die
Potchefstroomkampus van die Noordwes-Universiteit

Promotor: Prof. HM Viljoen

Mei 2015

Voorwoord

Alhoewel ek nie self in spoke glo nie, het spookstories en die idee van spoke my nog altyd gefassineer. Dié fassinatie het uiteindelik gelei tot hierdie studie (en mense wat dadelik vir my spookstories begin vertel wanneer hulle hoor waarmee ek besig is). Sonder die ondersteuning van die mense rondom my sou hierdie studie nooit tot voltooiing gekom het nie. Ek spreek graag my innige dank uit teenoor die volgende persone:

My promotor, Prof. Hein Viljoen, vir sy ondersteuning, raad en leiding, en veral vir sy (steeds byna bonatuurlike) geduld.

My familie, veral my ouers, Thomas en Elna van Graan, wat, selfs toe dit 'n gevaarlike vraag was, sonder ophou gevra het hoe dit gaan met die studies; en my broer en skoonsuster, Wouter en Mariëtte van Graan, vir hul volgehoue ondersteuning.

My vriende, wat verstaan het toe ek moes nee sê vir 'n goeie fliek of 'n koue bier. In die besonder aan Sansi Eiselen, wat, selfs toe sy op ander kontinente gewoon het, my altyd aangemoedig het en ook gehelp het met die proeflees van hierdie proefskrif; Roald Eiselen vir sy goeie raad (met die nodige tikkie sarkasme); en Alwyn Roux, wat ook die pyn van die proefskrif ken.

My kollegas by die Skool vir Tale aan die NWU Potchefstroomkampus, in die besonder my kollegas by SAPT (die Sentrum vir Akademiese en Professionele Taalpraktyk), wat my ondersteun het en gehelp het om die las ligter te maak.

Laastens, my dank aan die NRF en die NWU, sonder wie se finansiële ondersteuning hierdie studie nie moontlik sou wees nie.

Opsomming

Hierdie studie stel ondersoek in na die voorkoms en funksie van spookkarakters in die roman-oeuvre van Etienne van Heerden, een van Afrikaanse letterkunde se mees bekroonde skrywers. Die doel van hierdie studie is om vas te stel watter funksies die spookkarakters in onderskeidelik *Toorberg* (1986), *Die Stoetmeester* (1993) en *Die swye van Mario Salviati* (2000) vervul, en ook of die spookkarakters in hierdie romans 'n groter funksie buiten dié in hul onderskeie tekste vervul wat nuwe lig kan werp op Etienne van Heerden se hantering van identiteit ('n tema wat deurlopend in sy oeuvre na vore kom). Die ondersoek word hoofsaaklik aan die hand van teks- en romananalise gedoen. Die spookkarakters in die betrokke romans word geklassifiseer aan die hand van teorie uit die paranormale wetenskap. Alhoewel die spookkarakters en die tersaaklike romans nie genregebonde gelees word nie, word teorie uit karakterstudies, identiteitstudies, spookstories, die Gotiese, die magiese realisme, die postkolonialisme, die historiese roman en liminaliteitsteorie in die bespreking betrek. Dit word geargumenteer dat die spookkarakters in *Toorberg* die prototipiese, manlike Afrikaneridentiteit vergestalt en dit deur middel van uitsluiting (eksklusiwiteit) in stand hou; dat die spookkarakter in *Die Stoetmeester* 'n liminale figuur in 'n liminale historiese tydperk vergestalt, en derhalwe 'n liminale weergawe van Afrikaneridentiteit uitbeeld; en dat die spookkarakters in *Die swye van Mario Salviati* 'n meer inklusiewe (Suid-)Afrikaanse identiteit uitbeeld deur identiteite in die Suid-Afrikaanse verlede wat voorheen misken is, in spesifieke spookkarakters te vergestalt. Deur die individuele spookkarakters as verteenwoordigend van groepsidentiteite te lees binne die bepaalde historiese konteks waarin die romans afspeel en gepubliseer is, word daar ten slotte aangevoer dat die spookkarakters in die roman-oeuvre van Etienne van Heerden 'n evolusie van Afrikaner- na Suid-Afrikaanse identiteit uitbeeld.

Sleutelterme

spoke; spookkarakters; spokery; identiteit; Etienne van Heerden; *Toorberg*; *Die Stoetmeester*; *Die swye van Mario Salviati*; spookstories; Goties; postkolonialisme; historiese roman; magiese realisme; liminaliteit

Abstract

This study investigates the prevalence and function of ghost characters in the novels of Etienne van Heerden, one of Afrikaans literature's most acclaimed writers. The aim of this study is to determine what purpose these ghost characters serve in *Ancestral Voices* (originally published in Afrikaans as *Toorberg*, 1986), *Leap Year* (originally published in Afrikaans as *Die Stoetmeester*, 1993) and *The long silence of Mario Salviati* (originally published in Afrikaans as *Die swye van Mario Salviati*, 2000). This study will also investigate whether these ghost characters may serve an additional purpose to that of their respective texts, and whether this purpose can shed new light on how Etienne van Heerden's treats identity as a recurrent theme in his oeuvre. The research approach in this study is novel- and text analysis. The ghost characters in the respective novels are classified according to theory taken from the paranormal science. Although the ghost characters and the novels they appear in are not analysed with a genre-specific approach, theoretical concepts from character studies, identity studies, ghost stories, the Gothic, magic realism, postcolonialism, historical novels and the theory of liminality are applied. It is argued that the ghosts in *Ancestral Voices* represent a prototypical, male Afrikaner-identity that is created and protected through exclusion; that the ghost character in *Leap Year* represents a liminal figure in a liminal historical period and therefore also a liminal version of Afrikaner identity; and that the ghost characters in *The long silence of Mario Salviati* represent a more inclusive South African identity through the representation of identities from South-African history that have formerly been denied. By reading the individual ghost characters as representative of a group-identity within the historical context in which these novels take place and were published in, the conclusion is drawn that the ghost characters in the oeuvre of Etienne van Heerden represent the evolution of a South-African identity.

Key words

ghosts; ghost characters; haunting; identity; Etienne van Heerden; *Ancestral Voices*; *Leap Year*; *The long silence of Mario Salviati*; ghost stories; Gothic; postcolonialism; historical novel; magic realism; liminality

INHOUDSOPGAWE

HOOFSTUK 1

INLEIDING EN TEORETIESE BEGRONDING

1.1 KONTEKSTUALISERING EN MOTIVERING	1
1.2 KEUSE VAN PRIMÊRE TEKSTE	5
1.3 PROBLEEMSTELLING	8
1.4 DOELSTELLINGS	8
1.5 SENTRALE TEORETIESE STELLING	9
1.6 METODE	10
1.7 KARAKTERS	10
1.7.1 'n Werksdefinisie van 'karakter'	11
1.7.2 Leserbetrokkenheid by karakterkonstruksie	16
1.8 IDENTITEIT	20
1.8.1 Aspekte en beskouings van 'identiteit'	21
1.8.2 Identiteit en omgewing	23
1.8.3 Individuele en groepsidentiteit	24
1.8.4 Identiteit in letterkunde en literêre genres	25
1.9 SPOKE	28
1.9.1 Spoke in die werklike wêreld	28
1.9.1.1 Spiritisme, okkultisme en psigoanalise	29
1.9.1.2 Parapsigologie	32
1.9.1.3 Derrida, spoke en filosofie	33
1.9.1.4 Empiriese wetenskap en die wetenskap van die paranormale	34
1.9.2 Die tydelike opskorting van ongeloof	39
1.9.3 Die definisie van 'n spook	43
1.9.4 Die kategorisering van spoke	45
1.9.4.1 Remanente spokery (<i>Residual hauntings</i>)	49
1.9.4.2 Intelligente spokery (<i>Intelligent hauntings</i>)	50
1.9.4.3 Demoniese spokery (<i>Demonic hauntings</i>)	51
1.10 SPOOKKARAKTERS	53
1.10.1 Spookstories	57
1.10.2 Die Gotiese	61
1.10.3 Historiografie, historiese romans	65

1.10.4 Postkolonialisme	68
1.10.5 Magiese realisme	71
1.11 SAMEVATTING EN VOORUITSKOUING	74

HOOFSTUK 2

“MIN MANS WAS BETER AFRIKANERS AS STAMABEL”:

DIE SPOKE VAN TOORBERG

2.1 INLEIDING	77
2.2 DIE ONTVANGS VAN DIE ROMAN	79
2.3 DIE VERLOOP VAN DIE VERHAAL	81
2.3.1 Die primêre verhaallyn	84
2.3.2 Die sekondêre verhaallyn	88
2.3.3 Herhalende verhaalpatrone	92
2.4 DIE FAMILIE, SKAAMFAMILIE EN STIEFMOOLMANS	92
2.5 TOORBERG SE SPOOKKARAKTERS: INDIVIDUELE IDENTITEITE	95
2.5.1 Ouma Magtilt van der Merwe	99
2.5.2 Andries Riet (voorheen Moolman)	101
2.5.3 Andreas die Digter Moolman	103
2.5.4 StamAbel Moolman	105
2.5.5 Regter Lucius Moolman	109
2.5.6 Floors Moolman	112
2.5.7 Soois die Rebel Moolman	115
2.5.8 Ouma Hetta Olivier	118
2.5.9 OuAbel Moolman	120
2.5.10 Abel Moolman	123
2.5.11 De la Rey Moolman	126
2.5.12 Die afwesige dooies	130
2.6 DIE UITBEELDING VAN AFRIKANERIDENTITEIT	132
2.6.1 Groepvorming en die meesterbetekenaar	133
2.6.2 Algemene kenmerke van die Afrikaner	138
2.6.2.1 Manlikheid	142
2.6.2.2 Die Boer	144
2.6.2.3 Die rebel/kryger	147
2.6.2.4 Grond en water	149

2.6.2.5 Rassisme	153
2.6.2.6 Familie	156
2.6.2.7 Geloof	159
2.7 GEVOLGTREKKING: DIE FUNKSIE VAN <i>TOORBERG</i> SE SPOKE	161

HOOFSTUK 3

“’N AFWESIGHEID WAT TALM”:

LIMINALITEIT EN *DIE STOETMEESTER* SE SIENER

3.1 INLEIDING	166
3.2 DIE ONTVANGS VAN DIE ROMAN	167
3.3 DIE VERLOOP VAN DIE VERHAAL	174
3.4 DIE SPOOKKARAKTER: MAX (SIENER) WEHMEYER	191
3.4.1 Die afwesige dooies	201
3.5 LIMINALITEIT IN <i>DIE STOETMEESTER</i>	203
3.5.1 Liminale aspekte van die roman	205
3.5.2 Siener se identiteit as liminale figuur	209
3.6 GEVOLGTREKKING: DIE FUNKSIE VAN DIE SPOOK IN <i>DIE STOETMEESTER</i>	223

HOOFSTUK 4

“DIE VERLEDE... DÍŠ JUL GEVANGENIS”:

SPOKE EN GESKIEDENIS IN *DIE SWYE VAN MARIO SALVIATI*

4.1 INLEIDING	228
4.2 DIE ONTVANGS VAN DIE ROMAN	231
4.3 DIE BLOEDBOOM VAN TALLEJARE	237
4.4 DIE VERLOOP VAN DIE VERHAAL	243
4.4.1 Ou verhaal: Kaptein William Gird en SlingerVel Xam!	249
4.4.2 Ou verhaal: Meerlust Bergh en Irene Lampak	252
4.4.3 Ou verhaal: Veldkornet Rooibaard Pistorius en Siela Pedi	255
4.4.4 Ou verhaal: GrootKarel Bergh en Lettie Pistorius	258
4.4.5 Ou verhaal: Mario Salviati en Edit Bergh	261
4.4.6 Vertelde hede: Ingi Friedländer, Mario Salviati en Jonty Jack	264
4.5 DIE SPOKE VAN TALLEJARE	268
4.5.1 Remanente spokery	268
4.5.1.1 Die stem van Edit Bergh	269

4.5.1.2 Die dooies in die Drostdy	270
4.5.1.3 Die skaduwees in die Veerpaleis	272
4.5.1.4 Die ses soldate in swart en die blinddoekvoëls	274
4.5.1.5 Die swart ossewa	277
4.5.1.6 Rooibaard Pistorius	279
4.5.1.7 Ander remanente verskynsels	281
4.5.2 Intelligente spokery	283
4.5.2.1 William Gird	285
4.5.2.2 SlingerVel Xam!	290
4.5.2.3 Siela Pedi	295
4.5.2.4 die vrou sonder gesig	300
4.6 SPOKE, REMANENTE VERSKYNSELS, IDENTITEITE EN DIE GESKIEDENIS VAN	
TALLEJARE	305
4.7 GEVOLGTREKKING: DIE FUNKSIE VAN SPOKE IN <i>DIE SWYE VAN MARIO SALVIATI</i> ...	315

HOOFSTUK 5

WAT SPOOK IN DIE ROMAN-OEUVRE VAN ETIENNE VAN HEERDEN?

VERGELYKING, GEVOLGTREKKINGS EN KONKLUSIE

5.1 INLEIDING	317
5.2 VERGELYKING: SPOOKKARAKTERS	320
5.2.1 Klassifikasie en voorkoms	320
5.2.2 Optrede en handeling	324
5.3 VERGELYKING: HISTORIESE KONTEKS	330
5.3.1 Vertelde historiese tydperke	330
5.3.2 Historiese konteks van publikasie	336
5.4 VERGELYKING: IDENTITEITE	352
5.4.1 Individuele identiteite	352
5.4.2 Groepsidentiteite	357
5.5 GEVOLGTREKKINGS	362
5.5 KONKLUSIE	365

BIBLIOGRAFIE	369

ADDENDUM A: Wat spook by Etienne van Heerden?	397

LYS VAN FIGURE

<i>Figuur 1: Die Moolmanstamboom</i>	<i>94</i>
<i>Figuur 2: Die Bloedboom van Tallejare</i>	<i>239</i>

HOOFSTUK 1

INLEIDING EN TEORETIESE BEGRONDING

1.1 KONTEKSTUALISERING EN MOTIVERING

Spookstories en verhale waarin spookkarakters aangetref word, is 'n verskynsel wat met reëlmaat in die internasionale en Suid-Afrikaanse letterkunde aangetref word. Alhoewel daar 'n magdom navorsing op hierdie gebied in die internasionale diskoers¹ te vinde is, is navorsing oor spookstories en spookkarakters in die Afrikaanse letterkunde yl gesaai, ten spyte van 'n ryk tradisie in folklore en letterkunde. Dit veronderstel nie dat spookstories en die gebruik van spookkarakters permanent op die voorgrond staan nie. Die vertel van spookstories – wat die skryf van spookstories insluit – is 'n tendens wat oor die dekades heen om verskillende redes herhaaldelik gekom en gegaan het.

Chances are, ghosts will make another comeback. For the time being, however, spectres, apparitions, phantoms and *revenants* have been eclipsed in the popular imagination by a rage for aliens, extra-terrestrials, conspiracy theories, Martian landings and all manner of paranormal occurrences apposite to millennial fever. In contrast, ghosts seem a little dated, paling in comparison with such sophisticated other-worldly phenomena. A solid core of psychical researchers, ghost-layers and ghost-hunters may remain, but the most dedicated enthusiasts are probably those who make their livings conducting ghost tours in medieval towns, and hosting guests in haunted hotels. It is safe to say that to be interested in ghosts these days is decidedly anachronistic (Buse & Stott, 1999:1).²

Buse en Stott se voorspelling het dalk vroeër gerealiseer as wat hulle verwag het – spookkarakters is weer op die voorgrond danksy 'n hernude internasionale belangstelling in die paranormale en die bonatuurlike. Bloom (1999:226) wys daarop dat 'n algemene geloof in die paranormale wydverspreid en “deeply felt” is in die Westerse wêreld ten spyte van die belang van wetenskap, tegnologie en die “advances of rational thought across the last two hundred years”. Del Pilar Blanco (2010:255) wys uit dat die belangstelling in die paranormale nie sou voortleef sonder “some necessary aporia, that edge of uncertainty that surrounds a history full of flukes and fraudulent accounts of haunting” nie. Die fassinisie met buiteruimtelike wesens en dies meer waarna Buse en Stott hierbo verwys, het nie verdwyn nie, maar eerder uitgebrei. Dit word deesdae gesien in kwasi-dokumentêre televisiereekse soos *Ancient Aliens* en films soos *District 9*; vampiere is weer gewild danksy films en boeke soos die *Twilight*-saga, *True Blood* en *The Vampire Diaries*; gewilde televisiereekse soos *American Horror Story* en *Supernatural* betrek

¹ Die term ‘diskoers’ word hier gebruik in wat Du Plooy (1992:78) die “tradisionele” beskouing van die term noem: “as 'n geleerde diskussie of betoog oor 'n filosofiese, politieke, literêre onderwerp” wat mondeling of skriftelik van aard kan wees en verwant is aan geskifte soos verhandelings of dissertasies.

² Alle kursiverings is dié van die aangehaalde outeur(s), tensy anders aangedui word.

allerlei bonatuurlike karakters, insluitende hekse, vampiere, spoke, demone en weerwolwe; en selfs zombies is weer gewild danksy die televisiereeks *The Walking Dead*.

Realiteitstelevisie neem ook deel aan hierdie tendens, met programme soos *Ghost Hunters*, *Paranormal State* en *UFO Hunters* waarin spookjagters en VVV-soekers se nagtelike speurtogte vir die kyker verpak word as legitieme wetenskaplike ondersoeke na die paranormale.³ Spoke en die bonatuurlike is gewild, en deel van die hedendaagse populêre kultuur. Die term 'populêre kultuur' word hier gebruik in dieselfde sin as wat Del Pilar Blanco en Peeren dit bedoel:

The popular realm includes both so-called "high" and "low" culture, since we believe that this distinction has become untenable now that both forms are seen to constantly inflect – or should we say "haunt" – each other: high art museums, for example, relentlessly popularize and proliferate their priceless, unique artworks by putting them on anything from postcards and posters to mugs, pencils and fridge magnets, while graffiti moves effortlessly from street corners to swish galleries. Significantly, the ghost itself points to a collapse of the "high" culture / "low" culture distinction, since its ongoing association with superstition, folklore and the genre of the Gothic marks it as a distinctly low-brow figure even when it appears in the work of established, high-brow authors such as Henry James, Thomas Hardy, Samuel Beckett, or Elfriede Jelenik (Del Pilar Blanco & Peeren, 2010:xii).

Daar is 'n verband tussen hoe enige fenomeen realisties of as deel van die populêre kultuur verstaan en in fiksie gebruik word, maar dit kan sekerlik nie aanvaar word dat spoke werklik bestaan omdat hulle daarin figureer nie. Tegnies gesproke bestaan niks in fiksie werklik nie. Tog word 'n mate van realisme (ooreenstemming met die werklike wêreld) in fiksie veronderstel – selfs die fantasie, magiese realisme, wetenskapsfiksie en gruwelverhaal handhaaf sekere aspekte van die algemeen aanvaarde werklikheid, soos swaartekrag of temperatuur. Die vraag is eintlik waarom spoke steeds (of al weer) so gewild is as hulle nie bestaan nie. Soos Noyes die vraag stel:

Why have these tokens⁴ been passed from hand to hand (from mouth to ear) for millennia past in all societies for which we have records? Why have so many writers of the greatest fiction decided to give them currency? (Noyes, 1999:244).

Dit is een van die vrae wat aanleiding gegee het tot hierdie studie: waarom sou 'n bekroonde, "high-brow" skrywer soos Etienne van Heerden, bekend vir sy "goeie gewilde prosa" (Erasmus, 1999:698) met reëlmaat die "low-brow" spook in sy werke betrek, in so 'n mate dat dit 'n kenmerkende deel van sy oeuvre geword het? Tot op hede is daar, na my wete, geen soortgelyke studie in Afrikaanse letterkunde onderneem waarin hierdie aspek van Van Heerden se oeuvre, die gebruik van spookkarakters, ondersoek word nie. Internasionaal word erns gemaak met

³ Die programme en films waarna hier verwys word, word hoofsaaklik in die VSA vervaardig, en dra by implikasie die Amerikaanse kultuur met hulle saam. Tog moet dit in gedagte gehou word dat hierdie programme ook op betaalkanale in Suid-Afrika uitgesaai word, en bowendien deur middel van die internet en digitale media 'n globale gehoor bereik.

⁴ Noyes gebruik die woord 'token' as sinoniem vir 'ghost' na aanleiding van Rudyard Kipling se kortverhaal *The Wish House* (1924).

ondersoek van die ongewone, die bonatuurlike, die Gotiese, die makabere en die gruwelike in die letterkunde – en dit sluit die bestudering van spookkarakters in. Akademiese tydskrifte soos *Gothic Studies* word byvoorbeeld steeds gewy aan die bestudering van die Gotiese letterkunde van die 18de eeu. Boeke soos Tabish Khair se insiggewende *The gothic, postcolonialism and otherness: ghosts from elsewhere* (2009), wat fokus op die persepsie van die Ander soos wat dit deur, onder andere, spoke vergestalt word en tot uiting kom in koloniale en postkoloniale Gotiese literatuur word gepubliseer oor spoke in die postkoloniale en Gotiese diskoers. Maar in die Afrikaanse literatuurwetenskap is daar feitlik geen navorsing oor hierdie en soortgelyke onderwerpe te vinde in nie.

Etienne van Heerden se werke is bekroon, populêr, én akademies relevant. Tog is daar, tot op hede, geen spesifieke ondersoek gedoen betreffende sy gebruik van spookkarakters nie. Van Heerden het self gesê dat die gebruik van 'n spookkarakter as verteller en fokalisator (in *Die Stoetmeester*) “allerlei moontlikhede” skep, maar dat hy self nie navorsing oor spookkarakters in die skryfproses van *Toorberg* gedoen het nie: “Nee wat, toe ek my kom kry, toe staar ouma so-en-so na my en my karakters in Toorberg, en toe is ek vort met die storie, ver weg uit die tydruimtelike bepalings van die alledaagse” (Van Heerden, soos aangehaal deur Van Graan, 2008b:4-5).⁵ Oor Afrikaanse spookstories sê hy die volgende:

Ek het grootgeword met mondelinge en geskrewe spookstories; dis deel van Afrikaanse mense se opgedamde geheue. As kind was ek oortuig dat spoke om my is, want dit is hoe dit aan my voorgehou is deur vertellers uit my jeug, van boekskrywers tot plaaswerkers wat my sit en vermaak het in die sonnetjie voor die melkstal. Spoke was gewoon voertuie om die verlede lewend en teenwoordig te hou. As't ware die houe van die dramas van die verlede (Van Heerden, soos aangehaal deur Van Graan, 2008b:5).

In bostaande aanhaling wys Van Heerden daarop dat spoke en spookstories deel is van die orale en geskrewe Afrikaanse literatuurtradisie. Die Afrikaanse letterkunde het inderdaad 'n ryk tradisie van spookstories wat veel verder strek as bangmaakstories rondom die kampvuur (vgl. Van Graan, 2008a:1-2). Daar is, om enkele voorbeelde uit die geskrewe letterkunde te noem, Reenen J. van Reenen se *Celestine en ander spookstories* (1919), C.J. Langenhoven se *Geeste op aarde* (1930), Eugène N. Marais se *Die huis van die vier winde* (1933), en C. Louis Leipoldt se *Waar spoke speel* (1934). Daar is kortverhale van skrywers soos D.F. Malherbe en C.R. Swart in P.J. Nienaber se *Koue rillings* (1950). François Bloemhof het internasionale skrywers se kortverhale vertaal en hulle saam met sy eie en ander Afrikaanse skrywers se spookstories in *Die boek van spoke* (2004) byeengebring. Skrywers soos Marita van der Vyver, George Weideman, Petra Müller, Hennie Aucamp en E.K.M. Dido se kortverhale is opgeneem in Charles Fryer se versameling *Van spoke gepraat* (2006). Maar dit is skynbaar die onuitgesproke norm in die Afrikaanse literatuurwetenskap en kritiek om spookkarakters op die agtergrond te skuif; om

⁵ Sien Addendum A.

spookstories af te maak as populêre vermaak wat nie dieselfde soort aandag as die hoë letterkunde verdien nie (vgl. Van Graan, 2008a:1-3). Hiermee word nie bedoel dat die spook of die spook storie onpopulêr is (of behoort te wees) nie, maar dat dit in akademiese kringe vermy word. Dit kan gesien word in die tekort aan navorsing oor spookstories en spookkarakters⁶ en die terloopse verwysings na sulke verskynings in die resensies van die romans.⁷

Alhoewel die spook storie meestal in die formaat van kortverhale voortleef, is daar ook romans (buiten Van Heerden s'n) waarin spookkarakters beduidende rolle speel. André P. Brink se roman *Donkermaan* (2000) is 'n bekende voorbeeld. Die eerste sin van hierdie roman is: "Daar is 'n spook in die huis" (Brink, 2000:9). Ten spyte van hierdie dramatiese opening en die rol wat hierdie spook, Antje van Bengale, in die lewens van die hoofkarakters (veral Ruben Olivier) in die roman speel, word dié spook, te oordeel aan die resensies, meestal as deel van die agtergrond van die verhaal beskou.

Murphy en Smith is van die min resensente wat werklik ag slaan op Antje: "The novel hinges on the ghost of a slave-girl, Antje, who's story is frightful, and who manifests in this book in more ways than one" (Murphy, 2001:12); "Die aandaggrypende inleidende sin voorspel 'n boeiende verhaal en verklaar onmiddellik die doel van die dubbele omslag oor die buiteblad waardeur die halfskelet van 'n vrou wasig skyn" (Smith, 2000:6). Maar vir Jones (2000:27) is Antje "just one of the novel's many abused women"; vir Massyn (2000:12) is sy deel van die "all-female supporting cast". Ander resensente verwys net vlugtig na hierdie spookkarakter, en in die breë fokus hulle hoofsaaklik op die verhouding tussen die ouer man (Ruben) en die jonger vrou (Tessa), en die politieke kommentaar wat onderliggend aan die roman is (vgl. Mahabane, 2000:150; Bentley, 2000:4; Weiss, 2000:10; Gerwel, 2000:64; Mitchell, 2000:8; Rosenthal, 2000a:12; en Behrens, 2000:76). Navorsing oor die roman gee wel aandag aan Antje, en skrywers soos Van Coller (vgl. Van Coller, 2002a en Van Coller, 2002b) bespreek die karakter breedvoerig en met insluiting van die geskiedenis wat sy as spookkarakter in die roman inbring. Maar dit is die *aard* van die spookkarakter en hierdie spesifieke nuanse van die karakter wat nie pertinent en breedvoerig in navorsing oor dié roman ondersoek word nie.

Al dra skrywers van Brink en Van Heerden se kaliber by tot die tradisie van Afrikaanse spookstories, bly dit 'n deel van die Suid-Afrikaanse literatuurtradisie wat selde nagevors word. Maar dit is nie net die kaliber van die skrywers en die kwaliteit van die spookstories wat hulle skryf

⁶ Die mees onlangse navorsing waarin Afrikaanse spookstories pertinent ondersoek word, is skynbaar my eie MA-verhandeling, *Die rol van ruimte in Afrikaanse spookstories* (Van Graan, 2008a).

⁷ In Hoofstukke 2, 3 en 4 sal daar in detail ingegaan word op resensies en navorsing oor Van Heerden se werk waarin die spook oor die hoof gesien word.

wat hierdie deel van die Afrikaanse letterkundetradisie navorsingswaardig maak nie.⁸ Die aard van die spookkarakter en die maniere waarop hierdie karakters (onder andere) gebruik kan word as “houers vir die dramas van die verlede” (Van Heerden, soos aangehaal deur Van Graan, 2008b:5) maak die spookkarakter ’n verhaalelement wat hom leen tot heelwat interpretasiemoontlikhede. Anders gestel, spookkarakters is meer kompleks as wat algemeen aanvaar word; hulle is veel meer as vinnige skrikmakers in ’n gruwelverhaal. Soos later aangetoon en bespreek sal word, is spookkarakters uiters aanpasbaar vir verskillende letterkundige genres, en kan hulle op verskeie maniere gebruik word om uiteenlopende perspektiewe op die geskiedenis, die sosiale strukture, identiteite en persepsies van die werklikheid uit te beeld, te ondermyn en te herskep.

Om ’n spookkarakter oppervlakkig te lees of selfs mis te lees, kan beteken dat die diepte wat ’n spookkarakter tot ’n verhaal kan bydra, ook misgelees word. In die geval van Van Heerden se werk kan dit ook beteken dat belangrike kwessies aangaande identiteit, ’n sentrale tema in sy oeuvre, misgelees word. Myns insiens is spookkarakters ’n aspek van Van Heerden se werk wat beslis nadere ondersoek vereis.

1.2 KEUSE VAN PRIMÊRE TEKSTE

Toorberg (1986), *Die Stoetmeester* (1993) en *Die swye van Mario Salviati* (2000) sal in hierdie studie onder die loop geneem word. Hierdie romans is gepubliseer oor ’n tydperk van 14 jaar en is dus ver genoeg uit mekaar verwyder om ’n blik op Van Heerden se oeuvre te bied. Dat Van Heerden drie romans in die loop van 14 jaar gepubliseer het waarin spookkarakters (en vergelykbare tematiek) figureer, dui daarop dat die gebruik van spookkarakters as ’n tendens in sy oeuvre beskou kan word, en nie as ’n eenmalige gebeurtenis nie. Hierdie 14 jaar-tydperk dek ’n belangrike fase in die Suid-Afrikaanse geskiedenis: van die doodsnikke van apartheid en ’n samelewing gedomineer deur die wit⁹ Afrikaner, deur die politieke en sosiale omwentelinge van die oorgangsjare (die interregnum) tot in die nuwe, demokratiese Suid-Afrika. Hierdie historiese konteks is belangrik vir die begrip van die spookkarakters wat in hierdie romans aangetref word.

Dit is ook van belang dat identiteit ’n deurlopende tema in Van Heerden se oeuvre is, en dat hierdie tema sterk teenwoordig is in die drie romans wat hier ter sprake is. In sy resensie van *Die Stoetmeester* het Tom Gouws die volgende opgemerk:

⁸ Hier word nie geïmpliseer dat alle Afrikaanse spookstories per definisie van hoogstaande gehalte is nie.

⁹ Dit sal noodgedwonge in hierdie studie nodig wees om gereeld na die ras en velkleur van karakters te verwys. Wanneer dit nodig is, verkies ek om die terme wit, swart en bruin te gebruik eerder as blank en nie-blank. Laasgenoemde terme is myns insiens meer aanstootlik omdat dit ras of velkleur kwalifiseer deur die voldoening aan die vereiste ‘blank’.

Stalin het die skrywer “the engineer of human souls” genoem. Net Etienne Leroux het hom so konstant besig gehou met dié wesensvrae rondom die identiteitsoeke van die Afrikaner, sy voortdurende soeke na ’n nuwe mite, die heilige graal van sin en betekenis. Ek glo die mantel het nou oplaas op Etienne van Heerden se skouers geval. Niemand boetseer meer as hy aan die Afrikaner se siel nie (Gouws, 1993:3).

Hiermee ken Gouws aan Van Heerden ’n belangrike plek in die Afrikaanse letterkunde toe. Of Van Heerden wel Leroux se mantel dra, is ’n ope vraag. Gouws se stelling dat niemand meer as Van Heerden aan die Afrikaner se siel boetseer nie, verwys na die tema van Afrikaner- of Afrikaanse identiteit wat telkens in Van Heerden se werk na vore kom. Dit is ’n tema wat in romans voor en na *Die Stoetmeester* herhaaldelik in sy oeuvre aangetref word. In haar profiel van Van Heerden in *Perspektief en profiel* wys Erasmus (1999:698) op Van Heerden se slag om die *Zeitgeist* waarin hy skryf vas te vang. Sy beklemtoon ook Van Heerden se vernuwende ingesteldheid ten opsigte van die “strukturele aanpak van veral sy prosatekste”, en beskryf hom as ’n “soeker na ’n eietydse Afrikamite vir die ‘verlore’ geslag onder die wittes” (Erasmus, 1999:698).

Een van die belangrikste gemeenskaplike eienskappe van hierdie romans (binne die konteks van hierdie studie), is die prominente voorkoms van spookkarakters. In *Toorberg* dwaal etlike generasies Moolmans op die familieplaas. In *Die Stoetmeester* sweef die spook van Max ‘Siener’ Wehmeyer deur Port Cecil en die verhaal van sy eie laaste dae. In *Die swye van Mario Salviati* wemel Tallejare met die spoke van figure uit die verlede. In al hierdie romans word die spookkarakters op die voorgrond geplaas deurdat hulle almal beurte in die onderskeie romans kry om te vertel en te fokaliseer. Dit wil voorkom asof die gebruik van spookkarakters in Van Heerden se werk veral prominent is in romans met ’n historiese inslag, romans waarin die verlede ondersoek word. Soos later bespreek sal word, is spookkarakters in die wêreldletterkunde nou verbonde aan hierdie tipe roman.

Dit is nie net in hierdie drie romans dat Van Heerden van spookkarakters gebruik maak nie. In kortverhale soos *My Kubaan* verskyn die verbeelde spook van ’n verslane vyand aan ’n jong soldaat; in van sy ander romans word byna terloopse verwysings na spokery en spookkarakters aangetref. In *In stede van die liefde* (2005) word verwysings na *Die Stoetmeester* en *Die swye van Mario Salviati* aangetref in ’n beskrywing van Matjiesfontein en die werk van Raspoetin, die Russiese hipnotiseur:

Maar dit is ’n wêreld hierdie wat die gemoed sag maak vir verhale, hierdie droë stuk vlakke. ’n Tuin van mites. Uit die niet tower hy mense op; in die lang, donker nagte kom die drome vanself na bowe; peul die nagmerries en galopperende nagwolwe uit. Die Dier van Soebatsfontein lig sy kop en die angablêr van Fata Morgana se timidus caper kan jy hoor; die floubok, hy wat almal se angste in hom dra en eerste val as die jakkalse kom. Dit is die swart spreekuswurm van Tallejare en die geil engel van die Moordenaarskaroo wat giggelend hier vlieg. Teen sy grot stamp die toorder ongeduldig sy regtervoet op die grond. Die spoke loop (Van Heerden, 2005:118).

In *30 Nagte in Amsterdam* is daar herhaaldelik verwysings na *Toorberg*, byvoorbeeld in Zan se herinneringe aan haar moeder, MaOlivier:¹⁰

My mamma rol snags rond. MaOlivier, my oer. Haar geheue is 'n wind wat stoot deur gras.
Huilgras, noem hulle dit as die wind deur Toorberg se klowe stoot en oor die hange asem.
Dan huil geheue en vergeet tesame, mens en dier voel die aanveeg van verdriet (Van Heerden, 2008:112).

In beide *In stede van die liefde* en *30 Nagte in Amsterdam* word beskrywings van mense as spoke ook aangetref – in *30 Nagte in Amsterdam* beskryf Zan die buurmense as “Somerstraat se amper-spoke” (Van Heerden, 2008:84); in *In stede van die liefde* begin Miss Edelweiss na Saartjie se verdwyning soos “n wandelende spook” lyk (Van Heerden, 2005:311); Piet Windvogel se dade het hom laat lyk asof hy 'n spook gesien het, of dalk “n ding gedoen wat hom in die spook in homself laat vasloop het” (Van Heerden, 2005:328). Daar is ook suggesties van spokery in *In stede van die liefde* – Raspoetin, die Russiese hipnotiseur, skryf sy pasiënte voor om, onder andere, weg te bly tot hulle “spoke begin loop” (Van Heerden, 2005:109); by die Lord Milner Hotel kan die toeriste met tye “die spoke hul hande oor jou lyf voel beweeg” (Van Heerden, 2005:81).

Sulke verwysings dien as bewyse dat die spoke en die magiese plekke en elemente van Van Heerden se romans deel is van sy oeuvre; dat hierdie elemente nie slegs as deel van enkele romans, as eenmalige verskynsels, gelees kan word nie. Dit veronderstel egter nie dat die spookkarakters en magiese elemente van een roman oorgedra word as hoofkarakters of bepalende eienskappe na die volgende roman nie. Van Heerden se romans is nie vervolghverhale nie, maar die magiese elemente en spookkarakters word deel van die groter geheelbeeld, die drade waaruit Van Heerden sy verhale weef. Daarom word in hierdie studie doelbewus nie op sulke terloopse verwysings in sy ander romans en kortverhale gefokus nie, maar eerder op die drie romans waarin die spookkarakters pertinent en onmiskenbaar op die voorgrond geplaas word. Met ander woorde, hierdie studie fokus op blatante, letterlike spokery, eerder as geïmpliseerde of figuurlike spokery.

¹⁰ Dit kan hier ook uitgewys word dat ooreenstemmende name in verskeie romans voorkom: Zan/Xan se gesmelte geliefde se van was Wehmeyer, maar daar is geen beslissende verband te trek tussen hom en Siener Wehmeyer van *Die Stoetmeester* nie; MaOlivier is familie van Ouma Olivier in *Toorberg* (daar word verwys na “haar Oom Soois wat 'n koeël in die gorrel gevat het toe hy oor die kraalmuur loer om te kyk waar die Tommies is” (Van Heerden, 2008:430)); daar is 'n Kaptein Jollies in *In stede van die liefde* wat moontlik verbind sou kon word aan Fielies Jollies in *Die swye van Mario Salviati*. Daar is egter geen duidelike verklarings vir sulke (en ander) soortgelyke naamgewing in die onderskeie romans nie, en spekulasie en/of uitgebreide ondersoek na sulke toevallige ooreenkomste tussen die benaming van karakters en die voortgesette bloedlyne (al dan nie) val buite die bestek van hierdie studie.

1.3 PROBLEEMSTELLING

Die frekwensie waarmee spookkarakters in Etienne van Heerden se werke voorkom, maak dit 'n aspek van sy oeuvre wat nadere ondersoek vereis. Na aanleiding van bostaande seleksie van primêre tekste, is die volgende vier sentrale vrae rondom sy gebruik van spookkarakters geïdentifiseer:

Eerstens, wat is die algemene funksie van spookkarakters in die breë? Dié vraag sal in hierdie inleidende hoofstuk beantwoord word, met verwysing na die voorkoms en gebruik van spookkarakters in verskillende genres in die wêreldletterkunde, spesifiek die spookstorie, die Gotiese, die historiografiese, die postkolonialisme, en die magiese realisme.

Tweedens, wat is die spesifieke funksies van die spookkarakters in onderskeidelik *Toorberg*, *Die Stoetmeester* en *Die swye van Mario Salviati*? Ten einde hierdie vraag te beantwoord, sal daar in die tweede, derde en vierde hoofstukke van hierdie proefskrif gedetailleerde analyses van die spookkarakters in die betrokke romans aangebied word. In hierdie analyses sal 'n verskeidenheid teoretiese konsepte betrek word, soos wat dit uit die analise na vore tree as relevant tot die onderwerp.

Derdens, vervul die spookkarakters in hierdie drie romans verskillende funksies, soortgelyke funksies met beduidende verskille, of telkens dieselfde funksie? In die slothoofstuk sal daar vergelyking tussen die verskillende romans se spookkarakters en hul funksies getref word ten einde hierdie vraag te beantwoord.

Hierdie vergelyking gee aanleiding tot die finale vraag: Kan 'n oorkoepelende funksie van spookkarakters in die roman-oeuvre van Etienne van Heerden vasgestel word? Ten einde hierdie vraag te beantwoord, sal die historiese kontekste van hierdie romans sowel as die verskillende identiteite wat in die romans deur spookkarakters vergestalt word, met mekaar vergelyk word in die slothoofstuk. Indien 'n oorkoepelende funksie vir spookkarakters uit hierdie vergelyking vasgestel kan word, wat is dit, wat onthul dit oor die aard en betekenis van spookkarakters in Van Heerden se romans, en hoe sluit dit aan by die tema van identiteit in Van Heerden se oeuvre?

1.4 DOELSTELLINGS

Soos reeds uitgewys is, word spookkarakters in die studie van Afrikaanse letterkunde verwaarloos. Die eerste doelstelling van hierdie studie is derhalwe om 'n gesprek te begin; om hierdie onderwerp in die Afrikaanse diskoers in te skryf.

Tweedens het hierdie studie ten doel om die funksies van spookkarakters in *Toorberg*, *Die Stoetmeester* en *Die swye van Mario Salviati* deur Etienne van Heerden te bepaal. Tot op hede is daar geen deeglike studies gedoen oor die spookkarakters in Van Heerden se oeuvre nie, en in hierdie opsig is dié studie 'n poging om 'n leemte in die bestudering van die werk van een van Afrikaans se mees prominente skrywers te vul.

Die derde doelstelling van hierdie studie is om vas te stel of 'n oorkoepelende funksie vir spookkarakters in die roman-oeuvre van Van Heerden gevind kan word, en vervolgens om hierdie oorkoepelende funksie te omskryf. Hierdie oorkoepelende funksie van die spookkarakters in die drie romans is, myns insiens, nou verbonde aan die konteks waarin hierdie romans gepubliseer is. Die vasstelling van die funksie van spookkarakters binne hierdie historiese konteks kan 'n nuwe blik werp op Van Heerden se roman-oeuvre, spesifiek ten opsigte van die tema van identiteit.

Die laaste doelstelling van hierdie studie is dus, in aansluiting by die bogenoemde, om aan te toon hoe Van Heerden se gebruik van spookkarakters bydra tot die tema van identiteit in die breër beskou van sy oeuvre.

1.5 SENTRALE TEORETIESE STELLING

Die sentrale teoretiese stelling wat in hierdie proefskrif beredeneer word, is die volgende: Die spookkarakters in Etienne van Heerden se romans vervul 'n kardinale funksie, naamlik die vergestaltung van verskillende fases in die voortdurende vorming van Afrikaneridentiteit – en veral die hervorming van hierdie identiteit gedurende en ná die oorgang van 1994.

In *Toorberg* vergestalt die spoke van die Moolmans 'n versplinterde, manlike Afrikaneridentiteit, wat onherroeplik aan die uitsterf is. In *Die Stoetmeester* word Max (Siener) Wehmeyer, 'n liminale figuur in die lewe en in die dood, geplaas as die verteller van 'n liminale tydperk in die Suid-Afrikaanse geskiedenis, en vergestalt hy 'n liminale fase van Afrikaneridentiteit. Die spoke van Tallejare in *Die swye van Mario Salviati* dra 'n veelheid van stemme uit die verlede in die nuwe, post-apartheid Suid-Afrika in en verteenwoordig 'n wyer blik op Suid-Afrikaanse geskiedenis en identiteit.

Wanneer hierdie romans en die spookkarakters wat daarin verskyn in chronologiese volgorde en binne die historiese konteks van hul publikasiedatums beskou word, kan belangrike fases in die evolusie van 'n (Suid-)Afrikaanse identiteit daarin waargeneem word.

1.6 METODE

Hierdie studie word hoofsaaklik in die vorm van romananalise aangepak, met die fokus op die spookkarakters in die betrokke romans. Dit is nodig om só, met die klem op die primêre tekste, te werk te gaan, aangesien daar weinig inligting oor die onderwerp van spookkarakters in letterkunde (spesifiek binne die Afrikaanse en Suid-Afrikaanse konteks) is om op te steun. Alhoewel daar beduidende verskille is tussen spookkarakters en lewende karakters (wat later in hierdie hoofstuk bespreek sal word), word hier nie geïmpliseer dat dié verskille van so 'n aard is dat spookkarakters wesenlik verskil van lewende karakters nie. Anders gestel, spookkarakters is nie 'n unieke verhaalelement nie, maar eerder 'n sub tipe van die gevestigde element karakter in die narratologie. Die tema van identiteit, wat veral tot uiting kom in die spookkarakters in Van Heerden se oeuvre, word ook deur middel van lewende karakters in die romans uitgebeeld en ondersoek. Die spookkarakters is deel van hierdie tematiek – maar 'n deel wat oor die hoof gesien word wanneer die spookkarakters nie na behore ondersoek word nie. Dít is die probleem wat aangespreek word deur die benadering wat hier gevolg word. Hierdie studie word dus aangebied as verkennende navorsing; 'n beginpunt eerder as 'n finale antwoord op 'n (tot dusver ongestelde) vraag.

'n Afsonderlike hoofstuk word aan elk van die romans ter sprake gewy. In hierdie hoofstukke sal die ontvangs van die tersaaklike roman bespreek word, die verskillende verhaallyne uiteengesit word, karaktersketse van die spookkarakters aangebied word, en die funksies van hierdie spookkarakters en die identiteite wat hulle vergestalt, vasgestel word.

In die loop van die romananalises sal daar van teoretiese begrippe en ander studies rondom die drie romans ter sprake gebruik gemaak word in soverre hierdie studies en teoretiese begrippe lig kan werp op die funksies van die spookkarakters, wat veral die vergestaltung van onderskeie identiteite behels. Hierdie studie behels dus nie die ondersoek na of opstel van nuwe teorieë nie, maar die bestudering van drie spesifieke tekste vanuit 'n voorheen geïgnoreerde perspektief aan die hand van verskeie bestaande teorieë.

1.7 KARAKTERS

Die onderstaande besprekings van 'karakter', 'karakterisering' en verwante begrippe het slegs ten doel om die basiese beginsels wat in hierdie verkennende studie gebruik gaan word, uiteen te sit ten einde 'n werksdefinisie vir 'karakter', geskik vir die doel van hierdie studie, op te stel. Soos aangetoon sal word uit nou-verouderde en meer onlangse bronne, is daar 'n voortdurende debat rondom die beskouing, definiëring en begrip van karakter. 'n Deeglike ondersoek na die

diskoers rondom karakters en karakterisering sou afwyk van die basiese doel van hierdie studie, en dit val daarom nie binne die bestek van hierdie studie om die vele kwessies aangaande die definisie van karakter beslissend op te los nie. Die onderstaande bespreking van die term word daarom nie as 'n chronologiese oorsig oor die ontwikkeling van die konsep aangebied nie, maar eerder rondom die hoofpunte van die onderwerp rangskik.

1.7.1 'n Werksdefinisie van 'karakter'

Die definisie van 'karakter' binne die narratologie is uiters problematies. Margolin (1990) beskou vrae soos 'Wat is 'n literêre karakter?' en 'Wat is die korrekte definisie van 'n literêre karakter?' as "misguided questions [that] have occasioned much confusion and idle controversy in literary studies". Hy is van mening dat die literêre karakter nie 'n onafhanklike bestaande entiteit met essensiële eienskappe is om te beskryf nie, maar eerder 'n konseptuele konstruk of 'n teoretiese objek waarvan heelwat alternatiewe weergawes in die literêre teorie bestaan – "[each] version thus sees character as a different something or other". In sy artikel 'The what, the when and the how of being a character in literary narrative', verskaf Margolin (1990) nie net 'n deeglike uiteensetting van die verskillende definisies van karakter nie, maar voer hy ook aan dat die definisie afhanklik is van die navorser se fokus, die konteks van die navorsing, en die algemene teoretiese paradigma wat die navorser vir die doel van die studie aanvaar. In hierdie opsig is Margolin se definisies buigbaar, en daarom meer prakties as die komplekse of oorvereenvoudigde definisies wat deur ander skrywers voorgestel word. Met die voorveronderstelling dat die doel van die navorsing die definisie van karakter kan bepaal, word daar vervolgens kortliks na die polemieë rondom 'karakter' gekyk alvorens 'n omskrywing van die term vir hierdie studie uiteengesit word.

Vereenvoudigde definisies van 'karakter' is volop. Holman (1972:90) noem 'karakter' 'n woord wat gewoonlik verwys na 'n persoon in 'n storie, en gaan dan voort om die basiese karakteriseringstegnieke (direkte eksposisie, die handelinge van die karakter en die representasie van die karakter deur die karakter) te beskryf. Barton (1975:143) lees karakters "not as hypertelic in nature and as subsuming all other narrative elements, but rather as one (important) vehicle for conveying a broader vision – a vision transcending the display of individual character in and for itself". Bisschoff (1992:199) definieer 'n karakter as "n figuratiewe motief in die storiëgedeelte van die verteltekste wat deur *karakterisering* kontoere verkry". Palmer (2004:11) skryf: "Reduced to the very minimum, a character is simply a collection of the words that relate to a particular proper name occurring at intervals within the long series of words that makes up a narrative".

Daar is ook die ouer kategorisering van sogenaamde ‘plat’ en ‘ronde’ karakters, soos dit deur E.M. Forster in *Aspects of the novel* voorgestel is – maar, soos Kannemeyer (1983:47) lank reeds uitgewys het, is dit ’n onderskeid wat “met ’n bietjie aanpassing vandag nog geldig is, al kry ons in die moderne romankuns voorbeelde van werke waarop hierdie indeling nie meer toegepas kan word nie”. Dus, die onderskeid tussen die sogenaamde plat en ronde karakter kan nie sonder aanpassing gebruik word nie. Soos Van Eetveld (1985:72-73) dit beskryf, word ’n plat karakter gevorm deur direkte of analitiese karakteropenbaring, waar die karakter hoofsaaklik “van buite geteken word” (die verteller lewer kommentaar op die karakter); en ’n ronde karakter word gevorm deur indirekte of dramatiese karakteropenbaring, waar die karakter in effek deur hom- of haarself geteken word (“die verteller [staan] verwyderd en [laat] die karakters [toe] om hulself te openbaar”). Myns insiens sou dit nie bydra tot hierdie studie om die spookkarakters as plat of ronde karakters te omskryf nie. Soos Van Eetveld (1985:73) ook uitwys, laat so ’n klassifikasie van karakters geen ruimte vir “figurant in die moderne ideë-roman nie”.¹¹ Dit suggereer dat hierdie klassifikasiestelsel nie omvattend genoeg is om alle karakters te kategoriseer nie, of dat dit, soos Kannemeyer voorstel, nie sonder aanpassing gebruik kan word nie.

Sulke skynbaar vereenvoudigde kategoriserings of definisies van karakter mag dalk ’n praktiese antwoord bied op die definisie van karakter, maar die vereenvoudiging van die term skep heelwat probleme. Brink skryf tereg:

Oor min ander terreine in die narratologie bestaan daar soveel meningsverskil as oor die optrede, die funksie, selfs die blote bestaan al dan nie van karakters. Die chaotiese verskeidenheid van terme wat na die begrip verwys, gee al blyke daarvan: persona, persoon, personasie, aktant, akteur, figuur, figurant, karakter, eksistent...¹² Die basis van dié verwarring lê in die onderskeid wat Mieke Bal só tref: “dat mensen van vlees en bloed zijn, en personages van papier” (Bal, 1979:2) – wat self al weer ’n mistasting is, aangesien “personasies” nie van papier gemaak is nie maar tog uit *woorde* gekonstitueer word (Brink, 1987:66).

In *Literêre Terme en Teorieë* omskryf Bisschoff die problematiek op soortgelyke wyse:

Die konsep *karakter* het enigsins gestigmatiseerd geraak vanweë die ontiese appèl en mimetiese werkswyse wat oor dekades met *karakter/karakterisering* geassosieer is. In die formalistiese-strukturalistiese verhaalteorieë is plaasvervangende begrippe daarvoor ingevoer, soos bv. agent, aktant, akteur, eksistent, figuur, figurant, persona, personasie, persoon e.d.m. (Bisschoff, 1992:199).

Sy skryf verder dat die konsep van karakter in die narratologie binne ’n teoretiese raamwerk waarin onderskeid getref word tussen die karakter as motief in die verteltekst (sjuzet) en die karakter as ’n figuur met algemeen-menslike eienskappe (in die storie, fabel of geskiedenis) beskou kan word (Bisschoff, 1992:199). Die onderskeid tussen karakter as motief en as figuur

¹¹ Vir Van Eetveld (1985:73) is die figurant “hoofsaaklik ’n blote spreekbuis sonder enige noemenswaardige poging tot gemotiveerde en gesubstansieerde persoonlikheidsontplooiing”.

¹² Alle weglatings wat met ’n gewone ellips aangedui word, is die weglating van die aangehaalde outeur(s). My eie weglatings word telkens in blokhakies, as [...], aangedui.

met algemeen-menslike eienskappe is op die oog af sinvol, maar ook problematies – wat gemaak met karakters wat as figure gelees word en daardeur as motiewe openbaar word? Anders gestel, waarom kan 'n karakter nie beide wees nie; waarom kan 'n karakter nie met “algemeen menslike eienskappe” in die storie uitgebeeld word én steeds as 'n motief in die vertelteksts funksioneer nie? Die onderskeid hier te sprake is gebaseer op 'n beskouing van die narratiewe teks ('n strukturele benadering) eerder as 'n beskouing van karakter op sigself (as narratiewe element buite die bepaalde konteks van 'n spesifieke teks of benadering).

Die terme waarna Brink en Bisschoff hierbo verwys – persona, persoon, personasie, aktant, akteur, figuur, figurant, karakter, eksistent – skep die indruk van 'n gefragmenteerde studieveld. Uit die bestaande definisies van hierdie terme kom dit duidelik na vore dat hulle dieselfde vraagstuk vanuit verskillende perspektiewe probeer ontsyfer. Hierdie perspektiewe sluit onder andere die mimetiese beskouing van karakter, die beskouing van karakter as gereedskap in die narratief, die werklikheidswaarde van karakters en die kategorisering van verskillende tipes of funksies van karakters in. Die terminologie is ook nie in klip geskryf nie – Van Eetveld (1985:72) gebruik die terme 'karakter' en 'personasie' as sinonieme; Klaus (1979:73) skryf dat 'n persona 'n akteur is wat as interne fokalisator kan optree en dat dit dan in sodanige verband voorkom “dat noodzakelijkerwijs moet worden aangenomen, dat het op dat moment een zintuiglijke waarneming doet of gedaan heeft. Een acteur is slechts dan een personage”. Heelwat definisies van 'karakter' stem gedeeltelik ooreen met die definisie van een van die ander genoemde terme. Daar is oorvleueling, nuanse en botsende perspektiewe wat die vasstel van 'n definisie vir 'karakter' byna onmoontlik maak.

Palmer beskou hierdie fragmentasie van karakterstudie in die narratologie as 'n struikelblok in die begrip en bestudering van karakters:

[Narratology] has neglected the whole minds of fictional characters in action. At first sight, this may seem to be an implausible claim. Surely characters' minds are considered within a number of the subject areas that make up narrative theory? For example: the study of how narrators give readers direct access to characters' thoughts (the speech category approach); the analysis of the structure of narrative stories in which the characters are considered as units or functions within the structure; the concept of focalization or point of view; and the issue of characterization, or how narrators and readers use the various sorts of knowledge of character types that are gained from real life and other novels in order to build a sense of a character's personality. My answer is that these perspectives do not add up to a complete and coherent study of all aspects of the minds of characters in novels. What is required is a holistic view of the whole of the social mind in action that avoids the fragmentation of the approaches listed earlier (Palmer, 2004:12).

Palmer se sentrale argument spreek karakter as geheel aan, in teenstelling met wat hy beskou as die gefragmenteerde benadering tot karakters in die narratologie. Kortom, om die karakter slegs te bestudeer in die konteks van sy rol as fokalisator, of sy dialoog of geformuleerde gedagtes, of sy funksie binne die verhaal, of sy karakterisering in terme van beskrywing of die

leser en skrywer se mentale konstruksie van die karakter, is nie voldoende nie. Currie (2009:62) sluit aan by hierdie siening wanneer hy skryf dat Karakter¹³ nie net in gedrag of optrede manifesteer nie, maar ook in “mental states such as desire and, especially, intention; it is the having of certain kinds of intentions that distinguishes two behaviourally similar people”. Schneider (2001:628) argumenteer ook vir ’n meervlakkige beskouing van karakteranalise, en voer aan dat karakters aan die hand van twee tipes kognitiewe “mental models” – “the personalized and the categorized” – gelees kan word, omdat hierdie hipoteses gebaseer is op ander modelle en empiriese navorsing in die kognitiewe psigologie. Sodoende kan ’n meer gedifferensieerde lesing van karakters gemaak word, omdat die gebruik van beide tipes modelle vereis dat “the whole potential range of input sources in all imaginable combinations: textual cues, availability of readers’ structures of knowledge, and their affective disposition towards the character” in ag geneem moet word (Schneider, 2001:628).

Al hierdie aspekte (en meer) moet saamgevoeg word om ’n vollediger beeld te verkry, en slegs dan kan die karakter en sy/haar betekenis in die roman begryp word. Die fiksionele karakter kan en moet dus as ’n volledige, komplekse entiteit (menslik, of naby daaraan) beskou word, iemand/iets wat nie noodwendig in een vaste kategorie of stereotipe geplaas kan word nie. Anders gestel, die karakter kan nie slegs vanuit óf ’n mimetiese beskouing (realisties, iets wat soos ’n mens voorkom) óf ’n semiotiese beskouing (as ’n stel tekens en ’n versameling motiewe in die teks wat aan ’n spesifieke eienaam gekoppel word) ondersoek word nie, maar eerder met insigte van beide die mimetiese en semiotiese beskouing van karakters.

’n Mimetiese beskouing van karakters veronderstel dat die karakter as werklikheidsgetrou, as ’n geloofwaardige weergawe van iets (hier, ’n persoon) wat in die werklike wêreld bestaan of sou kon bestaan, gelees word. Skrywers soos Culpeper (2000:291), wat ook argumenteer vir ’n meervlakkige, kognitiewe benadering tot karakter, wys daarop dat “stylisticians have accepted the idea that we bring our real-world knowledge of people to bear when we interpret fictional characters”. Fokkema (1991:18) wys daarop dat fiktiewe karakters tradisioneel as representasies van werklike mense beskou is wanneer sy skryf: “Nothing seemed more natural than to take it for granted that characters represented human beings, that novels were about people, and that psychological motives sustained plots”. Hierdie mimetiese beskouings van karakters kan steeds gebruik word, al is dit volgens Fokkema (1991:18) verouderd en onakkuraat (veral sedert die koms van die postmodernisme). Die romans en karakters hier tersaaklik word nie as postmodernisties gelees nie, en in ’n verkennende studie oor spookkarakters is dit myns insiens insiggewend om die spookkarakters as mimeties (vergelykend met spoke in die werklike wêreld)

¹³ Curry (2009:61) skryf ‘Character’ met ’n hoofletter om te onderskei tussen ’n karakter as persoon en Karakter as “the idea of character as property, an inner source of action, something related to personality and temperament”.

te lees. Dit is immers sinvol om te begin by die begin of, anders gestel, om fiktiewe spookkarakters te analiseer met inagneming van die beskouing van werklike spoke (of eerder, spoke soos wat hulle buite fiksie beskou en verstaan word). Om 'n mimetiese of gedeeltelik-mimetiese beskouing van karakters as geheel te verwerp, is hiervolgens nie sinvol nie.

Vir die doel van hierdie studie is dit egter ook nodig om verder as die mimetiese beskouing te gaan, om die karakter as 'n volledige entiteit te beskou – wat aansluit by Margolin se siening dat die definisie van karakter ten nouste saamhang met die navorser se fokus en die aard van die studie wat onderneem word. Margolin beskryf 'n literêre karakter, soos wat dit beskou word in kontemporêre Westerse kultuur, as:

[An] individual made up from words, textually identified by a referring expression, invented by an author for some purpose, such as creating certain effects or conveying some message ("message" in the wide semiotic sense). Such a verbally constructed entity may also project an image of a possible human or humanlike individual with nonverbal properties and relations [...] Although a possible individual is evoked or called into existence by a specific originating text, it is not reducible to words. In addition, it is detachable from its originating text; it can be referred to by other texts in different media, and it can even undergo a process of culturization, whereby it becomes part and parcel of the general discourse of a society. In other words, it can enjoy relative autonomy. What is more, it may sometimes be uncannily similar to a specific actual individual or to a whole group of actual individuals (Margolin, 1990).

Margolin gebruik hierdie omskrywing van die literêre karakter as 'n vertrekpunt vir sy bespreking daarvan, en dit is, in die breë, die definisie wat in hierdie studie gebruik word. Dit is nodig om in hierdie verkennende studie met so 'n taamlik vereenvoudigde, maar tog meer holistiese (soos Palmer dit beskou) beskouing van karakter te werk, eerder as om die karakters bloot stuksgewys (net as fokalisators, of vertellers, of spoke, of tipes) te analiseer.

Vir die doel van hierdie studie word 'n karakter dus beskou as 'n entiteit wat uit woorde gekonstrueer word, wat menslike eienskappe vertoon en as (fiktief) werklik deur die leser ervaar word. In die volgende hoofstukke word die analise van spookkarakters vanuit verskeie aspekte van die roman aangepak ten einde Palmer se holistiese benadering te volg. Hierdie keuse van benadering steun op Margolin se siening dat die definisie van karakter na gelang van die navorsingsfokus aangepas kan word. Daar word gefokus op die karakterisering deur beskrywing (deur die fokalisator, die spookkarakter self en ander karakters), die fisiese en mentale handeling wat die spookkarakters uitvoer, die aktansiële funksie van die spookkarakters (veral hulle rol in die primêre verhaallyn van die roman ter sprake) en ander aspekte soos wat dit as relevant tot die ondersoek na vore tree. Die leser (en by implikasie, die navorser) speel 'n sentrale rol in hierdie beskouing van karakter, omdat hy aktief deel het aan die konstruksie van die karakter.

1.7.2 Leserbetrokkenheid by karakterkonstruksie

Navorsers wat op die letterkunde van die bonatuurlike fokus, word telkens gevra of hulle self in die bestaan van spoke glo. 'n Ewe geldige vraag sou kon wees of lesers in karakters glo. As karakters net 'n spesifieke versameling woorde in 'n narratief is, wat bestaan – die woorde of die karakters? Bestaan die karakter omdat die woorde bestaan? Kan 'n karakter as werklik beskou word? En behoort 'n karakter so geskryf te word dat hy/sy/dit voldoen aan die leser se werklikheidspersepsie? André P. Brink skryf:

En tog weet ek as skrywer, wat soms maande, soms jare met 'n karakter “saamgeleef” het voordat hy of sy op papier genoteer is, dat karakters bestaan. Dit weet enige leser ook wat al kennis gemaak het met Ivan Karamazow, met Emma Bovary of Anna Karenin, met Hertzog of Garp of Sophie; of met Bart Nel, Saul Barnard of Poppie Nongena (Brink, 1987:66).

Oor die ontologie van fiksionele karakters argumenteer Valsiner (2009:99) dat literêre karakters voorbeelde is van gekristalliseerde fiksies wat funksioneer as semiotiese ankers in die leser se veranderende konstruksie van sy begrip van die wêreld. Karakters is “fictions that are real in their functions”, terwyl die “actual reality of meaning-making [consist] of ever new fictions of fluid (transitory) nature” (Valsiner, 2009:99). Doležel (1980:9) het lank reeds daarop gewys dat filosowe en literatuurteoretici duidelik bewus is van die feit dat “in *some sense* we do make truth-value assignments to fictional sentences”.¹⁴ Hy skryf verder:

Possible worlds, alternative to the actual world, and, quite often, contradictory to it (counterfactual worlds) are constantly being constructed by human thought, imagination, verbal and other semiotic activity. The active force of semiosis lies precisely in its ability to construct possible worlds related to the actual worlds in many ways. One of the basic tasks of the theory of semiotic systems is to give an account of the procedure which “call into existence” possible individuals, possible states of affairs, possible events – shortly, possible worlds. Since possible semiotic worlds result from world-construction procedures, the semantic structure of these worlds, including the criteria of existence, is determined solely by these procedures. There is no other way to decide what exists and what does not exist in a semiotic world than by inspecting *how* the world has been constructed (Doležel, 1980:10).

In hierdie studie word daar nie soseer gefokus op die proses waardeur die skrywer die fiksionele wêreld konstrueer nie, maar daar word aanvaar dat hierdie proses plaasvind. Die kern van die saak is dat die skrywer 'n wêreld skep met 'n mate van werklikheidswaarde, en dat die fiksionele karakters in hierdie wêreld ‘werklik’ bestaan – Brink skryf tereg dat skrywers hulle karakters ken en dat lesers met hierdie karakters kennis maak (byna asof hulle 'n werklike persoon ontmoet). Margolin (1990) noem dit die “relative autonomy” van karakters – die karakter kan buite die teks beweeg, 'n proses van “culturization” ondergaan en sodoende “part and parcel of the general cultural discourse of a society” word.

¹⁴ Doležel verwys hier na die waarheidsgehalte van sinne in 'n roman, nie na die ontiese bestaan van die karakters nie. Die sin ‘Daar is 'n spook in die huis’ is waar in die roman, en die sin word dus as waar en werklik (bedoelende, dat die sin letterlik bestaan) aanvaar. Myns insien dra hierdie beskouing van die waarheidsgehalte van sinne by tot die leser se ervaring van die karakter as ‘fiktief werklik’.

Die leser onderskei wel tussen die werklike wêreld en die fiktiewe wêreld, en terselfdertyd word die ongeloof in die fiktiewe tydelik opgeskort. Die leser weet dus dat die karakter nie werklik bestaan nie, maar deur die leeservaring word die karakters in 'n mate as werklike, bestaande figure ervaar. Vanuit die leser se perspektief bestaan die karakter werklik binne die parameters van die moontlike wêreld wat tot stand gebring is deur die skrywer. Die beskouing van enige verhaal as 'waar', of gedeeltelik waar, of verteenwoordigend van die werklikheid, is ook skynbaar 'n baie buigbare konsep vir die leser of aanhoorder van enige narratief. Newman (2009:73) beskou die "polarities of fiction and reality" as "an anchoring device for understanding some aspect of a fictional character". Bruner (1991:4) voer aan dat 'n narratief 'n weergawe van die werklikheid is "whose acceptability is governed by convention and narrative necessity" eerder as empiriese verifikasie en logiese nut ("*requiredness*"), en wys ook uit dat "ironically we have no compunction about calling stories true or false".¹⁵ In terme van werklikheidswaarde word daar dus in hierdie studie na karakters en gebeure in die roman as *fiktief werklik* verwys. 'n Uitbreiding van hierdie uitgangspunt is dan ook dat die spookkarakters en die identiteite wat hulle vergestalt, as *fiktief werklik* beskou word. Hiermee word bedoel dat die identiteite wat in die romans deur spookkarakters verteenwoordig word, nie totale fiksie is nie, maar 'n realistiese (of naby genoeg aan realistiese) weergawe is van Afrikaner- of Suid-Afrikaanse identiteit binne die historiese tydperk waarin dit afspeel.¹⁶

Dit is duidelik dat die leser deel het aan die beeld wat van enige fiktiewe karakter gevorm word. Die gegewens wat die skrywer oor 'n bepaalde karakter in 'n teks openbaar, word deur die leser herken, bymekaargevoeg en geïnterpreteer. Vanuit sy eie verwysingsraamwerk kleur die leser dan as't ware die buitelyne van die karakter (geteken deur die skrywer) in.¹⁷ Palmer (2004:12) voer aan dat "the construction of the minds of fictional characters by narrators and readers are central to our understanding of how novels work because, in essence, narrative is the description of fictional mental functioning". Hy argumenteer dat die teks as 'n raamwerk beskou kan word waarvolgens die leser die intense psigologiese prosesse van die karakter en die roman konstrueer (Palmer, 2004:3). Oor die beskouing van karakters en mense, spesifiek met verwysing na hul binneste ('*minds*'),¹⁸ skryf Palmer die volgende:

¹⁵ Dit moet genoem word dat Bruner nie uitsluitlik na fiktiewe narratiewe verwys nie, maar ook na narratiewe in ons alledaagse lewens, insluitende verskonings en redes vir iets wat ons gedoen of nie gedoen het nie.

¹⁶ Dit word egter nie veronderstel dat hierdie spookkarakters 'n letterlike vergestaltung van 'n homogene Afrikaner- of Suid-Afrikaanse identiteit is nie – so 'n veralgemening is onverantwoordbaar – maar dat spesifieke identiteite (of dele van spesifieke identiteite) in die romans deur spookkarakters vergestalt word.

¹⁷ Dit is uit die aard van die saak ook moontlik dat die leser eienskappe kan miskyk en misïnterpreteer.

¹⁸ '*Mind*' is 'n moeilike woord om na Afrikaans te vertaal, aangesien die Engelse term al die direkte Afrikaanse vertalings – "verstand, intellek; sinne; gees, gemoed, binne(n)ste; bewussyn; mening, sienswyse, opinie; verlange, sin, lus, neiging; herinnering, gedagte(nis); doel, voorneme" (Pharos Kernwoordeboek Concise Dictionary, 2007:1205) impliseer. Myns insiens is 'binneste' die beste vertaling om hier te gebruik.

This social perspective¹⁹ on what might be termed the *mind beyond the skin* shows that the strangeness of the device of direct access should not allow us to forget that the reader's experience of the mind of characters in novels does not depend solely on that device. Just as in real life the individual constructs the minds of others from their behaviour and speech, so the reader infers the workings of fictional minds and sees these minds in action from observation of the character's behaviour and speech. In one sense, as Laing says, we are invisible to each other. But in another sense the workings of our minds are perfectly visible to others in our actions, and the workings of fictional minds are perfectly visible to readers from characters' actions. Most novels contain a wide variety of evidence on which the readers base their conjectures, hypotheses, and opinions about fictional minds (Palmer, 2004:11).

Palmer lig hier enkele belangrike aspekte rakende leserbetrokkenheid uit. Eerstens, dat die leser se sosiale agtergrond (insluitende sy betrokkenheid by en opinies oor sosiale situasies en verhoudings) 'n rol speel in sy konstruksie van die karakter se binneste. Tweedens, dat dit veral die karakter se vertelde handelinge (insluitende mentale handelinge soos optrede en spraakpatrone) is wat gebruik word om hierdie beeld van die karakter se binneste te skep. Derdens, dat hierdie vertelde handelinge nooit tot 'n volledige beeld van die karakter kan lei nie – net soos wat mense in die werklike lewe sekere dinge vir hulleself en ander kan wegsteek, kan karakters ook verborge aspekte hê. Terselfdertyd kan die leser dalk meer van die karakter weet as wat die karakter van homself weet, juis omdat die karakter se handelinge sekere dinge impliseer. Hier word egter 'n grys area betree, omdat die leser hierdie verborge aspekte vanuit sy eie verwysingsraamwerk invul, en dus 'n subjektiewe eerder as 'n objektiewe lesing van die karakter maak.

Die privaatheid van die karakters se denke kom hier ter sprake. In fiksie word dit as normaal aanvaar dat die leser toegang tot die karakter se mees private gedagtes het. Die leser word op hierdie manier bewus gemaak van dinge wat die karakters nie van mekaar weet nie, en ook van gedagtes of persepsies waarvan die karakter in sekere gevalle self nie bewus is nie. Palmer (2004:9) kontrasteer dit met die realiteit van ons alledaagse lewens – mense het nie direkte toegang tot die gedagtes van ander mense nie. Hy skryf verder:

It is worth dwelling on the strangeness of this activity for a moment. In one sense to read “she felt happy” is the most natural thing in the world: we know what it is to feel happy. In another sense, it is the oddest: we do not know and can never know what it is to experience directly how another person can feel happy (Palmer, 2004:10).

Die leser kan dus afleidings maak oor die karakter se psige na aanleiding van die karakter se handelinge en private denke wat aan die leser openbaar word. Die leser kan hiervolgens in 'n mate verstaan hoe die karakter voel of dink. Hierdie begrip van die karakter se emosies en denke kan egter nooit volledig of getrou wees nie, omdat mense nie noodwendig spesifieke emosies op

¹⁹ Palmer steun hier veral op die antropoloog Clifford Geerts se argument dat “thought is consummately social: social in its origins, social in its functions, social in its forms, social in its applications. At base, thinking is a public activity – its natural habitat is the houseyard, the marketplace and the town square” (Geerts, soos aangehaal deur Palmer, 2004:11).

dieselfde manier ervaar of op dieselfde manier dink nie. Dit impliseer ook dat die identiteit van die karakter, soos wat dit deur die leser gekonstrueer word, met 'n mate van subjektiwiteit uitgepluis en begryp word.

Vanuit hierdie perspektief beskou, is spookkarakters in 'n unieke posisie. Wanneer hulle in Van Heerden se romans fokaliseer, word heelwat van hulle private denke aan die leser openbaar. 'n Spookkarakter soos Max 'Siener' Wehmeyer in *Die Stoetmeester* skyn selfs toegang te hê tot ander karakters se private denke, en hulle private denke word deur Siener aan die leser oorgedra. Dit laat die leser dan met die volgende vraag: Het hy te make met Siener se private denke, of kan Siener werklik 'n blik op ander karakters se private denke bied omdat hy 'n spook is? Die keuse wat die leser maak, kan sy interpretasie van die spookkarakter en die roman as geheel beïnvloed, omdat die leser se konstruksie van die karakter deur sy begrip van spoke beïnvloed word.

In bostaande bespreking is daar oor karakters geskryf asof hulle uitsluitlik menslik is. Alhoewel dit die algemene persepsie van die begrip karakter in fiksie is, is dit ook so dat 'n fiksionele karakter nie per definisie menslik móét wees nie. Kannemeyer (1983:44) verwys byvoorbeeld na diere (wat soos mense optree) as karakters. Scholes (1980:210) suggereer dat feitlik alle stories oor mense of menslike kreature handel – en “[those] that are not invariably humanize their material through metaphor and metonymy”. Ek tref nie soseer 'n onderskeid tussen die spookkarakter en die menslike karakter nie, maar beskou die spookkarakter as 'n variasie van die menslike karakter. Aan die een kant is spookkarakters menslik omdat hulle, voor hulle afsterwe, menslik was en ná die dood byna al hulle menslike eienskappe behou het. Hulle het byvoorbeeld dieselfde naam, dieselfde persoonlikheid, en dieselfde herinneringe. Aan die ander kant is hulle juis nie menslik nie, omdat hulle spoke geword het na hulle afsterwe. 'n Spook het eienskappe of vermoëns wat menslike karakters nie kan hê nie. Hulle het, byvoorbeeld, nie meer 'n fisiese liggaam nie en is daarom onsigbaar. Hulle het ook die vermoë om nie-liniêr deur tyd te beweeg. Anders gestel, 'n spookkarakter is terselfdertyd iets meer én iets minder as 'n menslike karakter. Dit is interessant om daarop te let dat sommige skrywers selfs na alle karakters as 'n tipe spook of spookkarakter verwys. Miller, byvoorbeeld, skryf oor die openingstonele in letterkunde:

The personage remains alive ever afterward somewhere in my imagination, as a kind of ghost that may not be exorcized, neither alive nor dead. Such ghosts are neither material nor immaterial. They are embodied in the words on the pages in all those books on the shelves waiting to be invoked again when the book is taken down and read (Miller, 2002:30).

Miller beskou hier alle karakters as 'n tipe spook wat telkens opgeroep (of uit die dood geroep) word wanneer 'n leser 'n boek optel.²⁰ Soortgelyke opvattinge het sporadies in die leeswerk vir hierdie proefskrif opgeduik, en bied 'n interessante vergelykingspunt tussen menslike karakters en spookkarakters – watter een van die twee is eintlik meer (fiktief) werklik? Anders gestel, is dit werklik sinvol om spookkarakters as minderwaardig as lewende karakters te beskou?

Soos wat Van Heerden die spookkarakters in die drie romans hier ter sprake skryf, kan hulle met dieselfde emotiewe waarde of empatie as menslike karakters gelees word. Hulle is ook net so betekenisdraend of funksioneel as die menslike karakters. Wat werklikheidswaarde betref, kan spookkarakters as fantasie óf as werklik gelees word – afhangende van die leser se reeds bestaande begrip en beskouing van spoeke. Ten einde hierdie verwarrende perspektiewe uit te klaar, word daar vervolgens 'n oorsig gebied oor identiteitsvorming in literêre werke; en daarna word ondersoek ingestel na die manier waarop spoeke in die werklike wêreld en in fiksie uitgebeeld en beskou word.

1.8 IDENTITEIT

Coupland wys daarop dat navorsers wat op identiteit fokus (veral in die sielkunde en sosiologie), nie nader beweeg aan 'n vaste definisie of beskouing van die term nie:

It is clear that the widespread acceptance and use of the term identity does not suggest agreement upon or even a clear understanding of its many meanings. Furthermore, the emergent trends in theorizing about identity should not be regarded as enduring but rather as historically and culturally located concepts which are enmeshed with emergent trends in the social sciences more broadly. This is not to suggest that scholars are gradually redefining their understanding of what identity is and how it should be examined; rather, the trends are indicative of, shaped by, and subsequently shape understandings and social practices surrounding identities. Theories abound regarding identity, sharing a focus upon understanding the ways that we socially constitute ourselves while considering or exploring the link between society and self-identity. Future approaches will need to become aware of and analyze the transformations in nature and meanings of identity under conditions of modernity, late modernity, and beyond (Coupland, 2007:2213).

Gegewe die onvaste aard van identiteit en beskouings van identiteit, word daar nie in hierdie studie volgens 'n vaste definisie van identiteit gewerk nie, maar eerder met 'n breë beskouing van die term. In hierdie studie is Afrikaner- en Suid-Afrikaanse identiteit sentraal, en word dié identiteite derhalwe beklemtoon in die onderstaande bespreking. Vervolgens word kernaspekte van identiteit uitgewys ten einde 'n beskouing van identiteit vir die besprekings in die hieropvolgende hoofstukke uiteen te sit.

²⁰ 'n Beskouing wat veral van toepassing kan wees op die spoeke van Siener Wehmeyer in *Die Stoetmeester* (sien Hoofstuk 3).

1.8.1 Aspekte en beskouings van 'identiteit'

Identiteit, soos karakter, is 'n buigbare term en daarom nie maklik definieerbaar nie. Burke (2007:2203) wys daarop dat identiteitsrolle (soos 'vader'; identiteite wat 'n individu aan die sosiale struktuur koppel) slegs deur navigasie en interaksie verander kan word. 'n Individu se identiteit bestaan eintlik uit verskillende identiteite, die verskillende fasette van 'n persoonlikheid wat in verskillende situasies geopenbaar word – Max (Siener) Wehmeyer in *Die Stoetmeester*, byvoorbeeld, tree baie verskillend op in sy persoonlike en professionele lewens. Vryan (2007:2216-2217) onderskei tussen sosiale identiteit (die individu skaar homself by 'n groep, soos 'Jood'), situasionele identiteit (die individu se identiteit word bepaal deur die struktuur of opset van die situasie, soos student/onderwyser in die klaskamer) en persoonlike identiteit (die versameling betekenis en verwagtinge wat aan 'n benaamde individu toegeken word) as verskillende benaderings tot die bestudering en begrip van identiteit. Hier is aansluiting te vinde by Clingman (2009) wat identiteit as 'n dinamiese term beskou, en aanvoer dat dit 'n kwessie van navigasie tussen en deur grense eerder as 'n statiese sin van die self (as individu of lid van 'n groep, nasie of volk) is.

Vir Adler en Adler (2007:2207) verwys identiteit na die manier waarop mense oor of van hulleself dink. Volgens Carter (2007:2223-2224) kan identiteit in terme van kultuur, sosiale kategorieë of aspekte van die self beskou word. Taljard (2001:23) beskou identiteit as “die wyse waarop 'n individu of 'n groep sigself voortdurend beskryf ten opsigte van die verskillende vlakke van die samelewing waarin die individu of groep betrokke is”. Sy skryf verder dat die konstruering van identiteit hoofsaaklik “geskied aan die hand van rolmodelle en/of die konstruering van 'n Ander wat 'n kant van die self verteenwoordig wat deur die self afgekeur of verwerp word” (Taljard, 2001:23). Wanneer die identiteit van die self aan die hand van die identiteit van die Ander gekonstrueer word, is daar sprake van identiteitspolitiek. Wasson (2007:2214) omskryf identiteitspolitiek (*identity/relational politics*) as 'n magstryd tussen klasse, groepe of individue in die samelewing. Gagliano (2004:813) beskou (nasionale) identiteit as primordiaal, “[a] notion of identity as a social force from which novelists cannot (of course) be thought to be exempt”.

Vir Erasmus (2005:235) steun identiteitsvorming (spesifiek in die identiteitsnarratief) op drie pilare: die verhouding met die geskiedenis, die verhouding met ruimte en die verhouding met kultuur. Coupland (2007:2210) omskryf identiteit as 'n “broad term incorporating notions of the individual in interaction with other individuals and with social structures”. Sy gee ook 'n oorsig oor verskillende benaderings tot identiteit, insluitende rolteorie, waarin die individu 'n akteur is wat rolle in die samelewing moet speel; sosiale identiteitsteorie, waarin die individu homself deur middel van inskakeling by gekose groepe individualiseer en sodoende die struktuur van die samelewing reflekteer; die poststrukturealistiese benadering tot identiteit, waar identiteit as 'n

diskoers beskou word en die individu onder die illusie verkeer dat hy sy eie identiteit gekies het eerder as dat sy identiteit vir hom bepaal word deur die dominante ideologie van die samelewing waarin hy homself bevind; en interpretatiewe benaderings tot identiteit, waarin identiteite voortdurend deur middel van interaksie gekonstrueer word (Coupland, 2007:2210-2213). In identiteitsteorie word die samelewing as 'n stabiele stelsel beskou – “the result of repeated, patterned behaviours of individuals” – waarin die self geskep word en waarin akteurs betekenis heg aan die rolle wat hulle in hierdie samelewing moet vertolk (Carter, 2007:2223).

Burke (2007:2203) omskryf identiteit binne die identiteitskontroleteorie (*identity control theory*) as “a set of meanings applied to the self in a social role or as a member of a social group that define who one is”. Hier word drie tipes identiteite veronderstel: rolidentiteit (byvoorbeeld ‘vader’), sosiale identiteit (soos ‘Amerikaner’) en persoonsidentiteit (die unieke individu) (Burke, 2007:2205) (wat sterk ooreenstem met Vryan (2007:2216-2217) se sosiale, situasionele en persoonlike identiteite). Elk van hierdie identiteite word beskou as 'n kontrolesistiem met vier komponente: die standaard-identiteit; die persepsie van die identiteit; die vergelyker en die diskrepansie:

If, in an interactive setting, people perceive their identity-relevant meanings to be congruent with the meanings in their identity standard, that is, the discrepancy is zero, people continue to do what they have been doing. If the discrepancy is not zero, people change their behaviour in such a way as to counteract the disturbance and reduce the discrepancy back toward zero. By changing their behaviour, people change meanings in the situation. These altered meanings are perceived and again compared to the meanings in the identity standard. Thus, each identity is a control system that acts to control perceptions (of meanings relevant to their identity) by bringing them into congruency with the meaning of their identity standards, thus reducing toward zero any discrepancy or error caused by a disturbance.

This process of controlling perceptions of identity-relevant meanings to make them congruent with the meanings in the identity standard is the process of identity verification. Thus, people act to verify or confirm their identities, and in so doing, they bring about a situation in which relevant (perceived) meanings are consistent with their identity standard [...]

If the identity is a group- or category-based identity, the behaviour which verifies the identity is the behaviour that maintains group boundaries and divisions in the social structure. Thus, by verifying identities, people create and maintain the social structure in which the identities are embedded (Burke, 2007:2203-2204).

Hierdie kontrolestelsel waarin die individu sy eie identiteit aan 'n groepsidentiteit meet, is veral sigbaar in *Toorberg*. Die Moolmans (veral die Abels) se individuele identiteite is staties juis omdat die dominante standaardidentiteit van die Afrikaner nie verander nie – een Abel is soos die volgende, omdat hulle almal soos StamAbel wil wees. Omdat Afrikaners dominant is in die *Toorberg*-milieu, is daar vir hulle geen diskrepansie tussen hulle sosiale persepsie en self-persepsie van hierdie identiteit nie. Die sogenaamde Skaamfamilie bring wel die diskrepansie duidelik na vore in soverre hulle as 'n teenpool van die Moolmans geles word, maar dit is 'n diskrepansie waarvoor die Moolmans self blind is juis omdat hulle die Skaamfamilie as minderwaardig beskou. Hierby kan Engelbrecht (2007:30) se beskouing van Afrikaneridentiteit as “'n simboliese konstruksie [...] en gevolglik, op metafisiese vlak, 'n illusie” gevoeg word. Die

individuele Moolmans kontroleer hulle identiteite aan die hand van 'n mitiese identiteit, vergestalt deur StamAbel, en derhalwe skaar hulle hulself by die groepsidentiteit van die Afrikaner.²¹

1.8.2 Identiteit en omgewing

Uit bostaande is dit duidelik dat die omgewing waarin 'n individu homself bevind, sy identiteit sal beïnvloed. Hierdie omgewing sluit in die fisiese ruimte, sosiale strukture, ideologieë, tydspanne en *Zeitgeist*, sowel as historiese en kulturele aspekte (soos taal) wat daarmee verband hou. Chapman (1998) wys byvoorbeeld uit dat wittes onder apartheid 'n "political-racial identity" toegeken is, waarin "Afrikanerdom saw itself as culturally distinct from English-speaking South Africans". Dit is weliswaar so dat heelwat Afrikaners hulleself steeds beslissend van wit, Engelssprekende Suid-Afrikaners onderskei, maar hierdie onderskeid is nie so sterk soos dit eens was nie. Die wit Afrikaner se identiteit is dus gekonstrueer op grond van (onder andere) politiek, ras, kultuur en taal.

Coupland (2007:2212) wys uit dat identiteit 'n proses is, "both active and context-relevant", wat historiese en kulturele invloede insluit. Met inagneming van hierdie invloede op individuele en groepsidentiteit kan Khaleghi (2012) byvoorbeeld die invloed van slawerny op die identiteit van karakters (en derhalwe, op hulle verhoudings en handelinge) in Toni Morrison se *Beloved* lees.²² So 'n perspektief toegepas op 'n lesing van Afrikaneridentiteit in Afrikaanse romans behoort dus, teoreties gesproke, aan te toon dat daar 'n merkbare verskil tussen pre- en post-1994 romans is as gevolg van die drastiese politieke en sosiale veranderings in die Suid-Afrikaanse milieu (soos gesien kan word in die voortdurende polemieë oor die ontwikkeling en herdefiniëring van Afrikaneridentiteit).

Afrikanerkultuur is inherent deel van Afrikaneridentiteit.²³ Die verband tussen kultuur en identiteit word deur Erasmus soos volg uiteengesit:

Kultuur [is] 'n volledige lewenswyse en [beskik] oor sy eie konfigurasies van waardes, insluitende 'n eie taal.

Implikasies van die voorafgenoemde kultuursiening is onder andere: dit wat mense verskillend laat optree, is kultuur; kultuur funksioneer om die samelewing in stand te hou; samelewings kan in terme van basiese kulturele teenstellings (byvoorbeeld beskaafd-onbeskaafd en ontwikkelend-onontwikkelend) georden word; en kultuur beskik oor bepaald

²¹ Sien Hoofstuk 2.

²² In essensie argumenteer Khaleghi (2012) dat *Beloved*, die spookkarakter, 'n vergestaltung is van die psigologiese effekte van slawerny (veral ontmensliking (*dehumanization*)) op die individu, en dat hierdie spookkarakter nie net individue in die gemeenskap dwing om dit te konfronteer nie, maar ook die gemeenskap dwing tot 'n gesamentlike (gemeenskaplike) konfrontasie van hierdie effekte – "their history haunts them until they finally reconstruct the pieces of themselves and, in the process, embrace love".

²³ Die kwessie van Afrikanerkultuur, en die verband daarmee met Afrikaneridentiteit, is natuurlik heelwat meer kompleks as wat dit hier voorgehou word. Dit is egter nodig om die saak hier slegs kursories te behandel – alhoewel kultuur beslis 'n invloed het op identiteit, is kultuur op sigself nie 'n kwessie wat binne die bestek van hierdie studie in meer diepte ondersoek kan word nie.

geïnstitutionaliseerde wyses vir die skepping en oordrag van identiteit. So gesien, word identiteit as kultuurverwant beskou (Erasmus, 2005:233).

Skrywers soos Clingman (2009:23-24) wys ook op die invloed van ruimte op identiteit. Daar is 'n onmiskenbare (voor-die-hand-liggende) verband tussen die identiteit van karakters in 'n roman en die geografiese ruimte waarin die roman afspeel. Die Moolmans in *Toorberg*, byvoorbeeld, kan maklik as Boere gelees word omdat hulle letterlik boere is wat op 'n plaas woon en werk – en dit blyk duidelik in die roman dat die Moolmans hulleself as Boere/boere beskou.

Vir spookkarakters moet die 'nuwe' omgewing van die dood ook in berekening gebring word. Hierdie karakters word in 'n nuwe (metafisiese) ruimte geplaas na hul afsterwe, en dit moet gevra word of hulle hulle identiteite as lewendes behou; of die dood deel word van die ontwikkeling van hulle identiteit en as sodanig dan ook deel is van hulle identiteit as spoke. Anders gestel, kan die lewende William Gird en die spook van William Gird in *Die swye van Mario Salviati* werklik as dieselfde karakter beskou word, of moet dié twee vergestaltings van William as twee verskillende karakters gelees word?²⁴ Soos aangetoon sal word in die volgende drie hoofstukke, behou die spookkarakters in Van Heerden se romans hulle lewende self se identiteit in die dood, en die meeste van hulle toon geen belangstelling in hul eie afsterwe nie (hulle bespreek dit selde). Daar is ook geen tekens in die romans dat die spoke hulleself as *ander* of *nuwe* weergawes van hulle lewende self onderskei nie, maar eerder (veral in die geval van Max (Siener) Wehmeyer in *Die Stoetmeester*) hulleself as voortsettings van hul lewende 'weergawes' beskou. Die lewende karakter se identiteit word voorgesit in die spookkarakter, byna asof niks so drasties soos die dood gebeur het nie. Derhalwe word die lewende en die spookkarakter wat met dieselfde naam geïdentifiseer word, in hierdie studie as dieselfde karakter beskou. Die dood van die karakter word beskou as 'n deel van sy/haar identiteit en iets wat deel vorm van die (metafisiese) omgewing wat sy/haar identiteit beïnvloed.

1.8.3 Individuele en groepsidentiteit

Die verband tussen individuele en groepsidentiteit is van belang vir hierdie studie, omdat die spookkarakters hier gelees word as verteenwoordigend van 'n groepsidentiteit. Vryan bied 'n deeglike, bruikbare (vir hierdie studie) samevatting van die verskillende perspektiewe op identiteit vanuit die sosiologie en die sielkunde:

Sociological social psychologists conceive of identities as social constructs – culturally and interactionally defined meanings and expectations – and as aspects of self-processes and structures that represent who or what a person or set of persons is believed to be. Identities define people in social terms; they depend upon shared meanings and situate their bearers within variously structured and enduring sets of social relations. If a person is believed to belong to particular categories of persons, the meanings and expectations attached to those

²⁴ 'n Soortgelyke vraag as dié van Ricoeur (1991:76-79) aangaande narratiewe identiteite en "puzzle-cases" uit die wetenskapfiksie.

categories are presumed to be relevant to the person. Identities affect self-conceptions and other intrapsychic structures and processes of the person believed to embody the identity as well as their actions, and affect how others will interpret, feel, and act in relation to the identified individual. The meanings of an identity draw upon sociocultural constructs attached to an identity type and may relate to relatively enduring positions within social structures, but they are actively and creatively presented, interpreted and modified across different social contexts and over time. Identities are both reflections of socially structured sets of relations and are emergent and negotiable by social actors. As such, they can recreate and reinforce existing sets of social relations as well as alter them (Vryan, 2007:2216).

Soos aangetoon is, is daar 'n sterk verband tussen die identiteit van die individu en die identiteit van 'n groep – die een beïnvloed die ander. Erasmus (2005:234) wys uit dat “die verklaring van identiteit grootliks geskied aan die hand van die interaksie tussen verskillende groepe”, en dat “betekenis in dié verband van veranderlikes soos 'n bepaalde geskiedenis, gemeenskaplike oorsprong en gedeelde belange” afhang. Hiervolgens is kultuur “essensieel tot die reprodusering van identiteit” (Erasmus, 2005:234). Die individu se identiteit word, in 'n mate, gevorm deur die groep (kultuur) waarin hy homself bevind. Terselfdertyd word die groepsidentiteit bepaal deur die individue in daardie groep – wanneer individue drasties verander, kan die groep se identiteit verander word. Dit beteken nie dat alle individuele variasies in die groepsidentiteit aanvaar sal word nie. Adler en Adler (2007:2208) wys daarop dat 'n individu wat as afwykend (*deviant*) deur die groep beskou of as sodanig verklaar word, eerder verwerp as geïntegreer word – soos wat byvoorbeeld met sekere Moolmans in *Toorberg* gebeur. Hierdeur word die groepsidentiteit versterk ten koste van die individu.

1.8.4 Identiteit in letterkunde en literêre genres

Vir Ricoeur (1991:73) is narratiewe identiteit die soort identiteit “to which a human being has access thanks to the mediation of the narrative function”; en ook 'n komplekse narratiewe element om te ondersoek. Hy wys onder andere uit dat die identiteit wat in die narratief tot uiting kom, nie altyd verandering oor tyd (soos wat 'n persoon byvoorbeeld sou groei tussen geboorte en sterfte) uitbeeld nie, maar 'n spesifieke, gevormde identiteit aan die leser voorhou (Ricoeur, 1991:74). Hierdie stelling is myns insiens geldig vir die aparte bestudering van Van Heerden se romans, omdat die ontwikkeling van 'n (Suid-)Afrikaanse identiteit eers waargeneem kan word wanneer die romans met mekaar vergelyk word. Dit kan nie in totaliteit in 'n enkele roman gesien word nie. Die *proses* van hierdie (groeps)identiteitsontwikkeling is versprei oor hierdie drie romans.

Gegewe bostaande verskeidenheid van perspektiewe op identiteit, is dit nie verbasend dat die definisie van identiteit (soos die van ‘karakter’) in die literêr-wetenskaplike diskoers bepaal kan word na gelang van die navorsingsfokus nie. Cook (2001:1), byvoorbeeld, ondersoek identiteit in Michael Ondaatje se *Anil's Ghost* (2000) vanuit die postkoloniale en transnasionale benaderings aan die hand van drie ‘temas’: die implikasies van naamgewing en kartering; die verhouding tussen identiteit en taal, en identiteit in terme van die tussenspel tussen onthou, vergeet, plasing

en verplasing. Ander ondersoek neem ander perspektiewe, en daarvolgens kan identiteit ook in verskillende genres op verskillende wyses beskou en ondersoek word. Die definisie van identiteit is dus in 'n groot mate relatief.

Taljard (2013:2) wys byvoorbeeld uit dat die historiese roman gebruik kan word om groepsidentiteite (spesifiek die mitiese Afrikaneridentiteit) te herondersoek, en hierdeur geherdefinieer kan word: “[vir] diegene wat, om welke rede ook al, strewe na 'n vernuwend identiteit, is dit dus noodsaaklik om eers die ou opvattinge te dekonstrueer alvorens 'n nuwe identiteit verbeel kan word”. Die herskryf van die (gemitologiseerde) verlede is dus deel van die vorming van groepsidentiteit, 'n proses wat deur skrywers (en by implikasie, lesers) gedryf word.

Oor identiteit en postkolonialisme skryf Chapman die volgende:

With identities as the summarizing trope, we have a situation, in the global context, in which with unprecedented scale and variety peripheries have displaced centers and nothing is certain [...] Such issues of displacement are usually grouped together as postcolonial, and a question crucial to identity on the periphery is whether postcolonialism is a phenomenon of specified localities or simply a new form of an old global habit: the West seeking a counterpoint on the far rim for its own history which has increasingly felt center/periphery oscillations within its unitary state borders [...] Looking on from South Africa it is difficult to believe that Western heartlands are not pretty secure where it matters, and to suspect that postcolonialism – as far as Africa is concerned – has too often been another form of import rhetoric. If postcolonialism means a kind of postmodern clearing gesture – cross-cultural identities, relative values – then Africa, as Appiah has observed, though shaped by colonialism, is not in any significant sense postcolonial. If postcolonial means *as a consequence of colonialism* [...] then Africa has been postcolonial for over three hundred years. Indeed, hybridism, cross-culturalism, the wink, the nervous condition, have been features in South Africa since the Dutch landings in 1652 (Chapman, 1998).

In die postkoloniale diskoers is identiteit dus uiters problematies, en moet die aard van die postkoloniale, aldus Chapman, op sigself ondersoek word alvorens identiteit in dié genre ondersoek sou kon word aan die hand van 'n bepaalde roman. Mens sou kon argumenteer dat so 'n stelling waar sou wees vir die bestudering van identiteit in enige genre – die genre moet omskryf (en soms herskryf, herdefinieer) word, en hierdeur word die navorser se beskouing van identiteit in die betrokke genre ook beïnvloed.

Dit is duidelik dat die klassifisering van 'n roman in enige spesifieke genre die interpretasie en analise van identiteit in daardie roman sal beïnvloed. Die magiese realisme kan, byvoorbeeld, identiteit beïnvloed deur die individu se werklikheidspersepsie te ondermyn; in die Gotiese genre en die spookstorie word kwessies van identiteit aangeraak deur die teenstelling van die self en die Ander. Maar, soos later in hierdie hoofstuk aangetoon sal word, kan die romans hier ter sprake nie beslissend gekategoriseer word nie. Derhalwe word identiteit nie in hierdie studie vanuit die (inperkende) perspektief van enige spesifieke genre ondersoek nie. Indien enige van die drie romans vanuit, byvoorbeeld, die perspektief van die Gotiese genre gelees word, sou die

konstruering en beskouing van 'n spookkarakter beïnvloed word deur die klem wat in die Gotiese op onderdrukte en/of onderliggende vrese en angste geplaas word. Die bespreking van die karakter se identiteit sal dan noodgedwonge sentreer om die vrese wat hierdie karakter by die leser kan opwek (deur 'n bestudering van die 'ek' en die Ander, en veral die aspekte van die Ander wat deur die 'ek' as angswekkend ervaar of beskou kan word), die vrese waarvan hy/sy as 'n vergestaltung gelees kan word, en, natuurlik, die vreesaanjaendheid van die spookkarakters op sigself. Laasgenoemde aspek sou veral problematies wees in 'n lesing van Van Heerden se romans omdat hy juis afwyk van die tradisionele, vreesaanjaende spook – Van Heerden se spoke gee nie bloedstollende gille in die dieptes van stormagtige nagte nie; hulle verskyn nie in bloederige gewaad voor die lewendes met dreigende boodskappe nie. Uit vrees en angste alleen kan 'n volledige, deeglike begrip van die identiteit van 'n karakter nie gevorm word nie. In aansluiting by die manier waarop 'karakter' vroeër doelbewus breedweg omskryf is, moet identiteit in hierdie verkennende studie ook in die breë eerder as vanuit 'n enkelvoudige perspektief ondersoek word.

Identiteit is nie staties nie. Dit word beïnvloed deur verskeie aspekte van die omgewing waarin die individu geplaas word, insluitende die sosiale strukture van die bepaalde omgewing. Daarom kan die identiteit van die individu gelees word as 'n vergestaltung of weerspieëling van 'n groepsidentiteit. Taljard (2013:2) wys spesifiek op die noodsaaklikheid van die voortdurende ondersoek na die veranderende Afrikaner- of Suid-Afrikaanse identiteit. Sy voer ook aan dat elke generasie opnuut die voortdurende identiteitskeppingsproses moet onderneem ten einde die vraag '*Wie is ons?*' te beantwoord. Oor identiteit in Suid-Afrikaanse letterkunde skryf sy:

Daar word dikwels beweer dat identiteitskonstruering op sy aktiefste is in tye van oorgang en verandering, omdat oorgang dikwels 'n element van vervreemding en verlies aan identiteit en sekuriteit impliseer wat op sy beurt lei tot 'n soeke na 'n nuwe identiteit. Gegewe die feit dat Afrikaanse letterkunde steeds gekenmerk word deur so 'n soeke na identiteit, sou 'n mens kon beweer dat Afrikaanse skrywers die huidige tydsgewrig steeds as oorgang beleef en dat die behoefte tot die konstruksie van 'nuwe' of 'vernuwende' identiteit uit hierdie idee voortvloei (Taljard, 2013:2).

Die feit dat Van Heerden se romans juis dié oorgangsperiode in die Suid-Afrikaanse geskiedenis dek én identiteit as 'n sentrale tema bevat, maak die drie gekose romans vir hierdie studie 'n perfekte geleentheid om die evolusie van of veranderinge in die Afrikaner- en Suid-Afrikaanse identiteit te ondersoek. Sy gebruik van spookkarakters kan hiervolgens beskou word as die invloed van die verlede op hierdie veranderende identiteit en, soos aangetoon sal word, verskil die spookkarakters (in terme van funksie, van wat hulle verteenwoordig) in die verskillende romans na gelang van die verskillende omgewings (tydsperiodes) waarin die romans afspeel en gepubliseer is.

Identiteit word dus in hierdie studie beskou as 'n versameling eienskappe, toegeken aan 'n individu, deur sy karakterisering in die teks. Hierdie eienskappe word beïnvloed en bepaal deur die omgewing – insluitende ruimte, geskiedenis, kultuur, (historiese) tyd, en die individu se interaksie met die sosiale struktuur waarin hy hom bevind – en sy verhoudings met en rolle in sy familie en gemeenskap. Die identiteit van die individu word beskou as 'n reflektoring of vergestaltung van 'n groepsidentiteit. In die ondersoek na Afrikaner- en Suid-Afrikaanse identiteit word die klem geplaas op die spookkarakters in die romans. Die eienskappe van individuele spookkarakters word beskryf in karaktersketse; en word ook aan 'n groepsidentiteit verbind. Wanneer hierdie vaste (statiese) identiteite in die slothoofstuk met mekaar vergelyk word, sal die evolusie van die (Suid-)Afrikaanse identiteit ('n dinamiese identiteit) in die romans van Van Heerden aangetoon word.

1.9 SPOKE

Soos reeds uitgewys is, het die leser deel aan die konstruering en begrip van karakters in fiksie. Die manier waarop 'n leser 'n spookkarakter beskou, sal uit die aard van die saak ooreenkomste toon met die leser se beskouing van of opinie oor spoke in die werklike wêreld. Dit is daarom nodig om oorsigtelik te kyk na hoe spoke in die werklike wêreld ervaar en beskou word alvorens 'n oorsig gebied word oor die gebruik van spookkarakters in fiksie.

1.9.1 Spoke in die werklike wêreld

Dit word lank reeds gesê dat daar meer dooies as lewendes op aarde is. Arthur C. Clarke het, byvoorbeeld, in sy voorwoord tot *2001: A space odyssey* (1968) die bekende uitspraak gemaak dat “Behind every man now alive stand thirty ghosts, for that is the ratio by which the dead outnumber the living” (Arthur C. Clarke Foundation, 2014). Alhoewel die statistiese akkuraatheid van hierdie stelling nie soseer hier ter sprake is nie, is die eintlike getal nader aan 15 dooies vir elke lewende persoon op aarde (LiveScience staff, 2012).²⁵ Waarheen al hierdie dooies gegaan het – is hulle werklik net begraaftde liggame, of is daar iets meer as die liggaam, dalk iets wat agterbly wanneer die liggaam ophou funksioneer? – is in essensie die vraag wat onderliggend aan alle spookstories, waar of fiktief, is. Dit gaan uiteindelik oor 'n geloof in lewe na die dood – of altans, die vraag of daar wel lewe na die dood is.

²⁵ 'n Beraming gebaseer op, onder andere, wêreldwye sensusdata in 2011.

Ware spookstories²⁶ is algemeen, en dalk een van die oudste tradisies in orale narratiewe. Die sterkste tradisie van spookstories (oraal en geskrewe) is waarskynlik te vinde by die Britte – Ackroyd (2010:1) skryf dat die Britte meer spoke sien as enige ander nasie. Hy verwys ook na die voortdurende fassinatie met spoke in die moderne era, onder andere te sien in televisieprogramme, en maak die stelling dat daar tans moontlik meer mense in Engeland is wat in spoke glo as ooit tevore (Ackroyd, 2010:4). Soos Belanger (2006:9) uitwys, leef ons in 'n digitale era waarin selfs die mees alledaagse ondervindings in foto's, video's, klankopnames en die geskrewe woord opgeteken of vasgevang word, maar ten spyte hiervan word spookstories steeds hoofsaaklik mondeling oorgedra. Dit beteken natuurlik nie dat hierdie stories nie opgeteken word nie. 'n Natuurlik uitvloeisel hiervan is dat die ware spookstories ook ondersoek en bevraagteken word, nie net deur die aanhoorder of leser nie, maar ook deur sogenaamde spookjagters of paranormale wetenskaplikes.

Die fundamentele vraag is: Wat is 'n spook? Jeff Belanger, die outeur van *The world's most haunted places*, *Encyclopedia of Haunted Places*, *Our haunted lives* en *The ghost files* en die webmeester van Ghostvillage.com, begin die gesprek:

The very word "ghost" conjures up images of smoky, semi-transparent figures that walk through walls, perhaps rattle chains, or maybe materialize in white wisps in order to scare the bejeezus out of us. Based on the myriad of supernatural experiences that I've looked at, there seem to be as many reasons and explanations as there are ghost reports. Each situation, each witness, and even each ghost are different. It's difficult to paint this subject with one broad brush, but we do have some theories to go on (Belanger, 2007:65-66).

Soos Belanger hier uitwys, is daar groot variasie in die manier waarop mense spoke beskou en verstaan. Hy wys ook daarop dat daar wel bestaande teorieë is om mee te werk, en vervolgens word 'n paar van die mees algemene en bekendste verskillende teorieë – of eerder, verskillende benaderings tot die vraagstuk – kortliks bespreek.

1.9.1.1 Spiritisme, okkultisme en psigoanalise

Die ooglopende beginpunt is om 'n spook in nie-meer-lewende-lywe op te spoor. Maar om met die dooies te praat, moet mens na die spiritiste gaan. Spiritisme, 'n sterk beweging in Europa in veral die 1800's, is nie iets wat algemeen met Afrikaners of Afrikanerkultuur verbind word nie. Tog voer De Villiers aan dat daar "n lewendige subkultuur bekend as die spiritisme" vanaf die 1870's tot die 1970's onder Afrikaners was:

Spiritiste het landwyd in klein groepies bymekaargekom om met die dooies te kommunikeer. Soms het hulle rondom tafels gesit, met hul hande op die tafelblad, en die geeste gevra om die tafels te skud; by ander tye het hulle tegnieke soos glasie-glasie gebruik om boodskappe uit die doderyk uit te spel. Daar was Afrikaanse spiritiste wat in die vroeë

²⁶ Spookstories wat as waarheid voorgedra of as sodanig ervaar is deur die verteller. Sien, byvoorbeeld, Van Heerden se vertelling van 'n ware spookstorie uit sy kinderdae in Addendum A.

1930's op 'n klein plattelandse dorpie in die noorde van Natal bymekaargekom het om met 'n afgestorwe Tibettaanse lama kontak te maak. Ander het in dieselfde dekadde op 'n dorpie in Betsjoeanaland geeste oor die komende nuwe wêreldorde, die Era van Aquarius, ondervra. Sommige spiritiste het in groot stede séances gehou waar bekende Afrikaanse joernaliste, skrywers en wetenskaplikes geeste opgeroep en oor sake soos lewe op ander planete uitgevra het. Sommige het eksperimente gereël waarop hulle telepatie, telekinese en psigiese fenomene probeer bewys het.

Dié subkultuur het egter sedert die 1980's grotendeels verdwyn en is redelik suksesvol uit die Afrikanergeskiedenis gevee. Mense praat nie meer baie oor daardie stuk geskiedenis nie en die meeste mense wat sedert die 1970's gebore is, weet nie eens dit bestaan nie (De Villiers, 2011:7).

Hierdie half-verborgde subkultuur en die volksverhale van die Afrikaner het ook in die letterkunde gemanifesteer. Kannemeyer (2005:50) wys byvoorbeeld uit dat die literatuur van die Eerste Beweging (1875-1900) handel oor "Suid-Afrika, die Afrikaanse taal, die godsdien, die familielewe van die gewone burger of die boer en die Afrikaanse folklore, soos dit in die verhale en anekdotes oor die trek, jag, spokery en dies meer tot uiting kom". Maar, soos De Villiers tereg uitwys, is die spiritisme baie suksesvol onder die mat van Afrikanerkultuur en -geskiedenis gevee. In die literatuurwetenskap is dit, myns insiens, ook bietjie onder die mat gevee, onder andere deur spookstories af te maak as populêre vermaak; as letterkunde wat nie ernstig bestudeer hoef te word nie. Daar is waarskynlik 'n interessante versameling religieuse en politieke redes hiervoor, maar 'n ondersoek hierna val buite die bestek van hierdie studie. Die antwoorde wat hierdie studie nodig het, lê nie in spiritisme nie: daar is te veel valsheid, klugte, oëverblindery en leuens in hierdie veld – nie net in die Suid-Afrikaanse konteks nie, maar die wêreld oor. Spiritisme se slegte reputasie is nie onverdiend nie. Engels het in *Natural Science in the Spirit World* die probleem met spiritisme soos volg verwoord:

In fact, mere empiricism is incapable of refuting the spiritualists. In the first place, the 'highest' phenomena always show themselves only when the 'investigator' concerned is already so far in the toils that he now only sees what he is meant to see or wants to see... In the second place, the spiritualists care nothing that hundreds of alleged facts are exposed as imposture and dozens of alleged mediums as ordinary tricksters. As long as every single alleged miracle has not been explained away, they still have room enough to carry on... The existence of falsifications proves the genuineness of the genuine ones (Engels, soos aangehaal deur Maley, 1999:41).

Spiritisme hang ten nouste saam met okkultisme wat, onder andere, Freud se werk beïnvloed het. Del Pilar Blanco en Peeren (2010:xv) wys uit dat die spook in psigoanalise (in verskeie vorme) instrumenteel was vir Freud se konseptualisering van die *unheimliche* (*uncanny*); vir Lacan se besprekings oor begeerte; en vir Abraham en Torok se teorie oor trauma. Psigoanalise, soos Freud se werk oor die okkulte, sou heelwat interpretasiemoontlikhede vir 'n studie oor spookkarakters bied. Luckhurst, met verwysing na Freud se eie werk, is egter van mening dat 'n psigoanalitiese benadering tot die okkulte ook heelwat probleme skep:

There is little doubt that if attention is directed to occult phenomena the outcome will very soon be that the occurrence of a number of them will be confirmed; and it will probably be a very long time before an acceptable theory of covering these new facts can be arrived at... There

may follow a fearful collapse of critical thought, of determinist standards and of mechanistic science (Freud, soos aangehaal deur Luckhurst, 1999:54).

Hiervolgens, sê Luckhurst (1999:54), is okkultisme “in its transparently pseudo-scientific mysticism” dan nie meer ’n blote geloof wat wetenskap beklad nie, maar eerder ’n waarheid wat die fundamente van wetenskap en psigoanalise bedreig. Dit is egter nie die doel van hierdie studie om die fondasies van die wetenskap of die psigoanalise te probeer skud nie.

Hedendaagse spiritistiese mediums (*‘psychics’*, soos John Edwards) dien as voorbeeld dat min verander het sedert die 1800’s. Bekende ontluisteraars (*‘debunkers’*) soos James Randi het lank reeds sulke spiritistiese mediums se vermoëns verklaar:

“Cold reading” is a set of techniques used by mentalists and so-called psychics in which personal information is elicited from a person, often through vague or leading questions, and then repeated back to the person in order to persuade them that the performer has supernatural access to that information. Another mentalism technique, called “hot reading”, involves obtaining information on a person in advance by surreptitious means. Both techniques are commonly used to create the illusion of psychic powers where none exist (Swift, 2011).

Tog is daar kliniese sielkundiges soos Colin Mitchell wat aanvoer dat dit nie saak maak of spiritistiese mediums soos John Edwards werklik met die dooies praat nie. Hy is van mening dat die ‘gesprekke’ met die dooies wat deur hierdie mediums gefasiliteer word, terapeutiese waarde kan hê:

“With sudden death, especially, [in the case of] accidents in particular, all kinds of difficulties can arise,” [Mitchell] says. Acceptance or closure is the final stage of dealing with loss and grief, according to Elisabeth Kubler-Ross’s 1969 theory, still widely accepted in psychological circles [...]

“The difficulty is that there’s literally no way of repairing that relationship once the person is no longer there,” Mitchell says.

Unless one contacts them through a medium, of course. Mitchell says that, although this is not something he would necessarily recommend, it may help people to cope (Green, 2014).

’n Ondersoek na die nut van spiritisme – as, byvoorbeeld, ’n manier om die skielike afsterwe van ’n geliefde te help verwerk – sou beslis lig kon werp op die voortdurende geloof in spoke in die populêre kultuur, maar dít val nie binne die bestek van hierdie studie nie. Daar is ook navorsers soos Connor (1999:205) wat aanvoer dat “[the] recent dignification of spiritualism as a subject of serious inquiry by cultural historians risks distorting its subject in so far as it allows one to forget, or, as it were, forget to take seriously, the shrieking silliness of the whole business”. Dit is juis weens hierdie “shrieking silliness” dat die antwoorde vir hierdie studie nie in die spiritisme te vinde is nie.

1.9.1.2 Parapsigologie

'n Ander plek om antwoorde te gaan soek, is die parapsigologie wat (in 'n mate) saam met en ook uit die psigoanalise ontwikkel het. In hierdie veld word ondersoek ingestel na wat as paranormale sielkunde²⁷ beskryf kan word. Telepatie, telekinese, pirokinese, visioene en soortgelyke verskynsels word in hierdie veld ondersoek. Die ondersoek spesifiek na die bestaan al dan nie van spoke is nie 'n hooffokus in die parapsigologie nie, maar 'n onderafdeling van wat Schoch en Yonavjak "Survival studies" noem:

Another aspect of early psychical studies, but one that at least in an explicit sense has become increasingly divorced from parapsychology, is survival research. Do humans survive beyond the grave? Is there an afterlife? This of course is an ancient and fundamental question, one that has been central to many religious and philosophical systems, and certainly was on the minds of many early psychical researchers. It relates to other categories of paranormal phenomena, such as "ghosts", traditional séance manifestations, and includes the study of such phenomena as out-of-body experiences, near-death experiences, and suggestive evidence for reincarnation [...]

Indeed, it has long been suggested that many paranormal phenomena that have been interpreted in some circles as evidence for survival beyond the grave could simply be the effects of psi in this life. Along these lines, a distinction has been made between so-called "theta psi" (a term introduced by William Roll, after the Greek word *thantos*, which means death [...]) or the psi effects of discarnate entities, such as ghosts, and so-called "super-psi" (also known as super-ESP) effects that might produce similar phenomena without invoking the discarnate or any aspect of an afterlife [...]

To give another example, might a particular poltergeist phenomena be the result of "ghosts" (theta psi) or the strong energy field emanating from a living human (super-psi)? Ultimately, the super-psi hypothesis can be invoked to explain virtually any supposed communications or other evidence for spirits or discarnate entities (Schoch & Yonavjak, 2008:11-14).

Wat Schoch en Yonavjak hier impliseer, is dat spoke deur mense veroorsaak of tot bestaan gebring word. Anders gestel, dit is nie die dooies wat terugkeer nie, maar die lewendes wat hul eie, verbeelde weergawe van die dooies in hierdie realiteit in projekteer. Vanuit hierdie perspektief beskou, het alle fiksionele karakters eintlik dieselfde ontiese status as spoke – geprojekteer uit die verbeelding van die skrywer; voor die geestesoog van die leser opgeroep (hier, deur middel van konkrete tekens op papier, teks). Die implikasie is dat spoke bestaan omdat mense glo dat hulle bestaan. Die antwoord wat hierdie studie benodig, kan daarom nie in die parapsigologie gevind word nie, aangesien die parapsigologie die klem grotendeels plaas op die menslike psige eerder as die spook. Alhoewel die parapsigologie op die oog af meer betroubaar as die spiritisme skyn te wees, kan dit ook nie onomwonde as 'n empiriese wetenskap beskryf word nie.²⁸

²⁷ Parapsigologie moet nie verwar word met abnormale sielkunde ('*abnormal psychology*'), die studie van psigiese afwykings, nie.

²⁸ Hiermee word nie geïmpliseer dat empiriese wetenskap die enigste betroubare wetenskap is nie, maar wel dat dit as 'n maatstaf gebruik kan word om die betroubaarheid van ander tipes wetenskap te evalueer.

1.9.1.3 Derrida, spoke en filosofie

Derrida se *Specters of Marx* word beskou as 'n toonaangewende werk in die bestudering van spokery (*haunting*):

Jacques Derrida, whose *Specters of Marx* (1994) perhaps makes him the most indelible recent theorist of haunting, has argued that each age has its own ghosts. Upon describing the limited possibility of demarcating the historical, philosophical, and social “singularity” of haunting, however, he pushes for a near immediate reinsertion of such explorations into what he calls a “much larger spectrological sequence”. This is in part due to Derrida’s insistence on haunting as a temporal, rather than spatial, phenomenon [...] This economy, of which Derrida is the main representative, forgets about the specificity of ghosts, the fact that they appear in specific moments, and specific locations, and also forgets that ghosts are “*symptoms*, points of rapture that insist their singular tale be retold and their wrongs acknowledged” (Del Pilar Blanco & Peeren, 2010:xi).

Peeren (2010:107) beklemtoon ook dat Derrida die spook as 'n “signifier of absolute alterity and of the way such alterity disturbs established notions of presence” beskou. Mapp skryf byvoorbeeld vergelykend oor die werk van Derrida, Kant, Adorno en andere ten opsigte van transendentalisme die volgende:

Iterability is the possibility of repetition beyond death, beyond a certain absolutizing of absence, and is the *condition of (im)possibility* of the transcendental effort to demote the death of the subject to contingency. While iterability transcends death, it also therefore transcends life. All presence is haunted. Everything lives an afterlife, a *sur-vie*, by which Derrida wants to indicate a more differentiated field of impurity, not some flat homogeneity (Mapp, 1999:109-110).

As alles bespook is, as alles 'n nadoodse lewe het, sou 'n studie van spookkarakters uit die staanspoor gedoem wees tot irrelevansie. Wanneer die filosowe oor spoke praat, praat hulle duidelik nie van die spook as 'n bewuste, metafisiese entiteit of iets wat eens 'n mens was nie. Die spook word 'n geabstraheerde wens, 'n idee, en spokery 'n mentale handeling, teweeggebring deur uiteenlopende onderliggende filosofieë. Of, soos Parkin-Gounelas dit sien, spook die filosowe by mekaar:

When Derrida finally came to write at length about Marxism, it was to be in terms not of a recent engagement, but of hauntings from the past. Derrida’s text is haunted by Marx, just as Marx’s texts, especially *The German Ideology*, are haunted by Max Stirner, whose own texts, Derrida tells us, are haunted by Hegel’s, especially *The Phenomenology of Spirit*. The ancestral spectres go back, we may assume, *ad infinitum*.

But *Specters of Marx* is as much, at least, about ends as about debts or origins. ‘Hantologie’ in the Derridean sense is to a certain extent a playful challenge to a Marxist ‘ontology’ of presence (or materialist philosophy). But his point about specters and spectrality does represent a serious attempt at what Simon Critchley call ‘a politicization or, better, a repoliticization’ of deconstruction via Marxism (Parkin-Gounelas, 1999:127).

Hierdie benadering tot spoke – as idees wat by skrywers en filosowe spook in 'n kringloop, die politisering en herpolitisering van idees – sou vrugte kon afwerp in 'n studie na die onderliggende filosofieë van spookstories, maar so 'n studie sou 'n heeltmaal ander wending neem as wat hier beoog word. Myns insiens kan die voortdurende ontwikkeling van kennis (soos die vernuwing van beskouings van die werklikheid in filosofie of fisika), wat uit die aard van die saak beïnvloed word

deur die bestaande kennis wat deur vorige navorsers ontwikkel is, nie gelees word as spokery nie. 'n Filosofiese inslag sou nie hier lig werp op die funksie van spookkarakters in Van Heerden se romans nie, spesifiek omdat die konsepte van 'spook' en 'spokery' geabstraheer word tot op 'n vlak waar die praktiese toepassing daarvan op sigself 'n oefening in die filosofie word. Dit word eerder 'n soeke na en ondersoek van figuratiewe spookagtige teenwoordighede (*'ghostly presences'*) wat van een teks na 'n volgende oorgedra word, eerder as 'n ondersoek na die spookkarakter op sigself.

1.9.1.4 Empiriese wetenskap en die wetenskap van die paranormale

Buse en Stott (1999:2-3) wys uit dat navorsers wat fokus op iets soos spookstories telkens deur ander gekonfronteer word met die vraag of hulle in spoke glo; of spoke werklik bestaan. Die aanname, wat blykbaar maklik en outomaties gemaak word, is dat navorsers in hierdie veld se geloof in spoke vanselfsprekend of selfs noodsaaklik is. Dit is natuurlik nie waar nie. Buse en Stott (1999:3) stel dit dat die ondersoek na die bestaan van spoke 'n vrugtelose oefening is, en dat dit veel meer lonend is om "the persistence of the *trope* of spectrality in culture" te diagnoseer. Dit is nie die bestaan van spoke in die werklike wêreld wat hier vir die navorser van belang is nie, maar hoe hierdie entiteite binne die fiksionele raamwerk van die letterkunde waarin hulle gebruik word, funksioneer. Of spoke werklik bestaan, is in hierdie konteks 'n irrelevante vraag – soos Beresford dit stel:

Fundamental prehistoric rites such as excarnation (the de-fleshing of the body) and mummification opened the gateway to the spirit world that, once opened, would prove difficult to close. From ancient times to the present day, the world has been haunted by spirits, spectres, ghosts and monstrous beings. Whether these are real or imagined is irrelevant; it is the belief in them that enables their power over us (Beresford, 2008:12).

Nieteenstaande die irrelevansie van die vraag, moet daar tog ondersoek ingestel word na hoe spoke in die werklike wêreld (buite fiksie) beskou word, aangesien dit 'n invloed kan hê op die skrywer (en die leser) se interpretasie van hierdie figure (soos reeds vroeër uitgewys is). Dit is daarom nodig om die veld van die paranormale wetenskap in hierdie studie te betrek.

Daar sal telkens in die analise van spookkarakters, spookverskynsels en soms ook magiese gebeure en verskynsels verwys word na konsepte en teorieë uit die 'paranormale wetenskap' of die 'wetenskap van die paranormale'. Dit is noodsaaklik om hier daarop te wys dat hierdie studie geensins gelees moet word as 'n verantwoording of bevestiging van die geldigheid van hierdie kwasi-wetenskaplike veld nie. Inteendeel – dit is juis die vaagheid en narratiewe aard van hierdie ondersoekveld wat dit so gepas maak as gereedskap vir hierdie studie. Met die 'narratiewe aard' van die veld word bedoel dat die bewyse (vir spookverskynsels, magiese kreature, beweging deur tyd ensovoorts) hoofsaaklik anekdoties van aard is, en dat empiriese (betroubare) data of bewyse maar yl gesaai is.

Die interpretasie van hierdie anekdotiese bewyse is hoofsaaklik geanker in argumentering uit onkunde (*argument from ignorance*); 'n algemene verskynsel wat deur die bekende astrofisikus Neil deGrasse Tyson aan die hand van die VVV-fenomeen²⁹ soos volg verduidelik word:

There's a fascinating frailty of the human mind that psychologists know all about, and it's called argument from ignorance. And this is how it goes – you ready?

Somebody sees lights flashing in the sky. They've never seen it before. They don't understand what it is. They say: "A UFO!" The U stands for 'unidentified'. So they say, "I don't know what it is. It must be aliens from outer space, visiting from another planet." Well, if you don't know what it is – that's where your conversation should stop! You don't then say "It must be anything", okay?

That's what argument from ignorance is. It's common, I'm not blaming anybody, psychologists know all about it, and it may relate to our burning need to have to know stuff because we're uncomfortable steeped in ignorance. You can't be a scientist if you're uncomfortable with ignorance, because we live at the boundary of what is known and unknown in the universe (Tyson, 2011).³⁰

Tyson se verduideliking van hierdie verskynsel, aan die hand van die VVV-debat, is ewe toepaslik op die vraag na die bestaan van spoke. Eenvoudig gestel: mense ervaar iets wat hulle nie kan verklaar nie, en probeer dan 'n verduideliking vir hierdie gebeure of verskynsels vind. Die kern van die saak is dat hulle *nie weet* wat hierdie verskynsels veroorsaak het of wat dit eintlik is nie. Maar omdat hulle 'n verklaring *nodig* het, spring hulle soms na verduidelikings soos spoke, engele, duiwels, gode, vampiere, buiteruimtelike wesens en allerlei 'bonatuurlike' of 'paranormale' verklarings. Vanuit 'n streng wetenskaplike oogpunt is sulke verklarings ongeldig. Bloot omdat 'n verskynsel (nog) nie in rasonale of wetenskaplike terme verklaar kan word nie, beteken dit nie dat die verskynsel outomaties as bonatuurlik of paranormaal beskou of aanvaar moet word nie.³¹

Bloom bied 'n soortgelyke perspektief:

[These] experiences are undoubtedly *in* the world if not of it and [...] these experiences are of a material nature (by which I mean an actual individual was the subject of the experience – maybe its author) [and] they can be neither understood nor verified outside the matrix of subjectivity. The moment of *encounter*, if it is to be understood at all, is a moment of *hallucination*, but it is not pure *delusion*. To say 'I saw my mother a moment ago' is not the same as saying 'I saw my mother (who died last year) a moment ago'. These are statements belonging to different registers, but the second statement may be a correct account of an encounter inexplicable in terms of reference to the universe of the first statement. Empirical evidence offers no refutation of evidence in this second encounter (Bloom, 1999:228).

Bo en behalwe die probleme wat deur hierdie tipe subjektiwiteit en onkunde veroorsaak word, moet ook gewys word op die slegte reputasie van die paranormale wetenskap. Broka verduidelik waarom die wetenskaplike ondersoek na die bestaan van spoke so 'n moeilike navorsingsveld

²⁹ VVV: Vreemde Vlieënde Voorwerp, in Engels bekend as 'n UFO (Unidentified Flying Object). Dit word algemeen aanvaar (in populêre kultuur) dat hierdie voorwerpe die ruimtetuie van buiteruimtelike wesens is. Wetenskaplike ondersoek bring aan die lig dat daar in die meeste gevalle rasonale verduidelikings vir hierdie voorwerpe is.

³⁰ Getranskribeer vanuit 'n video-greep, geneem uit die antwoord wat Tyson tydens 'n openbare seminaar gestel het op die vraag of hy in VVV's en besoeke van buiteruimtelike wesens glo.

³¹ In hierdie opsig stem die paranormale wetenskap sterk ooreen met die spiritisme.

met so 'n ongure reputasie geword het, en waarom dit, ten spyte van hierdie probleme, steeds nagevors behoort te word:

Science has tended to discount the ghost phenomenon. This is, in part, because it is difficult to demonstrate in any reproducible way. Most of the evidence is, therefore, anecdotal in nature. Also, it has been a subject rife with hoaxing and downright lunacy (much of the 19th Century Spiritualist Movement being a case in point). More importantly, there has been a tendency to dismiss the phenomenon because it does not comport with our notions of physics and Scientific Materialism. If an ashtray flies across a room, momentum is not being conserved. This shouldn't be possible. If a ghost is seen, photons must be emanating from it. Where could these come from? Given the success of modern science and the pertinence of these objections, it is little wonder that the subject has acquired a bad reputation and is generally ignored within intellectually respectable circles. But it is for these very reasons that the subject does commend itself to our serious attention. If ghosts are real they are, almost certainly, telling us something quite important about how reality actually works; if they are real, reality cannot work the way we think it does (Broka, 2012).

Broka raak 'n belangrike punt hier aan aangaande realiteit en die bestaan van spoke – as spoke bestaan, het ons 'n groot probleem met ons begrip en persepsie van die werklikheid. In die wetenskapfilosofie se soeke na wat realiteit of waarheid is, is die fisika (en dit is waarna Broka in bostaande aanhaling verwys) vir 'n wyle as die antwoord beskou:

Toe die wetenskap die ortodoksie van die moderne wêreld geword het, sê Hacking, het ons vir 'n tyd lank geglo dat dit juis die wetenskap sou wees wat in staat sou wees om die korrekte representasie van die werklikheid te verskaf. Resente ontwikkelinge in die wetenskappe en by name in die fisika, het aangetoon dat so 'n stelling nie houdbaar is nie. Die teoretiese representasies van die fisika is eenvoudig nie vergelykbaar met 'n stelling soos “Daar staan 'n tikmasjien op my lessenaar” nie. Die representasies van die fisika kan nooit met die terme *waarheid* of *valsheid* gekwalifiseer word nie en daarom ook nie met die kwalifikasie *werklik* of *reël* in dié sin nie. Daar is in die fisika slegs minder en meer “instructive representations” (Botha, 1990:51).

Botha word hier buite konteks aangehaal – haar artikel fokus op “die probleem van *realisme*” in terme van filosofie, wetenskap en letterkunde – maar haar stellings aangaande werklikheidspersepsie is, myns insiens, hier van toepassing. Die implikasie hier is dat antwoorde (of teorieë) uit die fisika min of geen invloed kan hê op die alledaagse werklikheid nie. Iets soos stringteorie (*string theory*) of die teorie van 'n *multiverse* (teenoor een heelal, die *universe*) verander nie die manier waarop jy jou tande borsel of jou ontbyt eet nie. Alhoewel stellings uit die kwantumfisika byvoorbeeld die bou van rekenaars moontlik maak, is hierdie stellings nie deel van die gewone rekenaargebruiker se algemene kennis of begrip van rekenaars nie. Dit is nie werklik soos wat die tikmasjien (of sleutelbord) op jou lessenaar werklik is nie. Wanneer spoke in fiksie verskyn, word hulle egter aanvaar as werklik sonder om die leser se werklikheidspersepsie drasties te verander. Die leser van 'n spookstorie dink nie noodwendig, soos Broka, aan fotone en verlore momentum, aan die fisika agter die verskynsel nie. Vir sommige lesers is spoke fiksioneel, en vir ander 'n letterlike werklikheid.

Soos reeds genoem is, sal hierdie studie nie vanuit die perspektief van die paranormale wetenskap ondersoek instel na die bestaan van spoke in die werklike wêreld nie, maar wel hierdie veld in die studie betrek om te help met die begrip van die fiksionele spoke. Daar sal spesifiek gewerk word met die kategorisering van spoke soos wat dit deur paranormale wetenskaplikes en selferkende spookjagters soos Jason Hawes en Grant Wilson (die stigterslede van TAPS (The Atlantic Paranormal Society) en die sterre van die realiteitstelevisiereeks *Ghost Hunters*) gebruik word.

Oor die algemeen beskou spookjagters soos Hawes en Wilson hulle metodes as wetenskaplik. Burger (2010:163) beskryf die TAPS-span as “[drawing] upon [the] history of scientifically based paranormal investigation to replace campfire story spookiness with a critical approach, educated scepticism, and the high-tech equipment to both support and surpass personal experiences”. Die manier waarop die ondersoeke verfilm word vir realiteitstelevisie dra by tot die kykerspubliek se persepsie daarvan as ’n wetenskaplike ondersoek. ’n Insiggewende studie van Brewer het hierdie persepsie van die kykerspubliek ondersoek:

One key finding of this study is that media messages invoking the trappings of science can construct scientific authority even for pursuits regarded by mainstream science as pseudoscientific. Compared with control participants, those who read a story that presented paranormal investigators as using a rigorous approach, technical language, and technological devices were more likely to see such investigators as scientific and credible [...] The results here also corroborate previous findings that media messages can foster belief in the paranormal [...] At the same time, the results indicate that a rebuttal from a scientific source can undermine the scientific authority bestowed on paranormal investigators by the trappings of science [...]

In addition to capturing the effects of specific messages on beliefs about paranormal investigators and phenomena, the results point to broader links between various forms of media use and such beliefs. Unlike previous studies, the present study found evidence of a classic cultivation effect: the more television participants watched, the more they tended to see paranormal investigators as scientific and credible and to believe in paranormal phenomena. This pattern could reflect a tendency on the part of television programming as whole to suggest that paranormal phenomena exist and can be studied scientifically (Brewer, 2012:324-325).

Brewer se studie het bewys dat die publiek – veral kykers/lesers wat blootgestel word aan die skynbaar wetenskaplike terminologie en werkswyse wat hedendaagse spookjagters geneig is om te gebruik – hierdie tipe ondersoeke as wetenskaplik beskou. Hierdeur word ’n geloof in die paranormale (spesifiek hier die geloof in die bestaan van spoke) in die populêre kultuur versterk. Hierdie verdraaide persepsie wat by die kykers- en leserspubliek geskep word, maak nie van die paranormale wetenskap ’n betroubare wetenskap nie. Tog verdedig Burger (2010:173) die aanslag van paranormale wetenskaplikes soos Hawes en Wilson deur aan te voer dat *Ghost Hunters* aktief deelneem aan die wetenskaplike diskoers van die paranormale wetenskap deur, onder andere, hulle wetenskaplike ondersoek in die program te kombineer met kykerbetrokkenheid, veral deur die gebruik van tegnologie en sosiale media.

Die kritici van realiteitstelevisie se uitbeelding van die paranormale wetenskap sluit paranormale wetenskaplikes in. Ben Radford, die outeur van *Scientific Paranormal Investigation* (2010), het veral 'n kleintjie dood aan TAPS en soortgelyke groepe se wetenskaplike metodes:

Just about every ghost-hunting group calls itself “sceptical” or “scientific”. Many investigators believe they are being scientific if they use electromagnetic field (EMF) detectors or infrared cameras – or if they *don't* use psychics or dowsing rods [...]

Some of the TAPS crew's methods are slightly better than those of earlier groups (for example, Hawes and Wilson were among the first ghost hunters to dismiss the “orbs of light are ghosts” theory), but they are not much more scientific [...]

I believe that if ghosts exist, they are important and deserve to be taken seriously. Most of the efforts to investigate ghosts so far have been badly flawed and unscientific – and, not surprisingly, fruitless. If investigation is to be done, it should be done right (Radford, 2010).

In 'n artikel vir *Sceptical Inquirer* lys Radford (2010) die basiese foute wat hierdie spookjagter-groepe maak in hulle pogings tot legitieme wetenskap, insluitende hulle veronderstelling dat geen gespesialiseerde kennis, opleiding of ervaring nodig is vir spookjagtery nie;³² die aanvaarding van subjektiewe ervarings (soos die gevoel dat iemand vir jou kyk) as bewyse; die foutiewe hantering van apparate (soos EMF-meters, digitale kameras en mikrofone) wat geen bewese konneksie met spoke het nie; en die spookjagters se aanname dat 'n verskynsel bonatuurlik is sonder om (in die meeste gevalle) eers rasonale verklarings vir die verskynsel te soek.

In wese ondersoek spookjagters eintlik stories – die verhale, die anekdotes van ooggetuies wat oortuig is daarvan dat hulle 'n spook gesien het. Oor die algemeen word hierdie stories van meet af as waar (of minstens waarskynlik waar) aanvaar. In hulle ondersoeke word daar afgedwaal van die empiriese wetenskaplike werkswyse en sonder grondige redes van instrumente gebruik gemaak wat inderwaarheid net elemente meet wat vaagweg met spookverskynsels geassosieer word (soos temperatuur en elektromagnetiese velde). In dié proses word nuwe anekdotes, die ervarings van die spookjagters, by die groter legende van die tersaaklike spookhuis gevoeg, maar min of geen betroubare data of konkrete bewyse wat die bestaan van spoke kan bewys of betwis, word ingesamel nie.

Hier is duidelik parallels te trek met die bestudering van fiksie. Daar word gewerk rondom 'n vae onderskeiding tussen die werklike en die onwerklike; die objektiewe en subjektiewe ervaring van 'n storie. Hiermee word bedoel dat 'n fiktiewe verhaal (soos een wat in 'n roman vertel word) en 'n 'ware' spookstorie deur die leser of aanhoorder in sekere opsigte as werklik (of fiktief werklik) ervaar word, en in ander opsigte as fiktief beskou kan word – vandaar die vae onderskeiding tussen die werklike en die onwerklike. Soos wat enige fiktiewe verhaal, selfs dié uit die magiese realisme, wetenskapfiksie, gruwelverhale, sprokies, fabels en fantasieverhale, ooreenkomste toon met die 'werklike wêreld' (daar is byvoorbeeld altyd aspekte soos gravitasie, taal, kleure, tyd,

³² Hawes en Wilson, byvoorbeeld, is loodgieters van beroep.

ruimte, karakters ensovoorts wat die ‘werklike’ wêreld direk naboots), kan daar in die paranormale wetenskap aspekte van die werklikheid gevind word. Die ‘onverklaarbare’ gebeure wat ondersoek word, het (in sommige gevalle) tog werklik plaasgevind, *iets* het *met iemand* gebeur. Dit is in die interpretasie en analise daarvan, soos in die interpretasie en analise van fiksie, dat die suiwer empiriese metode agterweë gelaat word. Om die paranormale wetenskap, veral rondom die kwessie van spoke en spookagtige verskynsels, dus in hierdie studie te gebruik as hulpmiddel om die funksie en aard van spookkarakters in die romans te verstaan, is daarom myns insiens nie vergesog nie, maar eerder prakties en insiggewend. Anders gestel: as ’n empiriese wetenskap skiet die wetenskap van die paranormale tekort; dit is ’n onbetroubare wetenskap (en onbeholpe wetenskaplikes) wat poog om die onbewysbare te bewys. Maar wanneer die paranormale wetenskap beskou word as ’n tipe metanarratief in die populêre kultuur – ’n storie oor wat spoke is, hoe hulle bestaan verklaar en bewys kan word en hoe die lewendes met hulle kan kommunikeer – is dit ’n handige raamwerk vir die bestudering van fiktiewe spookkarakters.

1.9.2 Die tydelike opskorting van ongeloof

’n Geloof in spoke is duidelik nie noodsaaklik vir die skrywer of die leser van hierdie studie nie. In die bestudering van fiksie in welke vorm ook al – en veral fiksie waarin die bonatuurlike aangetref word – is die tydelike opskorting van ongeloof (*the suspension of disbelief*) noodwendig ter sprake. Brewer se voorafgenoemde studie het juis ook gekyk na die verband tussen werklike en dramatiese uitbeeldings van die paranormale. Hy het bevind dat die kykers- en leserspubliek kan onderskei tussen fiksionele paranormale verhale en die uitbeelding van die paranormale as ’n wetenskaplike ondersoekveld, maar dat realiteitstelevisie ’n groter impak het op die kyker se persepsie van spoke as werklike verskynsels (Brewer, 2012:325-326). Anders gestel, net omdat iemand baie spookstories kyk (of lees), beteken dit nie dat daardie persoon ’n sterk geloof in die bestaan van spoke het of sal ontwikkel nie. Aan die ander kant kan ’n oormaat realiteitstelevisie – te veel episodes van *Ghost Hunters*, byvoorbeeld – die onkritiese kyker lei tot ’n meer geredelike aanvaarding van die geldigheid van die paranormale wetenskap en die bestaan van spoke, omdat die paranormale hier as wetenskaplik uitgebeeld word. Williams se besinning oor hierdie tipe realiteitsprogramme wys ook daarop dat die ontwykende bewyse van die paranormale ’n integrale rol speel in kykers se lojaliteit teenoor hierdie programme:

What these shows suggest, in their lack of documentable paranormal reality, is that the power of reality TV lies as much in its depiction of the *experience* of reality as it does in the depiction of reality itself. Both the experiential and the interventionist paranormal reality shows demonstrate two contradictory aspects of the documenting claims of both reality TV and paranormal research – the desire for proof of the “real” and the demonstration of the alarming real-ness of affective suggestion in the absence of such proof.

There is a paradox, then, at the heart of the paranormal reality show. The reality it claims to depict is at least equivocal if not fundamentally undocumentable. Invariably, the “unexplained” can only be documented as such if it remains as such – unexplained (Williams, 2010:154).

As die onverklaarbare onverklaarbaar moet bly, is die tydelike opskorting van ongeloof (wat geensins 'n nuwe konsep is nie) 'n noodsaak. Holland (2002) is van mening dat daar vier neurologiese prosesse is wat saam die opskorting van ongeloof bewerkstellig:

As I see the problem, we can divide it into four parts. When we suspend disbelief in a literary text,

1. we no longer perceive our bodies;
2. we no longer perceive our environment;
3. we no longer judge probability or reality-test;
4. we respond emotionally to the fiction as though it were real.

That last is, to me, the most puzzling of the four [...] In short, we can feel real emotions towards unreal fictions, because two different brain systems are at work. One, the prefrontal cortex's inhibiting system is at work because we know we are not supposed to act in response to the fiction we are reading or the drama we are watching. We therefore cease to test reality and we do not disbelieve the fiction. But our corticolimbic system remains at work, and through it we feel the emotions we would ordinarily feel at the human situations we are watching [...] We experience this astonishing phenomenon of real emotions toward fictional people and situations (Holland, 2002).

Alhoewel Holland nie hier spesifiek verwys na die aanvaarding van die bonatuurlike as werklik in fiksie nie, is daar geen rede waarom sy verduideliking nie hiervoor ook aanvaar kan word nie. As 'n leser byvoorbeeld iets in fiksie teëkom wat hom bangmaak, sal sy reaksie vrees wees – of dit nou 'n weerwolf of 'n wrede moordenaar is. Die brein sal beide die realiteitstoets laat vaar en die emosie ervaar. Dit sluit aan by wat Green (2004:251) “perceived realism” noem, waarin veronderstel word dat die werklikheidswaarde van 'n storie min invloed het op die mate waarin die leser die verhaal kan glo, geniet en daardeur beïnvloed kan word. Davis argumenteer, met verwysing na Alejandro Amenábar se film *The Others* (2001), dat die opskorting van ongeloof deel vorm van 'n skynbare paradoks tussen skeptisisme jeens die spookstorie en die tydelike geloof in spoke:

The general point I am making is that skepticism might look as if it asks us to reject the belief in ghosts, but in fact it asks us to be willing to suspend *all* our beliefs, including the belief that ghosts do *not* exist. The relevance of this to ghost stories and in particular to *The Others* barely needs to be spelled out. If, as Cavell argues, film is a moving image of scepticism, ghost films illustrate the point in a particularly self-conscious form. They confront us with questions of what is real or imaginary, and of how far we can trust our senses. They ask us to believe – or at least suspend our unwillingness to believe – that the world we think we know is haunted by presences which belong to another realm. What we know of reality is not all that reality is (Davis, 2010:67).

Na aanleiding van Green se stelling (uit 'n studie wat nie pertinent op letterkunde met bonatuurlike of paranormale aspekte gefokus het nie) volg dit logies dat 'n leser nie 'n geloof in spoke benodig om aanklank te vind by 'n teks waarin spoke as karakters verskyn nie. Maar Davis betoog dat dit nie die geloof in spoke is wat sentraal staan nie, maar die uitdaging van die ongeloof, die aanvaarding van die uitdaging om daardie ongeloof te konfronteer. Die leser van die spookstorie aanvaar dus nie noodwendig die bestaan van spoke as 'n realiteit in die alledaagse werklikheid nie, maar is bereid om die bestaan van spoke tydelik as 'n realiteit in die fiktiewe wêreld wat hy

betree, te beskou. In dié fiktiewe wêreld is die mense en die spoke ewe werklik. Botha skryf vanuit die wetenskapfilosofie-perspektief:

’n Realistiese fantasie, ’n realistiese standbeeld, ’n realistiese wetenskaplike teorie en ’n realistiese novelle verskil tog duidelik en in elkeen van hierdie vorme speel verbeelding ’n fundamentele rol. In elk van hierdie menslike kultuurvorme sou die kriteria vir werklikheidsgetrouheid telkens iets anders wees. Bowendien is die “gelykenis” wat telkens in elke konteks ter sprake is, ook verskillend. Om dit met Wittgenstein te stel: die “family resemblance” wat in elke vorm ter sprake is, stem nie noodwendig ooreen nie. Anders gestel: elke andersoortige vorm van representasie stel dus op ’n eiesoortige wyse iets uit die werklikheid voor. Die kwalifikasie van sodanige representasie as *realisties* word nie volledig gedek deur die idee van mimesis of nabootsing nie, alhoewel dit die betekenislading is wat tradisioneel in beide die begrippe *realisme* en *representasie* ingebou is (Botha, 1990:52).

Die afleiding wat hieruit gemaak kan word, is dat dit wat as realisties beskou word, bepaal word deur die aanhoorder of leser se persepsie van realisme (werklikheidsgetrouheid) tesame met wat hulle in hulle verbeeldings as werklik kan aanvaar. Byvoorbeeld: ’n spookstorie waarin die spook amper soos ’n mens lyk, maar dalk wit, wasig of deursigtig is, kan vir lesers as realisties voorkom omdat dit strook met die algemeen aanvaarde siening van wat spoke is en hoe hulle verskyn.³³ Maar ’n vertelling van ’n spookverskyning waarin die spook dalk iets té menslik doen (soos om die toilet te gebruik), sal minder realisties voorkom, omdat dit nie met hulle opvatting van ’n spook strook nie – as ’n spook nie ’n liggaam het wat kos moet eet om te oorleef nie, waarom sal ’n spook die toilet moet gebruik? So ’n handeling deur ’n spook sal as onrealisties voorkom.

Spookjagters en paranormale wetenskaplikes maak hierdie selfde tipe aannames van realisme wanneer hulle die stories of anekdotes van ooggetuies aanhoor, maar pas dit toe in die werklike wêreld – vir hulle is dit nie fiksie nie. Vir hulle is die spook nie ’n metafoor of ’n representasie van ’n ideologie of ’n vergestaltung van die verlede nie – vir hulle is die spook ’n werklike verskynsel. Hier is nog ’n verband te trek tussen die bestudering van fiksie en die paranormale wetenskap: selfs die spookjagters wat hulleself as skepties beskou, is reeds bereid om die bestaan van spoke te aanvaar terwyl hulle in die middel van die ‘wetenskaplike’ ondersoek is; die ongeloof is reeds opgeskort, en die opskorting van hierdie ongeloof is nie tydelik nie. Mens sou die veralgemening kon maak dat spookjagters die stories, die anekdotes van ooggetuies, glo op dieselfde manier as waarop die leser van fiksie bereid is om ’n verhaal glo.

’n Emosionele reaksie op die storie is, aldus Holland (2002), deel van proses waarin ongeloof opgeskort word. Of die spookjagters emosioneel meegevoer word deur die stories wat hulle hoor in so ’n mate dat dit die wetenskaplike ondersoek beïnvloed, is ’n ope vraag. Myns insiens kan ’n mate van emosionele meevoering veronderstel word, aangesien die spookstories wat hulle ondersoek, in die meeste gevalle gepaard gaan met die ‘ware’ verhaal agter die spookverskyning.

³³ Of die aannames oor wat spoke is en hoe hulle verskyn steun op die verbeelding, is ’n ope vraag waarvan die antwoord dalk tussen individue of groepe sal verskil.

Daar sal, byvoorbeeld, ondersoek ingestel word na spokery, waar dit voorkom asof die spook ter sprake die spook van 'n kind is. Die ooggetuies hoor dalk die gelag en geluide van 'n kind wat speel, sien dalk verskynsels wat soos 'n kind lyk, en dies meer. Dan sal daar na die geskiedenis van die huis verwys word, dalk na 'n gesin met 'n kind wat jare, dekades of eeue gelede daar gewoon het, en 'n tragedie wat plaasgevind het (die kind is dalk oorlede in 'n tragiese ongeluk, of aan 'n siekte, of is deur 'n ouer vermoor). Dit is nie vergesog om te veronderstel dat die spookjagters emosioneel op sulke verhale kan reageer nie.

So 'n aanname het uit die aard van die saak implikasies vir die geldigheid en objektiwiteit van daardie spookjagter se studie. In hierdie geval is die opskorting van ongeloof 'n baie groter las as 'n bate: dit belemmer die poging tot legitieme wetenskapsbeoefening. Maar in die lees en bestudering van fiksie is dit moontlik – noodsaaklik, soms – om die beperkings van die empiriese wetenskap, van realiteit, oorboord te gooi en die ongelooflike vir 'n wyle te glo. Op hierdie wyse word 'n literêre verhaal nie net klinies verstaan nie, maar ook op emosionele vlak gevoel.

Hierdie kombinasie van verstaan en voel is wat die verhaal laat slaag, en dit is veral in empatie of simpatie met die karakters in 'n verhaal dat die leser emosioneel betrek word. Skrywers soos Schaper (1978) wys daarop dat 'n leser se geloof in 'n karakter (as 'n werklike persoon) dalk misplaas is, maar hoogs relevant is in die manier waarop 'n leser op die verhaal reageer. Met ander woorde, 'n skrywer wat nie een of ander emosionele reaksie op sy karakters by die leser ontlok nie, is 'n skrywer wat nie 'n impak op die leser maak nie – en hierdie veralgemening sluit beslis gruwel- en spookstories in. Soos Stephen King dit gestel het:

You have got to love the people [characters]. See, that's the real paradox. There has to be love involved, because the more you love [...] then that allows the horror to be possible. There is no horror without feeling. If you have that, then horror is possible, because horror is contrasting our emotion to all the things that are good and normal. Without a concept of normality, there is no horror (King, soos aangehaal deur Hoppenstand & Browne, 1987:13).

Wanneer ongeloof opgeskort word, kan die leser emosioneel reageer en identifiseer met 'n fiksionele karakter – in welke vorm die karakter ook al mag voorkom – op dieselfde wyse as waarop hy met werklike vlees-en-bloed-mense kan identifiseer en simpatiseer. 'n Goeie skrywer kan dieselfde empatie met en simpatie vir 'n menslike karakter as vir 'n weerwolf, 'n vampier, of 'n spook by die leser opwek. Wanneer bonatuurlike kreature as volwaardige karakters deur die skrywer uitgebeeld en deur die leser aanvaar word, word iets soos 'n spook meer as net 'n vreesaanjaende verskynsel; die spook kan nou gelees word as 'n karakter met dieselfde belang as 'n menslike hoofkarakter, en hierdeur kan meer deurdagte funksies vir en betekenis van spookkarakters ondersoek en bepaal word. Met inagneming hiervan, en die vooronderstelling dat die karakters – insluitende die spookkarakters – in hierdie studie as fiktief werklik beskou word, is dit nodig om vas te stel wat 'n spook is.

1.9.3 Die definisie van 'n spook

In die breë word 'n spook gedefinieer as die gees van 'n oorlede persoon wat aan die lewendes verskyn (vgl. Del Pilar Blanco & Peeren, 2010:x; Bennett, 2011:3-4; Broka, 2012). Hierdie breë beskouing van spoke kan gesien word as 'n manifestasie van die mens se begeerte om te weet wat ná die dood met hom/haar sal gebeur – as spoke bestaan, en hulle is die geeste van oorlede persone, beteken dit dat ons ná die afsterwe van ons fisiese liggame voortleef. Van Heerden omskryf dit soos volg:

Spoke is dalk 'n projeksie van ons sug na onsterflikheid. As daar spoke in jou kosyne staan of agter die deur van jou huis wag om middernag, is die kans goed dat jy ook die hiernamaals gaan beërwe. Hoe so 'n spook lyk, weet ek nie, maar in die literatuur en populêre vertellings is die spook dikwels iets bleeks, iets wat opvallend in die buurt van die geweene en gekners van tande woon; iets grillerigs. Dalk sê dit ook weer iets van ons vrese oor boetedoenings wat nadoods wag... (Van Heerden, soos aangehaal deur Van Graan, 2008b:4).

Ralph Noyes, 'n lid van die Society for Psychical Research, wys op die paradoksale spanning tussen hierdie algemeen-aanvaarde definisie van 'n spook en die vrees wat die meeste mense vir spoke het:

It is an interesting paradox that the common perception of the ghost as a human who has survived death usually fails to bring the comfort which might be expected from such remarkably Good News. Ghosts are almost invariably feared, even when their intentions seem benign (Noyes, 1999:246).

Anders gestel (met die veronderstelling dat spoke bestaan), behoort mense die spook as 'n goeie teken of 'n bewys van lewe na die dood te beskou, en tog vrees hulle hierdie gemanifesteerde bewys van nadoodse lewe. So 'n breë definisie is nie net paradoksaal nie, maar versluier ook die kompleksiteit van spoke, beide as werklike verskynsels en fiksionele karakters. Daar is heelwat verskillende stelsel kriteria vir die kategorisering vir spoke – wat hulle is, waar hulle vandaan kom en hoekom hulle die lewendes lastig val. Hierdie variasie in die beskouing of begrip van spoke kan in beide die letterkunde en orale stories ('ware' verhale, al dan nie) gevind word. In die inleiding tot *Ghosts of South Africa* skryf Pat Hopkins:

What we all know is that death is inevitable. But is it the end? [...] Suffice it to say that if a person accepts the idea of life after death, where the soul departs this earthly existence for another realm, then it is not a great leap to acknowledge that a spirit can find itself trapped in this dimension. Can become a ghost.

Should this not convince you, then all that remains is to urge you to lighten up. 'And even the sceptics might well concede that dead souls have it all over the living in one regard: They're hardly ever boring,' wrote Laura Foreman in *In Search of Ghosts*. 'Almost every ghost comes with a story, a juicy romance or intriguing mystery – of passions thwarted, hearts broken, hopes dashed, crisis unresolved, of death in duels or murder most foul, unfinished business, undelivered messages, unpunished wrongs, profound sorrows, deathless dreams. For pure entertainment and good company, one could do worse than hang out with ghosts [...]

Some are benevolent, others vengeful; some are self-obsessed, others extrovert; some rattle chains, others move objects; some are confused, not realising they are dead, others have a purpose; some weep, others dance; some appear as humans, others as a strange light, a footstep or a breath of cold air; some we recognise, others are forgotten; and some are friendly, while others scare the bejesus out of us. They can be found at sea, on old battlefields,

sitting with you in a restaurant, or in your mind. They are everywhere – a part of us, a part of our legend (Hopkins, 2006:3-4).

Buiten die variasies wat in spookstories en in die voorkoms van die spook self aangetref word, wys Hopkins (en Foreman) hier op nog 'n pertinente aspek van spoke, naamlik hulle verbintenis met die geskiedenis, dat spoke “tangled in the roots of the nation's history” is. Daar is geen eenvormigheid in die manier waarop of die redes waarom spoke aan die lewendes sou verskyn nie. Maar, soos sy uitwys, is spoke onlosmaaklik deel van ons oorlewering, deel van ons eie werklikheidspersepsie (al sou 'n individu se persepsie dalk wees dat hulle nie bestaan nie). Of spoke werklik bestaan of nie, hulle is op universele vlak deel van ons kollektiewe bewussyn, ingebed in populêre kultuur. Soos McCorristine (2010:219) dit stel: “The ghost is that which is always at our backs, over our shoulder: it can manifest itself as the past, the double, the other self”.

Uit die aard van die saak is daar natuurlik evolusie in die voorkoms en aard van die spook, ontwikkelings en uitbreidings (gebonde aan kulturele, ideologiese en religieuse opvattinge) in die spookstories wat vertel word as fiksie en/of ware verhale. Goldstuck skryf byvoorbeeld oor Suid-Afrikaanse spoke:

The South-African ghost comes in many guises and disguises. It obeys no single set of cultural norms or beliefs. It borrows from Africa, from Europe and from the East Indies. And it may appear in precisely the same form to those who follow religions rooted in Africa, in the West or in the East.

If you believe in the existence of ghosts, you may well argue that this is only natural. After all, if ghosts exist, would they not exist in the same way for all? In this question lies the fundamental dilemma of the very existence of ghosts.

When we examine the nature of supernatural experiences around the world, in different cultures and belief systems, we discover that ghostly experiences were heavily shaped by religious beliefs and cultural environment (Goldstuck, 2006:5-6).

Goldstuck wys hier op 'n problematiese aspek van spoke wat beide op Suid-Afrikaanse en internasionale vlak voorkom, naamlik dat die enigste homogene aspek van spoke die heterogeniteit van hulle verskynings is. Wat dit verder problematiseer in die Suid-Afrikaanse konteks, is dat geen enkele stel kulturele norme hier toegepas kan word nie. Die norme van verskillende kulture word hier verweef – insluitende die sterk Europese spookstoriëtradisie, die inheemse tradisies van voorvadergeeste en die gelowe van die ingevoerde slawe. Alhoewel hierdie variasies gesien kan word in Suid-Afrika se ware spookstories – van die tokkelossie tot die spookmeisie langs die Uniondale-pad – wil dit voorkom asof die Afrikaanse letterkundige spook hoofsaaklik oorgeneem is uit die Europese tradisies en derhalwe meestal (maar nie uitsluitlik nie) uitgebeeld word as die terugkerende siel van 'n afgestorwe persoon.

De Villiers omskryf die ontwikkeling van die Afrikaanse (of eerder Afrikaner se) tradisionele spookgeloof soos volg:

In die jare toe Afrikaners meestal plattelands en semigeletterd was, het hul volksgeloof in 'n groot mate uit spookgelowe bestaan. Spoke is as verklaring vir talle paranormale verskynsels aangebied en was buiten die kerkgeloof die vernaamste wyse waarop daar oor die dood en die bonatuurlike gedink is. Talle van dié spookgelowe het wortels in antieke Europese en Suidoos-Asiese volksgelowe gehad – heidense opvattinge wat al voor die Middeleeue bestaan het en deur die vroegste wit en bruin setlaars na Suid-Afrika gebring is. Hier is dit van geslag tot geslag mondelings oorvertel totdat dit 'n eie inheemse okkultetradisie geword het [...]

In die begin van die 20ste eeu het Afrikaners se lewens egter ingrypend verander. Waar 10% van die Afrikaners in 1900 in stede gebly het, het dié syfer baie gou tot meer as 60% gegroei. Afrikanerkinders is op groot skaal in openbare skole ingeskryf en talle het oorsee gaan studeer. Dié volk, wat voorheen landelik en onopgevoed was, is skielik die moderne era ingedwing. Alle aspekte van hul kultuur is deur dié veranderinge beïnvloed, ook die volksgeloof. Waar die volksgeloof voorheen grotendeels uit spookverhale bestaan het, moes dié deel van die kultuur nou met iets meer modern, byna wetenskaplik, vervang word. Die spiritisme sou dié meer moderne alternatief vir die spookgeloof wees vir opgevoede, stedelike Afrikaners.

Die spiritisme het egter nie net die spooktradisies kom vervang nie, dit was ook in sommige opsigte 'n voortsetting van eeue oue aspekte van die plaaslike spookgelowe. Die geloof in spoke en die spiritisme het talle ooreenkomste gehad en die gewildheid van spookgelowe is een van die faktore wat juis die verspreiding van die spiritisme moontlik gemaak het (De Villiers, 2011:38-39).

Duidelik sou 'n historiese ondersoek na die Afrikaner se geloof in spoke buite die bestek van hierdie studie val. Maar dit is belangrik dat hierdie tradisionele volksgeloof nie homogeen is of was nie, dat dit deur verskeie ander kulture beïnvloed is en steeds beïnvloed word. Die geloof in spoke is universeel en buigbaar maar, in die breë beskou, word daar telkens teruggekeer na die beginsel dat die spook die siel van 'n afgestorwe mens is. Dit is dus die kerneienskap van spoke soos wat hulle in die werklike wêreld beskou word – dat hulle die siele van die dooies is, dat hulle eers mens was en toe, na hul afsterwe, spook geword het.

Maar aan die hand van hierdie enkele kriterium – dat 'n persoon eers sterf en dan 'n spook word – kan heelwat variasie in spoke gevind word. Die kriteria waarvolgens verskillende tipes spoke van mekaar onderskei word, wissel tussen aspekte verbonde aan die voorkoms, optrede, oorsaak van dood en selfs die geografiese ligging van die spook. Dit is nodig om eers 'n uiteensetting van die kategorisering van spoke in die paranormale wetenskap te verskaf alvorens die spookkarakters in *Toorberg*, *Die Stoetmeester* en *Die swye van Mario Salviati* gekategoriseer en in erns as spookkarakters ondersoek kan word. Vervolgens word die paranormale wetenskap se kategorisering van spoke dus kortliks verduidelik.

1.9.4 Die kategorisering van spoke

Daar is baie tipes spoke te vinde in die paranormale wetenskap. Daar is, byvoorbeeld, *doppelgangers*, *vardogers*, *bilocations*, en *crisis apparitions* – almal variasies van 'n lewende of pas oorlede persoon wat tegelykertyd op meer as plek gesien word. Sommige spoke word geken

in terme van die plekke waar hulle spook, soos ryloperspoke wat langs die pad verskyn. Ander spoke, soos *poltergeists*, word geklassifiseer volgens hulle optrede – *poltergeists* treiter families (spesifiek jong adolessente) en veroorsaak chaos in die huis. Bath en Newton (2006:10) verwys byvoorbeeld na Aubrey³⁴ se “mention of several types of ghost that appear to have been popular but unsuitable for use in the more polemical tracts – for instance, the purposeless ghost and the spirit of the dying or newly dead”.

Goldstuck (2006:280) omskryf die indeling van spoke van ene dr. Ismael Ballim (wat homself as die wêreld se “greatest ghostologist” beskryf) soos volg:

Ballim claimed his own personal typology of ghosts [...] which included:

- Lantern Ghost: appears with a lantern, walks up to you, disappears and reappears further on.
- Beheaded Ghost: holds head under its arm to scare the living daylight out of you.
- Hand-type Ghost: attempts to slash you with what appear to be sharpened fingernails.
- Twin-type ghosts: bumps into you and chokes you; bangs doors and shifts crockery neatly from the table. Can be in two places at once.
- Blueprint-ghost (the nastiest of all): smacks you and leaves five-finger marks in a blueprint on faces and arms.

Bostaande kategorisering van spoke is myns insiens van min of geen wetenskaplike waarde nie (en Goldstuck (2006:280-281) beskryf dit ook as “[seemingly] comical”). Dit sou sinloos wees om Ballim se spooktipologie hier te gebruik omdat daar nie ’n enkele spook in enige van die romans hier ter sprake is wat hiermee geklassifiseer sou kon word nie. Goldstuck verwys verder na die kategorisering van spoke aldus Emily Peach, wat aanvoer dat daar vyf basiese kategorieë vir spoke is:

Apparitions may be divided into five basic categories or types which serve to define, quite precisely and according to possible causes and/or behavioural characteristics, exactly what kind of apparition is involved. These categories are:

1. Apparitions of the living
2. Experimental cases
3. Crisis apparitions
4. Apparitions of the dead, or post-mortem apparitions
5. Ghosts, or apparitions which habitually haunt certain places

It is important to appreciate that these divisions are in no way artificial, and exist, in fact, solely because the collation and examination of some thousands of representative cases showed that apparitions fell of themselves into such categories (Peach, soos aangehaal deur Goldstuck, 2006:291).

Belanger (2007:66-70) onderskei en beskryf nege kategorieë van spoke:

1. Ghosts are an impression left on a location (“Also called a “residual haunting” or the “stone tape theory”).
2. Time slip (“this theory suggest the living witness is actually viewing an event that occurred in the past – kind of peering back into history”).
3. Discarnate soul (“a person dies and his or her spirit passes out of the body and remains earthbound for any number of reasons”).

³⁴ John Aubrey se boek *Miscellanies* (1696), wat in Bath en Newton se oorsig oor die beskouing van spoke in die sewentiende eeu bespreek word.

4. Poltergeist ("the predominant theory is that these events are caused by the living, not the dead [...] often, the person perpetrating the poltergeist activity isn't aware they are the cause").
5. Hallucination ("the image, smell or sound is perceived as real, but isn't").
6. Imagination ("the difference between imagination and hallucination is that in the case of imagination, the witness doesn't actually "see" an apparition, but does jump to a supernatural conclusion based on phenomena that may be perfectly natural (such as the wind)").
7. Thought projection ("a little different than a hallucination, these "apparitions" can be seen by multiple witnesses, not just the person who is allegedly the cause").
8. Colliding dimensions ("this theory suggests that ghost are simply existing entities from another dimension that has collided with our own").
9. Angelic or demonic ("some witnesses (and even some paranormal investigators) have described certain entities as not human, and [as entities that] had never *been* human").

Beide Belanger en Peach se kategoriserings van spoke bevat kategorieë vir verskynsels wat nie oor die algemeen as spoke beskou word nie, soos hallusinasies of verskynings van steeds lewende persone. Derhalwe sou dit nie sinvol wees om sulke kategorieë by 'n studie van spookkarakters te betrek nie. Soos uit bostaande aanhalings waargeneem kan word, is daar 'n wye verskeidenheid terme wat gebruik kan word om die terugkerende geeste te beskryf. In die eenvoudige *Dictionary of the occult* kan onder andere verklarings gevind word vir lykverslinders (*ghouls*) – "an evil spirit, reputed to haunt graveyards and to feed on corpses" (Anon., 1997:99); vir *ghost* word die leser verwys na *apparition*, wat verklaar word as:

The supernatural manifestation of people, animals, objects or spirits. An apparition of a dead person is also called a ghost. Since the late nineteenth century there have been many studies of the phenomena, but conclusive proof of the existence of apparitions remains elusive. Reported experiences of apparitions usually involve strange smells, extreme cold and the displacement of objects. Some apparitions appear corporeal, others luminous or transparent. Ghosts are often clothed in period costume. Most apparitions appear for a specific reason, such as to deliver a warning, or to offer comfort for grieving relatives, or to impart essential information (Anon., 1997:23).

Bostaande verklaring is verwarrend – die verplasing van voorwerpe word eerder met *poltergeists* geassosieer as met gewone spoke; figure wat in ouderwetse klere verskyn word soms eerder verklaar as werklike mense wat deur 'n *time slip* waargeneem is; spoke wat aan die lewendes verskyn om hulle te troos, word meestal geassosieer met *crisis apparitions*. Hierdie vermenging van begrippe tussen verskillende bronne is insiggewend in die sin dat dit die onduidelikheid van die meeste kategoriseringstelsels vir spoke illustreer.

Daar is 'n interessante ontwikkelingsproses wat waargeneem kan word in 'n diachroniese beskouing van hierdie kategorieë uit die paranormale wetenskap: die spook is besig om al hoe meer menslik te word. Hierdie evolusie van die spook kan ook in populêre kultuur en in die letterkunde gesien word. Del Pilar Blanco en Peeren (2010:xiv) voer aan dat waar dit vroeër die norm was vir spoke om vreesaanjaend te wees en die lewendes te bedreig, die "contemporary ghosts want more than anything, it seems, to be normal". Die geval van die sogenaamde

ryloperspook (*phantom hitchhiker* of *vanishing hitchhiker*)³⁵ dien hier as voorbeeld. Dit kan as 'n moderne spookstorie in folklore beskou word – soos dit deur Beardsley en Hankey uiteengesit word in twee artikels, waarin hulle die oorsprong en geskiedenis van hierdie storie probeer naspur (vgl. Beardsley & Hankey, 1942 en 1943).

The most significant of the modern elements is the hitchhiker's successful masquerading as a human being. This phenomenon is extremely rare in European ghostly lore of the last few centuries [...] We do not say that ghosts who look like humans were absent in Europe before the nineteenth century, but that they were rare [...]

Literary ghost stories of the last forty years and modern folklore make frequent use of the human-appearing ghost [...]

We have not yet been able to collect versions in Europe, South America and Canada, but we should not be surprised to find the story in any part of the so-called civilized world. It is even conceivable that a later version could be more widespread than an earlier one (Beardsley & Hankey, 1943:14-17).

Hierdie uitspraak, gemaak in 1943, het sekerlik waar geword. Stories oor ryloperspoke is deesdae redelik algemeen – en een van die internasionaal-bekendste voorbeelde is die Suid-Afrikaanse verhaal van Maria Charlotte Roux, die spookmeisie van die Uniondale-pad (vgl. Spencer & Spencer, 1997:169; Goldstuck, 2006:78-84 en Johnson, 2007:29-31).³⁶ Daar is selfs 'n Afrikaanse film, 'Die spook van Uniondale', wat as 'n liefdesverhaal bemark en in Augustus 2014 vrygestel is (IMDb, 2014).

Hierdie eienskappe van spoke, dat hulle skynbaar meer en meer as kwasi-menslik beskou word; dat hulle met reëlmaat aan 'n werklike (oorlede) persoon verbind kan word of geïdentifiseer kan word as 'n spesifieke (oorlede) persoon, is van belang vir hierdie studie omdat die spookkarakters in die romans ter sprake almal soortgelyk uitgebeeld word. Daarom is dit, myns insiens, prakties en insiggewend om die kategorisering van spoke (gebaseer op die optredes van die spoke) te gebruik wat deur hedendaagse spookjagters (spesifiek die TAPS-span van Hawes en Grant) aanvaar en gebruik word. Die drie gevestigde kategorieë is remanente, intelligente en demoniese spokery.

³⁵ 'n Storie (wat meestal as waar voorgelê word) waarin iemand 'n jong vrou langs die pad aantref en haar 'n rygeleentheid aanbied. In sommige weergawes sal sy die bestuurder waarsku of beskerm teen ongelukke; in ander weergawes sal sy 'n ongeluk veroorsaak; in sommige weergawes maak sy profesieë, maar meestal wil sy net huis toe gaan. Die meisie verskaf 'n adres (soms 'n begraafplaas), maar wanneer hulle by die bepaalde bestemming arriveer, het sy onverklaarbaar uit die voertuig verdwyn. Die persoon wat die rygeleentheid aangebied het, vind dan later uit dat sy passasier lank reeds oorlede is.

³⁶ Die fenomeen van die ryloperspook word steeds as folklore én as 'n ware spookstorie opgeskryf in boeke en artikels, en steeds nagevors (vgl. byvoorbeeld Johnson, 2007 en Bennett, 2011); maar verdere ondersoek daarna in hierdie proefskrif val buite die bestek van hierdie studie omdat daar geen ryloperspoke voorkom in die romans wat hier ondersoek word nie.

1.9.4.1 Remanente spokery (*Residual hauntings*)

Geluide soos voetstappe of stemme in leë vertrekke, reuke soos sigaarrook of parfuim waarvan die oorsprong nie bepaal kan word nie, of verskynsels van mense in ouderwetse kleredrag wat deur mure loop en skynbaar onbewus is van die lewende waarnemer, is voorbeelde van remanente spookverskynsels. Die verskynsel ter sprake (ouditief, visueel en/of olfaktories) word nie beskou as die teenwoordigheid van die gees, siel of bewussyn van 'n oorlede persoon nie, maar as 'n onbewuste herhaling van 'n gebeurtenis of gebeure. Hawes omskryf dit soos volg:

The most common style of a human haunting is a residual haunting. A residual haunting is like having an impression made in time. The entity may seem to be lost or in a time warp. The spirit really isn't even there, only the energy is.

In most cases people may hear screaming or crying due to the violence factor that may have caused this traumatic event to happen. People may also hear the sounds of footsteps walking on the stairs or through hallways.

Typically the repeated event is whatever the person who left the energy behind did often or [a] significant event that they remember happening to them. It is almost like it, the energy, has become part of the dwelling that they once occupied on an everyday basis. These haunting styles always seem to happen in the same place every time [...]

There is no actual entity present in this style of haunting, and the energy that was left behind is just like a video playing the same scene over and over again. [Even though] it is not aware that people are there, it can still be a scary and emotional situation to the people who have to deal with it happening in their home.

It may happen every night or every week or even every year. It is the most frequent haunting investigators will come across in their cases (Hawes, s.a).

Holloway en Kneale omskryf dieselfde tipe verskynsels en verklarings wat gereeld daarmee geassosieer word, soos die sogenaamde *stone tape recording hypothesis*:

Both fiction makers and real ghost-hunters have suggested that places and objects might somehow hold or store emotions, memories or even consciousness. Nigel Kneale's³⁷ BBC TV drama *The stone tape* suggests that powerful emotions might be recorded in the stones of old buildings. In the real world, 'Earth Mysteries' writers and parapsychologists [...] have suggested that 'a kind of psychic record may be imprinted on a location, perhaps because of some violence or strong emotion generated there'. Natural materials might also carry these 'recordings' even when they are no longer part of a landscape: Robins suggested that the apparition that seemed to haunt a pair of mysterious sculptures known as the 'Hexham Heads' was somehow encoded into their crystalline structure. Irrespective of the likelihood of this, haunting often represents a return of some sort, with ghosts coming back to attend to unfinished business, or because the wrongs done to them have not been redressed (Holloway & Kneale, 2008:299).

Holloway en Kneale verwar skynbaar verskillende tipes spokery. Hulle voorstel dat 'n 'opname' van 'n emosie in 'n voorwerp gelyk is aan die terugkeer van die siel van 'n afgestorwe persoon om onafgehandelde sake op te los, verraai hulle in hierdie opsig. Laasgenoemde spokery sou eerder as intelligente spokery geklassifiseer word. In hulle aanvanklike beskrywing is hulle akkuraat wat die beskouing van remanente spokery betref: hierdie tipe verskynsels kan gelykgestel word aan 'n opname wat herhaaldelik teruggespeel word, wat impliseer dat die verskynsel op sigself nie 'n entiteit met bewussyn is nie.

³⁷ Nie die outeur (James Kneale) nie.

Bostaande verduidelikings vir remanente spokery is mak in vergelyking met dié van skrywers soos Broka. Binne die raamwerk van die sogenaamde *Virtual World Simulation Hypothesis*³⁸ spekuleer Broka dat spookverskynsels toegeskryf kan word aan dupliserings, versteurings en foute in die algoritmes van die *UTM (Universal Turing Machine)*:

It seems to be the case that the ghost's sub-simulation is just a very restricted little representation of a possible reality that runs for a time, then shuts off, runs some more, shuts off again, and so on. In most cases of hauntings it seems to rewind itself at intervals and start again from its beginning. There are, however, some cases, such as those of so-called 'crisis apparitions' and 'post-mortem apparitions', where the sub-simulation seems to run only once. After this the ghost is not seen again. If a sub-simulation can run for only a short time, and runs (relative to our "time") over and over, we experience what is called a 'residual haunting' (Broka, 2012:5).

Broka skryf verder in hierdie artikel ook 'n matematiese verdediging van hierdie teorie (waarvan die interpretasie of evaluasie bo my vuurmaakplek is). Dit is tog opmerklik dat skrywers met sulke uiteenlopende perspektiewe soos Hawes en Broka dieselfde aspekte aanspreek: die 'spoke' is nie werklik daar nie; hierdie gebeure is herhalings van reeds afgehandelde gebeure, veroorsaak deur vasgevangene energie (op welke wyse ook al); en tyd is 'n buigbare en/of irrelevante konsep vir sulke verskynsels.

Die magies-realistiese wêreld wat in die tersaaklike romans geskep word, kan sekerlik onderwerp word aan enige van bostaande verklarings. Wat hier veral van belang is, is dat die remanente spokery in die romans nie as die teenwoordigheid van 'n spook, 'n individuele bewussyn, gelees kan word nie. Remanente spokery word aangetref in *Die swye van Mario Salviati* en *Toorberg*, en dié verskynsels sal in daardie hoofstukke bespreek word.

1.9.4.2 Intelligente spokery (*Intelligent hauntings*)

'Intelligente' verwys nie na die intelligensiekwasiënt (IK) van spoke nie, maar na die veronderstelling dat hierdie spoke entiteite met bewussyn is. Hiermee word bedoel dat hulle weet dat hulle dood is en bewus met die lewendes probeer kommunikeer. 'n Persoon kan dalk 'n stem in 'n leë vertrek hoor wat hom direk op sy naam aanspreek, of sien dat 'n deur skynbaar vanself oop- of toemaak wanneer hy daarheen beweeg (asof iemand dit vir hom oop- of toemaak). Intelligente spoke word oor die algemeen beskou as die teruggekeerde siele (of siele wat nooit weggegaan het nie) van afgestorwe persone. Hawes beskryf intelligente spokery soos volg:

In this style of haunting the entity or entities are aware of their surroundings. Most of the time you will find that these spirits are not confined to one spot, they can move around freely. Also, they will acknowledge the existence of human beings and even try to communicate in certain ways.

³⁸ Kortom, die 'werklike' wêreld waarin ons leef is 'n gesimuleerde werklikheid, vergelykbaar met die gewilde rekenaarspeletjie *The Sims*. Aldus Broka (2012:2): "Bostrom and others believe that a computer program of sufficient sophistication could instantiate and simulate us – our brains, our thoughts, our sensations – in such a way that "we" would perceive them consciously".

They are limited in what they can do. Most of the time they only move very light objects but they have been known to move objects up to around 10lbs. They are looking for people to notice them but they end up scaring people a great deal instead [...]

Most of the time [they] are not strong enough to show themselves during the daylight because it takes too much energy to make themselves visible [...]

These spirits can be benevolent or mischievous, depending on the reason that they are haunting a location, and there are several reasons. They may be haunting it because it was once their home and they want you to leave. They may be there because they've found that a child is able to see them so they feel noticed and are willing to stay around for this fact. There may be some kind of artefact that they are staying with and following due to some emotional bond with it. They may also be looking for something or someone. They may even not be willing to [accept] that they have died. Whatever the reason may be, they are there and they do not want to leave (Hawes, s.a.).

Heelwat van die voorafgenoemde spookkategorieë, soos *crisis apparitions* en die ryloperspook, sou hier ingedeel kon word. In essensie bevat hierdie kategorie enige verskynsel wat aan 'n oorlede persoon gekoppel kan word, bewus handelinge uitvoer en met die lewendes probeer kommunikeer. Alhoewel intelligente spokery skaarser as remanente spokery in die werklike wêreld aangetref word,³⁹ is intelligente spoke die mees algemene tipe spook wat in die letterkunde verskyn. Dit is beslis waar van die drie romans ter sprake: die spookkarakters is bewus van hulle afsterwe, voer bewus handelinge uit (soos die Moolmans se voorsate in *Toorberg* wat hulle nasate op die plaas agtervolg en dophou); en hulle probeer met die lewendes kommunikeer (soos Siener in *Die Stoetmeester* telkemale na Sarah uitroep). Hierdie intelligente spookkarakters sal in die komende hoofstukke in detail bespreek word.

1.9.4.3 Demoniese spokery (*Demonic hauntings*)

Hierdie tipe spoke word beskou as metafisiese entiteite, met die uitstaande kenmerk dat hulle nooit, in enige vorm, menslik is of was nie. Hulle is dus nie die terugkerende siele van afgestorwenes nie, maar kan hulleself as sodanig voordoen. Die motivering van hierdie tipe spoke is haat en boosheid – so word dit blykbaar in die algemeen aanvaar – en hulle manipuleer en onderdruk die lewendes met die doel om uiteindelik 'n mens te beset (*possession*). Hawes omskryf demoniese spokery soos volg:

Demons are one of the known inhuman entities out there. Fortunately, they are a rare occurrence. They are usually very easy to identify as long as they are not hiding. When it is a demonic haunting, you typically notice a revolting stench similar to rotted flesh or [sulphuric] acid. They often let loose a growl that sounds like it is coming from everywhere at once. They like to make contact by pushing, shoving, hitting and even scratching. The whole air in the affected area will feel thick like fog and the temperature will drastically change, typically becoming warmer.

These creatures are very strong, unlike human spirits, and they don't mind showing it. There have been cases where people have been thrown through the air and even attacked. Apparently, their main goal is to break a person's free will in order to make way for possession. This can take days, months or years, but time is of no concern to them.

They have a hatred for mankind that dates back to the days of God and Lucifer. They have lived for millennia and will be here long after we are gone. So, you must understand that though

³⁹ Met die veronderstelling van paranormale wetenskaplikes en ooggetuies dat spoke werklik bestaan.

you may be able to get these creatures to leave a dwelling with religious provocation, you will never destroy them [...]

They can take any form they wish, but most commonly it is a half man, half animal form. They will have the head of an animal, the torso of a man, and the hairy legs of an animal. When they are approached by an investigating paranormal team they may feel threatened and appear in a human form to keep the home from being blessed and stop the use of religious provocation [...]

Demons are capable of changing form right in front of you from a human form to an inhuman form. They [are] neither male nor female, but they can change that to meet their needs. People mostly see demons as black masses standing in doorways or near rooms. Sometimes they are called shadow devils (Hawes, s.a.).

Dit kan sekerlik geargumenteer word dat demoniese spokery nie juis as 'n kategorie van die spook beskou kan word nie. Soos reeds genoem, is die aanvaarde siening dat spoke beskou word as 'n deel van 'n oorlede persoon (soos sy gees of sy siel) wat agterbly (of terugkeer). Soos Hawes dit uitwys, is 'n demoniese spook iets – nie iemand nie – wat nooit menslik was nie.

Daar is oor die algemeen religieuse ondertone in die beskouing van spoke te vinde wat veral uiting vind in die hierdie kategorie. Cuddon (1991:369) wys byvoorbeeld daarop dat metafisiese teologie en filosofie die leringe van die Katolieke Kerk bekragtig: "The Son of God was the most illustrious ghost in history (to say nothing of the Holy Ghost). Christ made eleven separate appearances after the Resurrection". Die kategorie van demoniese spoke skyn te stam uit vroeëre gelowe oor spoke. Daar is, byvoorbeeld, ná die Reformasie geglo dat alle spoke demone is:

In the century following the Reformation, ghost belief, at least among the elite, was divided along strict confessional lines. Belief on the subject was caught up in a doctrinal web, intimately entwined with the denial or acceptance of Purgatory, and, therefore, of Roman Catholicism. Among the learned within the Reformed Churches, ghosts had largely become absorbed by demonology, even if ambiguities of interpretation persisted. Yet by the end of the seventeenth century, this surety seems to have become radically altered, such that belief in ghosts as something other than devils in human shape, was entirely respectable among committed Protestants (Bath & Newton, 2006:3).

Matless (2008:336) verwys ook na die werke van die Katolieke teoloog Montague Summers, wat in *The geography of witchcraft* (1927) satanisme, spiritualisme en die geloof in spoke toevou in "witchcraft as a demonic category". Ackroyd (2010:2-3) skryf ook oor die veranderende beskouing van spoke wat parallel loop met veranderende religieuse oortuigings, soos die Reformasie wat by implikasie die spoke uit die Katolieke vaevuur (*purgatory*) geneem het en die streng ortodokse kerkmanne gelei het om die nosie van spoke in die geheel te verwerp of as manifestasies van die duiwel te beskou.

Met inagneming van die fundamentele veronderstelling (in populêre kultuur) dat 'n spook die terugkerende gees van 'n oorledene is, sou dit nie sin maak om 'n demoon – wat nooit menslik was of sal wees nie – as 'n tipe spook te klassifiseer nie. Aan die ander kant kan geargumenteer word dat daar hier gewerk word met metafisiese verskynsels in die breë, en dat beide spoke en demone ontliggaamde entiteite, en derhalwe metafisies van aard is. Omdat daar geen tekens van

demoniese spokery te bespeur is in enige van die drie romans hier ter sprake nie, val dit nie binne die bestek van hierdie studie om uit te klaar of dit korrek sou wees om demone as spoke te klassifiseer nie.

1.10 SPOOKKARAKTERS

In die werklike wêreld is daar heelwat verskillende maniere waarop spoke beskou, verstaan, geïnterpreteer en gekategoriseer kan word. Hierdie heterogeniteit word ook by die letterkundige spook aangetref. Bostaande definisie en kategorieë van spoke moet direk verbind word aan spookkarakters in die letterkunde: “[the] non-figurative and figurative ghosts haunt each other, and should therefore be considered in tandem” (Del Pilar Blanco & Peeren, 2010:x). Spookkarakters kan dus nie beperk word tot figuurlike (of fiktiewe, in die letterkunde) of letterlike (ware verhale, paranormale wetenskap) verskynsels nie, omdat die letterlike spook die voorkoms of aard van die figuurlike spook beïnvloed.

Wanneer daar na spookkarakters in hierdie studie verwys word, word daar verwys na 'n karakter in die roman wat uitgebeeld word as 'n werklike persoon (in die fiktiewe werklikheid van die roman) wat oorlede is en na sy/haar dood as 'n spook teruggekeer het na die milieu waarin hy/sy geleef het en as die spook van die oorledene geïdentifiseer word deur die skrywer, ander karakters of homself.

In die bestudering van fiktiewe spookkarakters moet dit verder ook ingereken word dat hulle nie net in die tradisionele spookstories verskyn nie, maar in 'n aantal ander genres aangetref word, insluitende die magiese realisme, postkolonialisme, plaasromans, die Gotiese, en die fantasie, om maar enkele voorbeelde te noem. Die motivering agter die spookverskynsel toon ook variasie, alhoewel spoke oor die algemeen verbind word aan onafgehandelde sake (soos 'n laaste boodskap aan 'n geliefde na 'n onverwagte afsterwe), onopgeloste raaisels (soos die moord van die oorledene of die wegsteekplek van 'n skat) en ongestrafde oortredings (soos die moordenaar wat skotvry daarvan afgekom het).

Die terminologie wat met spookstories en spookkarakters gepaard gaan, word ook algemeen aangetref – nie net in die letterkunde nie, maar ook in die akademiese diskoers en die media. In Afrikaanse koerantberigte ‘spook’ die verlede of die foute van die verlede by oortreders, maatskappye en sportsterre. Op die oog af lyk dit soms asof hierdie terminologie – woorde soos ‘spook’, of die Engelse ‘*haunted*’ en ‘*haunting*’ – deesdae weinig te make het met die teenwoordigheid of uitbeelding van 'n letterlike spook. Soos Cameron dit stel:

It seems that everything, these days, is 'haunted', whether it be memories, places, ideologies, or ontologies. Haunting is a compelling metaphor for those engaged in studies of the emergent and immaterial, for those interested in identifying unnamed influences in contemporary thought, for studies into the textures of place and memory, and for general references to a present constituted by the non-linear enfolding of multiple, conflicting pasts. Scholars working within and across psychoanalytical, postcolonial, feminist, and posthumanist frameworks have all drawn upon haunting metaphors in recent years, and many geographers have begun to incorporate adjectives like 'spectral', 'haunting', and 'ghostly' into their writing. Haunting, it seems, has acquired a kind of tropic status in the discipline, particularly among geographers concerned with the colonial and postcolonial (Cameron, 2008:384).

Met inagneming van die feit dat heelwat van Van Heerden se romans 'n postkoloniale inslag vertoon, kan dit gesê word dat hy beslis by hierdie tendens aansluit. Del Pilar Blanco en Peeren (2010:ix) wys ook uit dat ons in 'n era leef waarin die "vocabulary of ghosts and haunting" alledaags is. Voorbeelde van hierdie gebruik (of eerder veralgemening) van spook en spokery in die literêr-wetenskaplike diskoers is maklik te vinde. Die spook as 'n marginale en liminale figuur is inderwaarheid al so veralgemeen dat skrywers soos Wolfreys (2010:8) 'n lesing kan maak van spektraliteit in die romans van Thomas Hardy ten spyte daarvan dat hierdie romans "notably free of "literal" ghosts" is. Filosofiese abstrahering van die terme spook en spokery laat Hitchcock (2010:43) toe om die mummies van Mao Zedong en Vladimir Ilyich Lenin as "cyborgs" te lees. Binne die postkoloniale diskoers kan Herbert (2010:86) lewende, marginale karakters as spookfigure ("spectral bodies") lees. Uit hierdie gebruik van spook en spokery as veralgemenende metafore, het 'n wye reeks terme en verklarings van spook in die letterkunde gespruit:

Any remotely comprehensive collective consideration of ghosts and ghostliness is likely to call forth a goodly range of ghostly synonyms which will, no doubt, be liberally splattered throughout the subsequent contributions to any such deliberations. Potential or actual metonyms could doubtless be extended and exemplified limitlessly, as favourite instances of 'liminal identities', 'sex zombies', or 'gender wraiths' – to name but three of the more alluring categories of paranormal entity occasionally proposed – might be paraded before our very eyes, whether for purposes of titillation or for scholarly reflection.

Such synonyms apart – 'spectre', 'revenant', 'zombie', 'vampire', 'living dead' and so on – we ask what might these apparitions signify, both to our imagination and on the printed page: what do they mean to us and how do they perform their apparitional functions in literature? (Cornwell, 1999:156).

Cornwell wys op 'n voortdurende tendens in die beskouings van letterkunde waarin paranormale entiteite aangetref word. Soos hy dit verduidelik, kan sinonieme soos "sex zombies" en "liminal identities" beide vir vermaaklikheid en "scholarly reflection" aangewend word. Hierdie gebruik van sinonieme (of dalk eerder eufemismes?) word nie net in akademiese artikels en boeke aangetref nie. Die gebruik van sinonieme vir 'spook' is duidelik in resensies van die drie romans hier ter sprake te sien: daar word selde na 'spoke' verwys, maar eerder na 'geeste', 'siele', die 'oorlede voorvaders', 'wandelende dooies' of die 'afgestorwenes'⁴⁰ – asof die woord 'spook' nie fatsoenlik is nie, of dalk die gevaarlike interpretasie van 'ontspanningsliteratuur' aan die roman sal heg. Dit

⁴⁰ Vgl. Venter (1986), Van Zyl (1987), Roos (1987), Olivier (1986), Du Plessis (1993), Gouws (1993), Abrahams (1994), Barris (1997), Rosenthal (2000b), Van Coller (2000a), Van Vuuren (2000) en Heyns (2002) se resensies as verteenwoordigende voorbeelde vir al drie oorspronklike en vertaalde romans.

ten spyte daarvan dat hierdie oorlede karakters in die romans self spoke genoem word – nie siele of geeste nie. Omdat spoke in hierdie studie op die voorgrond geplaas word, word 'n spook 'n spook genoem.

Spookkarakters en hoe hulle gebruik word, is onlosmaaklik verbonde aan kulturele en historiese tydperke. Soos reeds genoem is, kan die invloed van populêre kultuur, oortuigings en self religieuse geloof nie losgemaak word van die spook nie. In haar studie oor die verband tussen plaaslike tragedies en plaaslike ('werklike') spookstories in Ierland skryf Harlow:

Supernatural legend is numinous; it evokes the mystical awareness of religion rather than the discrete categories of science. When ghost stories and accounts of local tragedies mark ruptures in the flow of the quotidian, they highlight the permeability of the boundaries of cognitive and cosmological categories [...]

Both "participation" and "supernatural legend" suggest that the dead, along with the living, are part of society and can be active in social life. Supernatural legends confound categories. They negotiate the principle of contradiction which states that nothing can both be and not be at the same time. The appearance of a ghost, a person who is both dead and not dead, demands that those who encounter and hear tell of it re-evaluate what it means to be dead. Paradoxes in the supernatural legend such as the undead dead transcend contradiction [...] Supernatural legends, like riddles, challenge the inclination we often have to think in terms of mutually exclusive categories. They offer an expanded framework in which to interpret experience. Tradition illuminates situation [...]

When the flow of life is disrupted, when our expectations are violated, when babies die and teenagers are maimed, our perception of the order of things is exploded; categorical distinctions such as "the old die/the young live" are proven to be permeable just as they are in the supernatural legend. Rupture of the diachronic (life), entails rupture of the synchronic (categories). The disintegration of a heretofore believed order, the invalidation of categories, can lead to a chaotic view wherein nothing makes sense, or it can lead to a holistic view wherein things make sense within a framework larger than themselves. This latter view has religious overtones [...] Although the supernatural legend can be characterized in part by disorder, it also often refers to a fundamental order (Harlow, 1993:194-195).

Die spookstorie en die spook as karakter het aansienlike veranderinge ondergaan sedert hul glorie dae in die Britse letterkunde van die 18de eeu. Bath en Newton (2006:10) skryf byvoorbeeld oor die veranderende beskouing van (werklike) spoke in die sewentiende eeu: "Changes in belief are inseparable from attitudes, as physical manifestations both inspire and are suggested by the emotions attached to the concept of the ghost". Roellinger verwys byvoorbeeld na die verslae van die Society of Psychical Research rakende spookstories en Henry James se afwyking van 'ware' spookkarakter-eienskappe in *The Turn of the Screw* (1898):

The contrast between the "old" and the "new" ghost is cited in the reports:

"In the magazine ghost stories [...] the ghost is a fearsome being, dressed in a sweeping sheet and shroud, carrying a lighted candle, and speaking in dreadful words from fleshless lips. It enters at the stroke of midnight, through a sliding panel, just by the bloodstain on the floor [...] Or it may be only a clanking of chains, a tread as of armed men heard whilst the candles burn blue and the dogs howl."

In the majority of cases reported by the Society, the ghost does not appear at any known fixed time of day or year. It is usually seen distinctly "in all kinds of light, from broad daylight to the faint light of dawn". It is described in detail, and appears "in such clothes as are now, or have recently been, worn by living persons". It is seen "on looking around, as a human being might be," or it "seems to come in at the door". It rarely makes noises: "to hear its footsteps,

for instance, seems to be unusual". Sudden death, "often either murder or suicide, appears to be connected with the cause of the apparition" in many cases. Percipients are not limited by sex, age or profession. If several persons are together when the ghost appears, "it will sometimes be seen by all and sometimes not, and failure to see it is not always merely the result of not directing attention to it".

The ghosts of *The Turn of the Screw* conform precisely to the second of these generic types (Roellinger, 1948:405).

Bath en Newton trek ook 'n belangrike verband tussen die opskryf van en ondersoek na 'ware' spookverskynsels in die sewentiende eeu en die ondersoek na die rol van spoke – 'n verband wat myns insiens ewe toepaslik is op die ondersoek na die gebruik van spookkarakters in fiksie:

But to speak of the role of the ghost is to use a metaphor taken from the theatre, and in theatrical terms roles do not exist as independent entities – an individual is always cast in a role. If we talk of ghosts playing roles, we must also talk of them being cast in roles. It was down to those who wrote and compiled accounts to do the casting – and in examining the roles of ghosts we are ultimately gaining knowledge of the casters, and not of the cast. (Indeed, we could say the same still holds true of academics in our own time) (Bath & Newton, 2006:11).

Weereens is die vraag na die bestaan van spoke in die werklike wêreld irrelevant – wat van belang is, is die rolle waarin hierdie spookkarakters deur paranormale wetenskaplikes en die fiksieskrywers geplaas word. Beide heg hul eie interpretasies aan hierdie spookkarakters en beïnvloed hoe ons (die lesers) hierdie spookkarakters interpreteer. By implikasie speel die tydelike opskorting van ongeloof hier ook 'n rol:

When a ghost, say, makes an appearance in what is generally regarded as a realist novel, the predominant assumption is that the text is momentarily deviating from its guiding principles, bending or breaking its own rules of verisimilitude and plausibility: it is now doing *something else*, something contrary to its "nature". Alternatively, and in a formulation that conceptualizes the literary text as a conduit for channelling both dominant and dissenting cultural discourses, the supernatural element is said to have infiltrated the realist novel, subverting its narrative procedures, destabilizing its ideological programs, making havoc of its epistemological and ontological coordinates. In either case the figure of the ghost – a popular synecdoche for the supernatural as a whole – is regarded as that which does not belong in realism as it imagines and projects itself [...]

[What] ultimately drives the wedge between realism and supernaturalism in critical discourse is a more or less stable consensus about the nature of reality and realism's proximity to it. A novel featuring ghosts or giants or demons will have a difficult time convincing us of its realism because we know that such things do not exist – or do not exist outside our minds [...]

For many critics, the appeal of the literary supernatural lies in its provocative unconventionality and nonconformism, its readiness "to voice otherwise unspeakable truths", truths supposedly denied or suppressed in the realist mode. Vexing the status quo wherever it encounters it, supernaturalism (in various guises: fantasy, the marvellous, gothic fiction, ghost stories and so on) is seen as performing an ideologico-political service inextricable from its aesthetics frequently consonant with the suppressed voices of marginalized groups and discourses. In short, supernaturalism articulates what realism cannot or dare not (Smajić, 2009:2-3).

Soos in die volgende hoofstukke aangetoon sal word, vervul Van Heerden se spookkarakters ideologiese en politieke funksies deur die identiteite wat in hulle vergestalt word; hulle verteenwoordig onder andere die onderdrukte stemme van voorheen gemarginaliseerde persone of groepe deur die grens tussen realisme en die bonatuurlike oor te steek. Op hierdie wyse kan Van Heerden, deur middel van die bonatuurlike figure van die spoke, artikuleer "what realism

cannot or dare not". Alvorens hierdie spookkarakters in detail ondersoek kan word, is dit nodig om 'n oorsig te bied van die rolle wat spookkarakters oor die algemeen in verskillende genres speel. Om 'n volledige oorsig te bied oor die gebruik van spookkarakters uit wêreldletterkunde in alle bestaande genres, die evolusie hiervan oor tyd of selfs in 'n spesifieke tydperioede, sou 'n proefskrif op sigself vorm. Derhalwe word daar, byvoorbeeld, nie ingegaan op die verband tussen spookstories en speurverhale⁴¹ of ekokritiek en spookhuise nie,⁴² maar slegs op genres wat relevant is vir hierdie studie.

1.10.1 Spookstories

Spookstories is óúd en ingewef in ons lewens: Cuddon (1991:368) beweer dat hulle ouer is as die letterkunde en aan 'n "primordial world" behoort. In 'n ou uitgawe van *Cassel's encyclopaedia of literature* word Charles Dickens se *A Christmas Carol* beskryf as "the most dearly loved of English ghost stories [...] which has become part of Christmas itself" (Anon., 1953:528). Peeren omskryf die Westerse spookstorie soos volg:

In many Western ghost stories the appearance of a ghost causes surprise, shock, and fear, and represents a rupture in the everyday – an interruption by the unfamiliar and frightening of the familiar, the comfortable, and the routine. The plot of such ghost stories tends to focus on turning the unknown back into the known, on restoring order through finding out what the ghost wants and how it can be laid to rest or exorcised. The everyday and the ghostly are thus presented as irreconcilable realms that ought not to enroach on each other, an adage that works in both directions: just as the ghost is perceived as an undesirable intruder when it makes its appearance in everyday life, living human beings are not supposed to enter the supernatural ghostly realm, mostly because this would threaten their life or sanity, but also because such a visitation would disturb the everyday of that other realm, *its* commonplace and routine practices (Peeren, 2010:106).

Peeren (2010:109) wys egter ook op nie-Westerse of marginaal-Westerse tradisies waarin die spook deel van die alledaagse werklikheid is, en nie tot 'n metafoor gereduseer word nie. Myns insiens kan die tradisionele spookstorie kortliks gedefinieer word as 'n subgenre wat eienskappe van die fantasie-, gruwel-, Gotiese, en bonatuurlike genres besit. Dit is 'n narratief waarin die gees van 'n herkenbare oorlede persoon aan 'n lewende karakter verskyn. Die verhaal speel gewoonlik af in 'n prototipiese spookruimte (soos 'n vervalde plaashuis) en bevat eienskappe soos liminale ruimtes en karakters.⁴³ Op grond van bostaande definisies is dit duidelik dat die romans wat in hierdie studie betrek word nie tradisionele spookstories is nie, alhoewel hulle die element van die spookkarakter behou het. Van Heerden wys self uit dat hy in *Toorberg* spoke wou skep wat

⁴¹ Vgl. Bennett (2006), wat argumenteer dat die speurverhaal tot 'n impasse gekom het waarin die lyk van die vermoorde 'n blote stuk narratiewe gereedskap (*plot device*) geword het, en dat die gebruik van die vermoorde as 'n spookkarakter (meestal die verteller en fokalisor van die verhaal) hierdie impasse opgelos het.

⁴² Vgl. Wilson (2010:206), wat spookhuise as wildernisse lees en aanvoer dat "haunted houses often offer portraits of inhabitants who exhibit such a fierce attachment to their home that any ecocritic or nature writer would be envious".

⁴³ Vgl. Van Graan, 2008a:11-24; 29-63.

“verder beweeg as die cliché spook-as-skrik” (Van Heerden, soos aangehaal deur Van Graan, 2008b:4).

In sy 1951-handleiding vir Afrikaanse leerlinge op hoërskool omskryf Nienaber die Afrikaanse spookstorie soos volg:

In die spookverhaal is die verteller nie so danig gemoeid met 'n geheim as die geheimsinnige nie: die bomenslike en huiweringwekkende. In ons land met die wilde spel van natuurkragte en die ingewortelde bygeloof kan dit die verbeelding prikkel. Die begaafde skrywer kan die mens uitbeeld in sy verhouding tot hierdie groot en huiweringwekkende magte wat sy lewe kan bepaal [...]

Die welslae van dergelike verhaal hang in 'n hoë mate af van die vertelkuns: die gawe van die skrywer om 'n aanvaarbare geheimsinnige atmosfeer te skep. In hierdie opsig staan dit nie so uiters ver van die sprokie af nie. Veral die Ierse legendes lewer ryk stof, waar met suggestie uitgedruk kan word hoe hierdie inbeelding van die gees 'n mens se lewe kan bepaal. Dan staan dit ook nie ver van die uitbeelding van 'n patologiese of 'n ideologiese besetenheid nie. Van besondere belang is dat die mens weer binne die verhaal betrek word. Innerlike teenoor uiterlike gebeurtenisse hou die skrywer besig – in teenstelling tot die speurverhaal wat uitsluitlik spanning beoog en die mens wat uitbeelding betref, uitskakel (Nienaber, 1951:232).

Mens kan sekerlik nie weldeurdagte navorsing en diepere insigte verwag in 'n handleiding wat gemik is op hoërskoolleerders nie, maar dit is opmerklik dat Nienaber se omskrywing van die spookstorie nie 'n enkele woord oor die spook bevat nie. Hy bied geen beskrywing van die spook as karakter of verskynsel nie; hy plaas nie die spook as dié kenmerkende eienskap van die spookstorie nie. Hy sinspeel slegs op die “geheimsinnige”, die “bomenslike en huiweringwekkende”; en stel dit dat die sukses van so 'n verhaal afhang van “die gawe van die skrywer om 'n aanvaarbare, geheimsinnige atmosfeer te skep”. Hy noem egter nie dat die skepping van hierdie tipe atmosfeer in spookverhale ten nouste saamhang met die verskyning van die spook nie. Hy raak wel een werklik belangrike aspek van die spookstorie aan – “Dan staan dit ook nie ver van die uitbeelding van 'n patologiese of 'n ideologiese besetenheid nie”. Hy laat egter na om te noem dat dit die spanning tussen die spookkarakter en die menslike waarnemer is wat hierdie uitbeelding bewerkstellig.

Gegewe die publikasiedatum is hierdie omskrywing van Nienaber natuurlik verouderd. Hy verwys na die werk van Reenen J. van Reenen, Eugène N. Marais, C. Louis Leipoldt, Marie Linde en I.D. du Plessis (Nienaber, 1951:232-233). Roos (1998:33) beskryf die werke van hierdie en ander skrywers soos C.J. Langenhoven (insluitende hul spookstories) as 'n Afrikaanse Estetisme omdat die verhale “essensiële aspekte” van die literêre Estetisme soos “die vooropstelling van verbeelding, illusie en droom; die belangstelling in die okkulte en nie-Christelike; die uitbeelding van die a-natuurlike en kunsmatige; die voorkoms van besondere, betekenisgelaai voorwerpe, kleure en karakters” struktureel verwerk. Dit is dus die ou kortverhaaltradisie van Afrikaanse spookstories wat hier ter sprake is. Die verdere ontwikkeling van die spookstorie en

spookkarakters wat in meer onlangse romans aangetref word, is natuurlik nie hier deur Nienaber of Roos in berekening gebring nie.

In die Suid-Afrikaanse tradisie word spookstories hoofsaaklik in die vorm van kortverhale geskryf.⁴⁴ Dit was ook die norm om die spook en die spookstorie op so 'n manier oor te dra dat die verhaal vrees of ang by die leser opwek. Die werk van C. Louis Leipoldt dien hier vlugtig as voorbeeld. Elize Botha skryf oor Leipoldt se spook- en speurverhale (hier spesifiek met verwysing na sy bundel *Waar spoke speel* (1927)), die volgende:

As 'n mens nou die aandag na die spookstories self keer, is dit [...] onvermydelik dat jy ook in Leipoldt se beoefening van "hierdie soort letterkunde" dié soort "stylverfyning" sal gaan soek wat te make het met "gevoel en hartstogte", met die voorstelling van die angswekkende, die "aaklige", en die beskrywing van dié wat die ang en die aaklige aanvaar.

Leipoldt was vindingryk sover dit dié soort verskynings betref. 'n Klein inventaris van gedaantes wat die verhale bevolk uit die doderyk en uit die land van die lewendes, sal dit laat sien [...]

Naas die verskynings wat ang wek, is daar dan die beskrywing van die toeskouers of ervarers se gewaarwordinge by wat hulle moet aanskou: 'n hele uitdaging vir die beskrywingskuns van Leipoldt, maar een waaraan hy nie kan ontkom nie, gesien die doelwit wat hy hom stel in die Voorwoord van *Wat agter lê*: "dit is nie die verwikkelings self wat ons belangstelling so veel hoef te prikkel nie, as die manier waarop persone daarop reageer..."

Nou is dit wel waar dat Leipoldt hierdie reaksies uitvoerig, 'n mens sou beslis kon sê: fyn, beskryf. En hierdie reaksies is, globaal gesien, tweërlei: dit gaan om die ang wat ervaar word en hoe dié ang hom manifesteer in die voorkoms én in die emosies van die ervaarder; dit gaan ook om die onstellende *invloed* wat uitgaan van 'n bepaalde voorwerp of plek, 'n voorwerp en 'n plek wat nie noodwendig in sy uiterlike verskyning iets weersinwekkends of onheilspellends vertoon nie (Botha, 1980:6-7).

Hiervolgens het spookstories 'n baie eenvoudige funksie, naamlik om die leser bang te maak. 'n Minder oppervlakkige benadering sou aanvoer dat om hierdie vrees te bewerkstellig, die leser se werklikheidspersepsie uitgedaag behoort te word. En, soos Botha en Nienaber in bostaande aanhalings suggereer, vereis die spookstorie in hierdie opsig 'n knap skrywer.

Colavito (2009:2-4) argumenteer dat stories oor die bonatuurlike, insluitende spookstories, beskou kan word as "a critique (not a repudiation) of science", en ook gelees kan word as 'n uitdaging van religieuse en alledaagse persepsies van die werklikheid – en daarom beskou is as "dangerous, especially for women and children" wat dalk oortuig sou kon word om in hierdie bygelowe te glo. Hy voer aan dat hierdie "righteous indignation" steeds voortduur, en dat skeptici en wetenskaplikes steeds volhou dat die uitbeelding van die bonatuurlike in films en televisieprogramme kykers kan lei tot 'n geloof in "pseudoscience and the paranormal" (Colavito, 2009:2). Colavito se beskrywing van die ontvangs van hierdie tipe verhale in die era van Verligting

⁴⁴ Vgl. Van Graan (2008a), waarin spesifiek aandag geskenk word aan hierdie tradisie van kortverhale. Aangesien daar in hierdie verhandeling meer op die roman en spesifiek op Van Heerden se romans gefokus word, word daar nie hier in veel detail ingegaan op die kortverhaal-tradisie nie.

sluit sterk aan by Van Gorp se beskrywing van die Nederlandse leserspubliek en kritici se ontvangs van die Gotiese roman:

Deze welbekende “household common sense”-mentaliteit, sterk gekleurd door godsdienstige bekommelingen, maakt in de besproken periode tussen 1795 en 1830 het standaardbetoog uit in de opstellen en kritische recensies in de vooraanstaande tijdschriften. Het betreft in de kern een rem op een teugelloze verbeelding die leidt tot ontsporingen in denken en dichten [...] Vandaar de weinig vleierende attributen die men aan het uitheemse, erg extreme, en dus on-hollandse Gothic Novel-genre in zijn diverse varianten toeschrijft: buitensporig, te verhit, al te vierig, overdreven, ziekelyk verhoogd, wild, misleidend, enzovoort. De kritiek voelt zich in dezen vooral verantwoordelijk voor bepaalde risicogroepen die op dat soort lectuur verzot zijn: jongeren, vrouwen en laaggeschoolden. Zij zijn immers via de leesbibliotheken een makkelijke prooi voor allerlei vormen van bijgeloof die in dat soort romans schering en inslag zijn. Telkens weer wordt verzucht dat, ondanks de doorgebroken Verlichting, die kwaal niet uitgeroeid geraakt, en de spookverhalen worden uitdrukkelijk hiervoor verantwoordelijk gehouden. Vandaar de talloze verhalen over “gewaande” geestesverschijningen, die het tijt echter niet kunnen keren, integendeel. Dit is wellicht mede een reden geweest waarom de Engelse Gothic Novel met zijn sterk anti-paapse thematiek, toch niet in het door protestanten gedomineerde Nederland feestelijk werd binnegehaald, al werden sommige verhalen (onder andere over Jezuïeten) op dat stuk gunstig beoordeeld (Van Gorp, 1996:21).

Hierdie tipe “righteous indignation”, soos Colavito dit noem, is inderdaad vandag nog te bespeur. Alhoewel daar ’n duidelike oplewing in belangstelling in die paranormale is, is daar ook sterk teenkanting vanaf skeptici wat hierdie verskynsels se rasonale verklarings uitwys en, in die ekstreem, persoonlike aanvalle loods teen die uitgesproke gelowiges (*believers*). Skrywers soos Hofstadter betreur die invloed van paranormale narratiewe (insluitende magiese realisme) op ’n rasonale werklikheidsbeskouing:

The “magical realism” movement, where natural and supernatural events happily comingle, has become enormously influential in serious literature, as well. Movie and television viewers and readers of serious literature are given the tacit message that the line between the natural and supernatural is blurry, and perhaps even nonexistent.

Not surprisingly, concomitant with these high- and pop-culture trends comes a profoundly disturbing collective shift in attitude. The general public no longer views science, let alone the ultimate truths of the universe, with a sense of awe and mystery, but instead considers it conservative and mundane, “trapped” in logical thinking [...] The great danger, in my estimation, is not so much that vast numbers of children and adults will get sucked wholesale into truly goofy belief systems [...] but that they will be misled into accepting the implicit message that science is boring, conservative, close-minded, devoid of mystery, and a negative force in society. Again, this message is not overt, but tacit, perhaps not even consciously intended. Yet it is precisely this subliminality that makes it so insidious and dangerous (Hofstadter, 1998).

Dit wil voorkom asof Hofstadter se vrese nie ongegrond is nie. Holloway en Kneale (2008:297) wys dit uit dat die toenemende belangstelling en navorsing op hierdie gebied dui op ’n “spectral turn in the humanities”. Die aandag wat die paranormale wetenskap deesdae geniet (soos vroeër bespreek is) ten spyte van die onwetenskaplike metodiek wat daarmee gepaard gaan, spreek boekdele. Myns insiens is dit ’n voortdurende tweespalt. Dit is, in essensie, steeds die eeue-oue teenstelling tussen geloof en wetenskap wat telkens kop uitsteek, waar wetenskap (in welke

vorm) die vyand van geloof (in welke vorm) is.⁴⁵ Veral met betrekking tot die geloof in spoke (en ander bonatuurlik verskynsels), is dit duidelik dat die onderskeid tussen feit en fiksie, blinde geloof en rasionele ondersoek al hoe vaer word in die populêre kultuur. Wanneer hierdie kontrasterende wêreldbeskouings in die spookstorie voorkom en deur die leser oorweeg moet word, kan die skrywer vrees by die leser opwek deur sy persepsie van die werklikheid in gedrang te bring.

Daar kan heelwat meer gesê word oor die tradisionele spookstorie en spookkarakter, maar uit bostaande is dit duidelik dat 'n goeie spookstorie die implisiete vermoë het om 'n nerf of twee aan te raak by die leser. Vandaar die beskouing dat spookstories (en gruwelverhale in die breë) ontspanningsliteratuur met 'n eenvoudige funksie is: die doel is om die leser bang te maak. Die verskeie vrese wat hierdie verhale kan oproep, gaan egter veel verder as 'n vinnige skrik, soos in die volgende afdeling aangetoon sal word.

1.10.2 Die Gotiese

Dit is onmoontlik om die tradisionele spookstorie te omskryf sonder om ook na die Gotiese genre te verwys – maar watter variasie van die Gotiese sou ter sprake wees? Daar is, byvoorbeeld, die (prototipiese) Britse Gotiese beweging van die 18de eeu (die 'klassieke' of 'ou' Gotiese), die postkoloniale Gotiese en die *Southern Gothic* van die Verenigde State van Amerika. Daar is algemene Gotiese verhaalelemente soos monsters (spoke, weerwolwe, vampiere ensovoorts), sinistere ruimtes (soos 'n ou, verlate kasteel of 'n vervalde plaasopstal), 'n drukkende, onheilspellende atmosfeer, of onderdrukte vrese en/of begeertes wat na die oppervlak borrel wat in feitlik enige roman uitgesoek kan word deur 'n gedetermineerde navorser. Hiermee word nie bedoel dat navorsers te ver gaan en derglike romans in die raamwerk van die Gotiese genre in forseer nie, maar dat elemente van die Gotiese wyd verspreid in die letterkunde aangetref word. In die Suid-Afrikaanse letterkunde kan daar veral voorbeelde van die postkoloniale Gotiese uitgewys word: Hunter (2008:3-5) vind Gotiese elemente soos “enclosure, ruins, death, darkness, and suffering” en “violence and cruelty” in Karel Schoeman se *Hierdie lewe* (1993); Human (2013:133) lees André P. Brink se *Anderkant die stilte* (2002) as 'n postkoloniale Gotiese roman; Gaylard (2008:10-14) wys op Gotiese elemente in J.M. Coetzee se *Waiting for the Barbarians* (1980). In dieselfde artikel omskryf hy selfs 'n suider- of Suid-Afrikaanse Gotiese genre:

[The] relative lack of melodrama in the southern African Gothic indicates a number of revealing things about this region, its literature and its current situation within the postcolonial. Firstly, it suggests the enduring legacy of brutal oppression which did not allow for cultural playfulness but insisted on a sternly serious commitment to correct values and practices [...] Secondly, the opprobrium evident towards melodramatic elements in the Gothic implies a

⁴⁵ 'n Kru veralgemening van 'n komplekse saak wat nie hier na behore ondersoek kan word nie. Dit word ook nie hier geïmpliseer dat mense die een of die ander móét kies nie – dit is 'n keuse wat deur fundamentaliste gemaak word – maar dat daar, in 'n mindere of meerdere mate, voortdurende twispunte tussen die werklikheidsbeskouing van die streng gelowige en die streng wetenskaplike is.

certain naivety about culture in general, and this genre in particular; it is my sense that culture is often crepuscular for cathartic effect, appeals to desire in all its forms, both elevated and crass, and thus includes the popular. Behind this condemnation of the popular we might glimpse forms of religious essentialism and a legacy of high-culture imperialism. Finally, in the condemnation of the Gothic and melodramatic we find another survival of empire, a certain Euro empiricism which can be seen as the philosophical cornerstone of modernity: only the overtly scientifically measurable is useful and valuable whilst the mythical, poetic, fantastic are tawdry baubles to be cast aside. So the only Draco to be found in southern African literature is the draconian. As Tolkien said, "I yearn for dragons". These are our ghosts, and they continue their spectral haunting. Perhaps only a harsh southern African Gothic can show us how long these ghosts linger and how much healing is required? [...]

Gothicism manifests these legacies and, to this extent, is required to heal them. Thus this southern African Gothic is creative and innovative in its own right; it has reinvigorated the Western form and given it a new socio-historical depth and seriousness and a potent analytical purchase that the form might not otherwise have. [The] southern African Gothic has been a powerful form for the treatment of trauma and the charting of new experimenting postcolonial directions. What we have discovered is that the embarrassing Gothic is actually quite central to our own story, for all of its savagery and masks we even quite like the Gothic. Indeed, we might even like it best when it is in that most scabrous of self-deprecating modes that could not exactly be called funny. Without an understanding of our own savagery and the sense of mortality that the gothic promotes our ghosts continue to haunt us (Gaylard, 2008:16-17).

Aan die hand van Gaylard se uiteensetting van 'n Suid-Afrikaanse Gotiese genre sou *Toorberg*, *Die Stoetmeester* en *Die swye van Mario Salviati* sekerlik as behorende tot hierdie genre gelees kan word. Soos dit egter reeds uitgewys is, sou 'n genre-spesifieke lesing van Van Heerden se roman hier inperkend wees betreffende die analise van die spookkarakters. Alhoewel Gaylard terme soos *ghosts* en *haunting* gebruik, word daar nêrens in sy artikel spesifiek na enige Suid-Afrikaanse spookstorie verwys nie. Hierdie gebruik van terminologie strook met die internasionale diskoers – 'n verhaal of karakter wat in die raamwerk van die Gotiese genre gelees word, kan bespook (*haunted*) of spookagtig (*haunting*) wees sonder dat 'n spook enigsins in die verhaal verskyn. Hunter (2012) verwys byvoorbeeld in haar artikel 'Sharing haunted spaces: The potential for change in Marlene van Niekerk's 'Agaat' and 'There was this goat' by Antjie Krog, Nosisi Mpolweni and Kopano Ratele' slegs kortliks na bespookte (*haunted*) ruimtes (sonder om werklik 'n bespookte ruimte te definieer) in romans waarin geen letterlike spook te vinde is nie. Shear (2006:70) lees Marlene van Niekerk se spookvrye *Triomf* (1999) "as 'n uniek Suid-Afrikaanse ontwikkeling van die postkoloniale Gotiese vorm". Hy wys tereg uit dat "ghosts alone do not a Gothic novel make" (Shear, 2006:71), omdat die genre 'n versameling van narratiewe, tematiese en estetiese elemente is waarvan spokery slegs een is:

However, at its core the Gothic possesses an agenda outside of reiterating pseudomedievalisms and unnatural excesses. The conventions of the genre may give it a certain degree of typological stability, but they are simply trappings that enable a mood of fear; the actual seed of Gothic terror is located within the tension between the phantasmagoric and social reference (Shear, 2006:71-72).

Hiervolgens is die kern van die Gotiese genre die spanning tussen die fantasmagoriese (die onnatuurlike of bonatuurlike verskynsels soos spoke) en die sosiale verwysings wat daarin opgesluit of daardeur vergestalt word. Dit is dus nie die spook op sigself wat spanning (en vrees,

angs) opwek nie, maar dit wat die spook verteenwoordig, die sosiale, kulturele en/of politieke kritiek wat deur die spookkarakter tot uiting kom.

Daar is 'n onmiskenbare verband tussen die spookstorie en die Gotiese genre.⁴⁶ Wallace (2004:57) wys daarop dat, alhoewel die spookstorie deur sommige as 'n aparte genre beskou word, die Gotiese genre buigbaar genoeg is om die spookstorie, wat “its roots in the Gothic tradition” het en waarin Gotiese motiewe en ruimtes voorkom, in te sluit. Hierdie verband hang nou saam met die Gotiese fassinassie met die dood en die dooies. Gaylard (2008:3) beskryf die Gotiese as “a cultural form of thanatophilia, the love of death and the opposite of eros and biophilia, the irrational urge to cripple and/or extinguish life”, wat die terugkeer van die onderdruktes (as die dooies, spoke of vampiere) impliseer en ons sodoende in staat stel om die dood in 'n virtuele vorm te ervaar “so that we are able to deal with thanatophobia via a kind of catharsis”.

Om die Gotiese as genre (met in- of uitsluiting van die spookstorie) te definieer, is blykbaar 'n haas onbegonne taak. Verskillende skrywers wys op verskillende eienskappe van die Gotiese as dié eienskap van die Gotiese. Bockting (2006:41) beskou die spel tussen grense (lewe/dood, realiteit/verbeelding, mens/dier, man/vrou, wit/swart ensovoorts) as een van dié eienskappe van die Gotiese, en wys ook uit dat hierdie eienskap sterk in die spookstorie figureer. Hierdie spel op en tussen grense sluit sterk aan by die konsep van liminaliteit, en die spook as entiteit wat in hierdie liminale ruimte tussen lewe en dood vasgevang is, is by uitstek 'n liminale figuur. Hierin lê waarskynlik die sterkste verband tussen die Gotiese genre en die spookstorie. Liminaliteit is nie net 'n opvallende aspek van die Gotiese nie, maar myns insiens 'n genrededefiniërende eienskap van die spookstorie – liminale karakters, ruimtes en vertelsituasies is prominent in die tradisionele spookstorie (vgl. Van Graan, 2008a). Rust (1988) skryf byvoorbeeld die sukses van Henry James se *The Turn of the Screw*, 'n klassieke spookstorie, toe aan die gebruik van die liminale.⁴⁷

Strengell (2005:237) wys daarop dat die Gotiese sedert die 18de eeu 'n deel is van populêre kultuur, juis omdat die Gotiese genre die spanning in die samelewing wat dit aanspreek, kan meet en die “darkest impulses of social man” kan onthul. Cameron (2003:15-34) verwys na die drie basiese vorms van die Gotiese roman (spesifiek met verwysing na die 18de eeu se Gotiese genre), naamlik vrees (*horror*), wat deur 'n eksterne bedreiging (soos 'n spook) veroorsaak word; ang (terror), 'n intense vrees sonder 'n identifiseerbare oorsprong, 'n obskure, interne gevoel; en die polimorfiese (*the polymorphous*), 'n vermenging en verwarring van ang en vrees, wat Cameron 'n “anti-form” van die Gotiese noem. Hy wys ook daarop dat die Gotiese genre min of

⁴⁶ Sien ook Van Graan, 2008a:13-19.

⁴⁷ Daar sal in Hoofstuk 3 uitgebrei word op die spook as liminale figuur en die liminale aspekte van die spookstorie.

geen ag slaan op historiese akkuraatheid nie, maar eerder die duistere verlede gebruik het as “a figure for the unseen, the underside, of their own age” (Cameron, 2003:14). Hy wys ook op die geneigdheid om bonatuurlike figure in die Gotiese genre as allegories te lees (“Count Dracula can easily be read as the figure of the Jew of anti-Semitism”), maar voer aan dat sulke lesings juis die bonatuurlike figure onsigbaar kan maak:

As soon as one substantializes this monstrous or supernatural stain by grafting allegorical meaning to it, the sooner its place of inscription becomes invisible. In this sense, the supernatural manifestations in Gothic literature are themselves fantastic occurrences in marking the intrusion of enjoyment – the primal father’s enjoyment – into reality (Cameron, 2003:15).

Punter (1980:315) wys ook op die krag van bonatuurlike verskynsels soos spoke in wat hy noem die “older Gothic”, waarin die bonatuurlike gebruik is “as an image for real and carefully depicted social fears”. Volgens Cornwell (1999:162) raak hierdie aspek van die spookkarakter nie verlore in die meer onlangse Gotiese genre nie: “ghosts are [...] cunning entities and are not readily excluded from twentieth-century literature; as an element of Gothic they are ever ready to assume new forms of the unreal, to penetrate and change whatever may have become mainstream literature and standard ways of reading”. Die vermoë van skrywers om spookkarakters aan te pas om nuwe dinge te vergestalt is ’n konstante eienskap van spookstories, veral spookstories in die Gotiese genre. ’n Klassieke voorbeeld hiervan is weereens Henry James se *The Turn of the Screw*, wat, aldus Matheson (1999:733) se interpretasie van die suggestiewe metaforiese taalgebruik en die invloed wat die Oscar Wilde-verhoor op James gehad het, seksualiteit onder verhoor neem “by staging a lurid drama of interrogation and confession in which hidden desires would finally be dragged into the light of day”. Matheson (1999:738) beskryf hiervolgens die spoke in *The Turn of the Screw* as “figure[s] for sexual transgression”. ’n Meer onlangse voorbeeld is die sogenaamde *Amityville Horror*,⁴⁸ wat deur King (1981:137-144) gelees word as ’n “financial demolition derby” waarin die sosiale vrees vir armoede onder die oppervlak borrel. Of dié spookstorie werklik waar is, word steeds hewig deur paranormale wetenskaplikes gedebatteer,⁴⁹ maar dit is interessant dat King in sy bespreking van *The Amityville Horror* (die 1979-film) ook soos Beresford en ander die standpunt inneem dat die waarheid van die storie nie van belang is nie.

⁴⁸ Die ware verhaal van die DeFeo-gesinsmoord en die spookstorie van die Lutz-familie wat ná die moorde die DeFeos se huis gekoop en (vir slegs 27 dae) bewoon het. Hierdie sensasionele storie is nie net in die media vertel nie, maar ook in ’n topverkoper-boek, *The Amityville Horror*, deur Jay Anson (1977), en die gelyknamige klassieke gruwelfilm (1979), waarvan sedertdien ook ’n reeks opvolgfims en selfs ’n herverfilming in 2005 gemaak is.

⁴⁹ Osuna (2002?) wys uit dat daar meer boeke oor hierdie storie geskryf is wat die Lutz se verhaal ontluister as bewys.

Die voortdurende gebruik van 'n spook as 'n vergestaltung van meer as een tipe vrees is 'n eienskap van die Gotiese genre, maar 'n beslissende definisie van die Gotiese bly ontwykend. Daar kan slegs aspekte van die Gotiese bepaal word, en die definisies wat daarvolgens opgestel word, verander voortdurend. Soos Rintoul dit stel:

Critics of the Gothic have tended to deal with the impossibility of defining the composite, varying genre by listing its qualities, then qualifying these lists and implying that the Gothic is particularly difficult to set within boundaries.

This kind of approach is often justified by a parallel drawn between the problem of applying a system of identificatory rules to the genre and the genre's thematic emphasis on the impossibility of securing limits. Frustration at this recourse plagues Gothic criticism (Rintoul, 2005:701).

Dit is duidelik dat *Toorberg*, *Die Stoetmeester* en *Die swye van Mario Salviati* nie bloot as tradisionele spookstories (soos in die voorafgaande afdeling bespreek is) beskou kan word nie. Eienskappe van die tradisionele spookstorie én die Gotiese genre is in die romans te vinde: die teenwoordigheid van die spook; die preokkupasie met genealogie en die voorvaders wat deur Parkin-Gounelas (1999:133-134) beklemtoon word; die geïsoleerde ruimtes (wat aansluit by die Gotiese gebruik om ruimtes as tronke of 'n tipe gevangenis uit te beeld);⁵⁰ die spoke wat gebruik word as vergestaltungs van onderliggende sosiale vrese. Daar is egter nie sprake van die oppervlakkige (of eenvoudige) vrees wat opgewek word deur die gruwelike of vreesaanjaende spookfigure van die tradisionele spookstorie nie. Dit is immers moeilik vir 'n spook om 'n karakter bang te maak as die spook nie eers gesien kan word nie. Wanneer Ingi byvoorbeeld in *Die swye van Mario Salviati* die spoke van Siela Pedi en die vrou sonder gesig sien, ervaar sy meer fassinassie as vrees. 'n Gedetailleerde lesing van die gekose romans vir hierdie studie binne die raamwerk van 'n Suid-Afrikaanse postkoloniale Gotiese genre val ongelukkig buite die bestek van hierdie studie.⁵¹ Daar word volstaan met die stelling dat elemente van die Gotiese wel in hierdie romans te vinde is.

1.10.3 Historiografie, historiese romans

Spookkarakters kan met groot sukses in historiese romans gebruik word omdat hulle letterlik die verlede vergestalt. Hulle is die wandelende verlede. Cuddon (1991:373) skryf met verwysing na die oplewing van spookstories in Brittanje in die 1860's dat "ghosts were a link to the past, with tradition, between the living and the dead". Daarom kan die spookkarakter deur die grens tussen die geskiedenis (verbeeld, al dan nie) en die hede breek. Soos Sausman (2010:61) dit stel: die spook word 'n entiteit "that is less the presence of the dead than a critical presence that enables the rewriting of the past: it is the ghost itself which now becomes haunted by the present".

⁵⁰ Vgl. Van Graan (2008a:18).

⁵¹ Gaylard (2008:3) noem wel Van Heerden as een van die skrywers wat deel het aan hierdie tradisie wat, volgens hom, by die plaasroman begin het.

In 1951 skryf Nienaber:

Daar het geblyk dat die “historiese” in talle Afrikaanse romans tot dusver slegs gedien het as belangwekkende agtergrond waarteen die spannende gebeurtenisse voltrek kan word. Dergelike “historiese romans” is dus eintlik historiese intrigeverhale.

Maar daar is ook dié verhale wat sonder meer wil boei en dit nie soseer mik op karakteruitbeelding nie – soos die speurverhaal, die spookverhaal en die vertelling (Nienaber, 1951:230-231).

Volgens Nienaber is die verlede slegs die agtergrond waarteen die spookstorie afspeel, en kan die verlede aangepas word na gelang van die verhaal. Die ou en voortdurende debat rondom historiese romans is juis hieroor: waar die lyn tussen empiries-bewese (gedokumenteerde, feitelike) geskiedenis en interpretatiewe geskiedenis getrek behoort te word. Kan ons dialoog vir die dooies skryf? Kan ons werklik die verlede vertel asof ons dit ken, asof ons daar was? Hoe getrou moet historiese romans bly aan die bewese feite? Hoeveel ruimte is daar vir fiksionele (her)interpretasie? Wie mag praat, en wie moet stilbly? Wie mag sê, en wie mag besluit?

Would silence be better? Should the search for historical truth be limited to what was demonstrably said? Can history give access to truth by limiting reported speech to verbatim accounts unearthed from archives? Leaving aside the epistemological quagmire of transcribed archival documents themselves, silence in the face of missing evidence is no guarantee of objectivity. That allowing only attested documents to speak is hardly ideologically innocent appears in the selectivity of what gets left out: those with no document-making power – foot soldiers, women – will have no voice in history. The case for fiction’s “testimonial superiority to history” may come down to whether an imagined voice is better than no voice. In considering the ethics of ventriloquism, one might distinguish between putting words in dead mouths in support of a single ideological agenda and giving imagined voice to conflicting views or conflicting social interests. The former gives voice to one side only; the latter allows for dissenting voices, including those usually left out of the archives. In one sense, the spectral voice of the soldier [...] is a historical cheat, a voice without an archive. In another sense, this attempt at historical evenhandedness, at restoration of balance, is a crucially active imagining of history (Woodbridge, 2003:601-602).

Die interpretasie van bewyse (soos dokumentasie) van die verlede is ’n komplekse spel, omdat ons nie noodwendig die strukture waaruit hierdie bewyse gelewer is, begryp nie:

Lucian Febvre [...] stated that the worst kind of historical anachronism is psychological anachronism – the thoughtless assumption that the mental framework which enabled people to interpret their experience in the past was the same as our own. It is therefore of vital importance to investigate how, when and why mentalities change [...] Because mental conceptions seldom find direct expression, historians of mentality have to scrutinise the structures which convey these conceptions. These structures refer to social, aesthetic, linguistic, expressive, environmental, institutional, or any other element that informs the mental universe and regulates mental activity (Van Zyl, 2008:129-130).

Met ander woorde, dit is gevaarlik om die verlede te bestudeer of te probeer opskryf onder die veronderstelling dat jou voorgeslagte op dieselfde manier gedink het as wat jy vandag dink. In hierdie opsig is daar myns insiens nie ’n dringende probleem in Van Heerden se romans te vinde nie: hy is ’n eietydse Afrikaanse Suid-Afrikaner wat oor Afrikaners skryf en dus by implikasie ’n begrip van die kultuur en mentaliteit het van die mense en die historiese tydperke waaroor hy skryf. Tog skryf hy ook karakters wat nie Afrikaners is nie: die Skaamfamilie in *Toorberg*, die

Thandani's in *Die Stoetmeester*, Siela Pedi, Kaptein William Gird en Slingervel Xam! in *Die swye van Mario Salviati*. Alhoewel dit as 'n gevaarlike bedryf beskou kan word, moet dit in gedagte gehou word dat Van Heerden nie hier die meesternarratief van die Suid-Afrikaanse geskiedenis in romanvorm skryf nie, maar die historiese as agtergrond vir sy fiksie gebruik. Soos Marais (2005:95) uitwys, is die geskiedenis en die letterkunde beide diskoerse wat die verlede "produseer" eerder as om dit op mimetiese wyse te representeer. In Van Heerden se romans word daar dus 'n Suid-Afrikaanse verlede ge(her)produseer – én, soos Marais (2005:177) ook uitwys, ondermyn deur die gebruik van magiese realisme.

Dit val nie binne die bestek van hierdie studie om dié tameletjies rondom die historiese roman aan te pak nie. Daar moet gefokus word op hoe die spookkarakters in letterkunde met 'n historiografiese inslag gebruik word. Daarom word daar volstaan by Woodbridge se stellings: die spookkarakter se weergawe van die geskiedenis is dalk nie akkuraat nie, dit is ook nie noodwendig die waarheid nie, maar dit bied die geleentheid tot 'n gebalanseerde perspektief, 'n veelheid van stemme om te interpreteer in plaas van 'n enkel-visie op die storie van die verlede.

Wat verder van belang is binne die konteks van hierdie studie, is dat die gebruik van 'n historiese agtergrond vir 'n fiktiewe of gedeeltelik-fiktiewe narratief nie beperk is tot die historiese roman nie, maar ook te vinde is in die Gotiese en die postkoloniale genres. Michelis (2003:5) wys daarop dat spokery en die "preoccupation with the past and its complex impact on the genesis and state of the present" 'n intrinsieke element van beide die Gotiese en psigoanalitiese perspektiewe is. Punter wys ook uit dat:

[The] tendency of the ghost story to reside in the trappings of the historical past has itself become reduced to a formula, a formula no doubt still capable of interesting variation, but nonetheless altering our reactions to the fiction from fear towards a more reassured awareness of the self-conscious fictionality of the works (Punter, 1980:315-316).

Van Heerden se romans sluit beslis aan by hierdie tendens om die verlede as deel van die 'formule' van die spookstorie te gebruik, en bring ook variasie deur die fokus op Suid-Afrikaanse geskiedenis te plaas. Van Heerden wyk af van die tradisionele spookstorie deur die uitbeelding van vrees nie in die spook self te vergestalt nie, maar deels in die spook se milieu – waarvan die kulturele en historiese konteks van kardinale belang is. Met verwysing na die werk van Toni Morrison, Phillip Roth en Leslie Marmon Silko, skryf Rand oor die historiese inslag en die kwessies van kulturele identiteit en oorlewing die volgende:

For these three writers, cultural history seeps into every part of their identity, complicating any desire for a guilt-free existence. The simple bromides unleashed in self-help manuals cannot provide an answer to the historical demons that haunt them. The notion of survivorship is complicated, there is a conflict between the desire to assign blame for the decimation of a race and the equally strong need many survivors share to find a way of severing themselves from that past [...] They must "never forget", but in order to reanimate themselves and

individuate themselves, they must somehow be freed from engaging in an act of revenge. And if not, they must be relieved from bearing the scars that remain after the completion of any such act [...]

Ghosts are reminders of the battle, in effect of the war that has been fought and that is still ongoing between the possible and impossible versions of the world [...]

As Americans, we are taught that we can free ourselves, can cut the ties that bind us to the past, but the line between visible and invisible is not as tenuous as we would like to believe. For Morrison, for Roth, for Silko, the act of separation must entail a resuscitation, and even a resurrection, perhaps because those who do not study history are condemned to repeat it (Rand, 1995:25-31).

Van Heerden gaan op soortgelyke wyse met sy spookkarakters en die verlede om. As oorlewendes van die turbulensie wat die Suid-Afrikaanse geskiedenis in die afgelope dekades ondergaan het, het karakters soos Siela Pedi in *Die swye van Mario Salviati* en Max (Siener) Wehmeyer in *Die Stoetmeester* terselfdertyd 'n begeerte om die verlede agter te laat én 'n begeerte om dit te onthou. Spookkarakters word hierdeur vasgevang tussen die hede en die verlede, 'n liminale toestand waaruit hulle nie kan ontsnap nie.

If [...] a meaningful conception of history is grounded in a sense of the pastness of the past, then all ghosts defy this notion insofar as they embody the past as still somehow *present*, unfinished, persistent within our own time [...] The power of the past lies in its pastness; the value of life lies in death. Both are reminders of the need for responsible action in the here and now precisely because there are no 'do-overs', no second chances (Stacey, 2006:718-720).

Wanneer 'n spookkarakter in 'n historiese roman geplaas word, word die leser met hierdie selfde paradoks gekonfronteer. Wanneer ongure geskiedenis – soos Suid-Afrika se geskiedenis van kolonialisme, oorloë en apartheid – deur spookkarakters vergestalt word, word die leser ook in hierdie liminale toestand geplaas en gedwing om die hede en sy eie aandeel (al dan nie) in die gruwels van die verlede te ondersoek. Soos Wisker (2007:407) in haar benadering tot die onderrig van die postkoloniale Gotiese letterkunde skryf: “The use of a ghost is recognizable as a perfectly tuned way to engineer this exploration of the lived memory of a historical horror”. Die vrees wat hierdeur opgewek kan word, lei daartoe dat die spook in die historiese roman ook die basiese funksie van die spookstorie – om vrees of angs op te wek – vervul.

1.10.4 Postkolonialisme

Wanneer spookstories binne die raamwerk van die postkolonialisme gelees word, moet dit in gedagte gehou word dat die Gotiese ook hier teenwoordig is.⁵² Spookstories pas eintlik perfek in die postkolonialisme omdat die verskyning van 'n spook 'n uiters effektiewe uitbeelding van die gekolonialiseerdes, die onderdruktes kan wees. Dit is nie net die lewendes van die empire se kolonies wat kan terugskryf nie – die dooies kan ook terugkom, en terugpraat. Soos Wallace (2004:58) dit stel: “The ghost story, of course, deals precisely with the return of the repressed: the dead who return”. Herbert (2010:80) wys daarop dat die spook se dualiteit as 'n “missing

⁵² Sien 1.10.2.

person” en gemarginaliseerde sosiale figuur in die postkoloniale diskoers gebruik kan word om die figuurlike moontlikhede van die spook as “witnesses to the erasures in the living present” uit te beeld. Cameron voer ook aan dat daar ’n politiek verbonde is aan spookstories wat direk skakel met die postkoloniale genre:

Ghosts, it seems, have a politics, and it should therefore come as no surprise, in an era of decolonizing and anti-colonial scholarship, that ghosts have increasingly occupied the imagination of those who aim to trouble, uncover and interrogate the play of the colonial past in this ongoing colonial present. In recent writings ghosts allude to the presence of that which has been excluded, marginalized, and expelled; although themselves immaterial and spectral they gesture towards the materiality of colonized and abject bodies. Ghosts unsettle the assumed stability and integrity of western temporalities and spatialities and seem to embody the mismatch between the ideal and the real, the present and the absent. Ghosts, Derrida reminds us, trouble any efforts to finish and close; it is only by living with, talking with, and accommodating our ghosts that we might ‘learn to live’ in these ‘post’colonial times (Cameron, 2008:383).

Spookkarakters is duidelik effektiewe vergestaltungen van die onregte van die verlede in die postkoloniale genre. Cameron wys egter ook uit dat daar ’n onvermydelike gevaar is in die uitbeelding van die inheemse bewoners van ’n gekolonialiseerde area as spoke:

[It] seems critical to acknowledge that ghostliness is a politicized state of being. Many scholars have interpreted these politics as a function of visibility – that is, they suggest that the uncovering and exposure of the ghosts of the past is an emancipatory act. In many cases this may be true, but I would suggest that there is also a politics of vision involved in these hauntologies. Those who see and imagine ghosts are as deserving of interrogation as the ghosts themselves [...] And so while the spectral does seem to offer a means of conceptualizing that which we cannot easily see, even of giving some voice to colonial traumas, confining the Indigenous to the ghostly also has the potential to re-inscribe the interests of the powerful upon the meanings and memories of place (Cameron, 2008:390).

In essensie suggereer Cameron (2008) dat die inheemse bevolkings, wanneer hulle as spoke uitgebeeld of beskou word, inderwaarheid weer onsigbaar kan word, magteloos kan word, en weereens onderwerp kan word aan die kolonialiseerder se interpretasie van die gekolonialiseerde. Hierdie interpretasie is veral van toepassing op *Toorberg* (die lewende Moolmans sien nie hulle voorgeslagte se spoke nie) en *Die swye van Mario Salviati* (waar SlingerVel Xam! en Siela Pedi byna ongesiens verbygaan). Die twispunt hier is dat, alhoewel die spookkarakters nie deur die lewende karakters in hierdie romans waargeneem word nie, hulle onbetwisbaar duidelik voor die leser se geestesoog kom staan. Vanuit hierdie perspektief beskou, kan die lewendes nie die dooies as ‘onsigbaar’ afmaak nie.

Die gevaar lê dus nie soseer in die uitbeelding van die gekolonialiseerdes as die eenvoudige, terugpratende ander nie, maar eerder in die oorvereenvoudigde beskouing van die Ons en die Ander. Soos Robolin dit stel:

It is perhaps the space between the absolutes – between die exuberant *jouissance* that characterize some readings, on the one hand, and the decimating pain that attends loss and turbulent, sometimes violent, change on the other – with which we might concern ourselves.

Attention to this interstice resists simplistic and polarized formulations that feature the colonized as either implied victor or vanquished victim and commits us to mining for and teasing out the ambiguous, contingent, and blurred contacts between colonizer and colonized (Robolin, 2004:88).

Dit is interessant om hier daarop te let dat Afrika-tradisie, soos die gebruik van muti, die tokkelossie, die raad van die sangoma en die geloof in voorvadergeeste in die tersaaklike romans voorkom, maar op die agtergrond gehou word. Gaylard (2008:5) wys tereg uit dat selfs die Eurosentriese Gotiese tradisie “may not be entirely inappropriate to Africa, given the traditional religion of ancestral worship on the continent”. In *Toorberg* is daar ’n toorder (die Slams) wat teen die berg bly, maar hy word telkens verjaag, en wanneer die Moolmans om sy hulp vra, is daar ’n soort skande daarin; dit word half in die geheim gedoen. Wanneer die magistraat hom besoek, is daar verwysings na sy kriminele agtergrond en die suggestie dat hy self muti uit mense gemaak het. In *Die Stoetmeester* moet MaNdlovu hard veg om vir haar kinders en kleinkinders die tradisies en stories van “ons mense” te leer, en Talmbongi se beroep as pryssanger word voorgehou as ’n verleentheid vir sy eie familie. In *Die swye van Mario Salviati* nader Rooibaard ’n sangoma om hulp om hom van sy lus en liefde vir Siela te genees, maar die sangoma word ’n bose figuur omdat sy ’n kinderhand as betaling vra, en Rooibaard tot ‘medisinale’ kannibalisme ompraat. Daar is ook sangomas wat op die dag toe die water geweier het, klappertand ineengestort het en beweer het dat die voorvaders kwaad is omdat die blitswaterkanaal oor ou grafte gebou is.

In hierdie sin, binne die beskouing van hierdie romans as postkoloniaal, het Cameron gelyk dat die gebruik van spookkarakters die inheemse onsigbaar kan maak. Die spoke in die drie romans hier ter sprake staan nader aan Afrikanertradisies as Afrika-tradisie. Hierin is ’n leidraad te vinde vir die bepaling van die oorhoofse funksie van hierdie spookkarakters; ’n suggestie dat dit hier gaan om die ontwikkeling van die Afrikaneridentiteit.

’n Verdere verband tussen spookstories en die postkoloniale genre is die klem wat op spesifieke ruimtes geplaas word. Gelder en Jacobs skryf byvoorbeeld oor Australiese spookstories en postkolonialisme:

To settle on a haunted site is to risk unsettlement, a postcolonial condition which acknowledges (rather than suppresses) the fact of previous, albeit displaced, inhabitation. The postcolonial ghost story is thus quite often literally about ‘the return of the repressed’ – namely, the return of the ‘truth’ (or a ‘truth effect’) about colonization. To dwell on a haunted site may produce a particular kind of postcolonial ‘worrying’; it is always better to pass through and, as we have suggested, the haunted site, like the sacred site, can spread its influence rather than restrict it simply to its precise location [...]

After all, the ghost story often depends upon an explanation of original causes. But the postcolonial ghost story tends to give more emphasis to effects rather than causes, the impressions received by others from a haunted site which does not quite belong to them. Ghost stories are traditionally *about* possession; one takes possession of a haunted house and is possessed in return; all this happens on a property which is usually imagined as malevolent and overwhelming. But the postcolonial ghost story speaks more directly about *(dis)possession* through its emphasis on visiting or passing through. The point about the

postcolonial ghost story is that possession is there to be negotiated – whereas in the traditional ghost story there is no negotiation (Gelder & Jacobs, 1999:187-188).

Oor bespookte ruimtes, soos spookhuise, kan heelwat meer gesê word,⁵³ maar vir hierdie studie moet daar volstaan word met die stelling dat daar 'n sterk verband tussen ruimte, spookstories en eienaarskap in die postkoloniale genre is. Gelder en Jacobs se stelling dat die postkoloniale spookstorie klem lê op onderhandeling oor eienaarskap kan direk verbind word met kwessies van grondbesit in die drie romans hier ter sprake: in *Toorberg* spook die Moolmans op grond wat hulle vir hulself toegeëien het (deur ander te onteien), maar dalk eersdaags kan verloor wanneer die bloedlyn doodloop en die politiek verander; in *Die Stoetmeester* word die ontdekking van die olie (wat indirek tot Siener se dood lei) 'n katalisator vir onderhandeling oor grondbesit en versoening; in *Die swye van Mario Salviati* word die eienaarskap van die verlore Krugermiljoene in vooruitskouing (in die hoop dat dit ontdek sal word) toegeëien deur die hele gemeenskap van Tallejare – almal wat daar woon, neem aan dat hulle outomaties besitreg het op die verlore skat. Die onderhandelings oor grondbesit het gewoonlik te make met onregte uit die verlede, 'n kwessie wat in die magiese realisme ondersoek, en soms herskryf of herverbeel, word.

1.10.5 Magiese realisme

Volgens Anker (2003:236) suggereer die magies-realistiese teks dat “die hele menslike bestaan iewers tussen die werklikheid en die verbeelding, tussen die storie en die geskiedenis, tussen die wete en die droom, tussen die ervaring en die feitelike lê”. In die magiese realisme is spoke deel van 'n alledaagse werklikheid: die natuurlike en bonatuurlike word vervleg op so 'n wyse dat 'n nuwe realiteit, 'n magiese realiteit, geskep word. In so 'n milieu is die spookkarakter alledaags, nie ongewoon nie. Die lewende karakters (en by implikasie, die leser) aanvaar hulle teenwoordigheid as vanselfsprekend. Van Coller (2006b:107) wys juis daarop dat die magiese realisme tegelykertyd funksioneer binne die estetika van realisme én ditself teen realisme verset. In hierdie genre, meer as enige ander, word die spookkarakters menslik. In magiese realisme is daar ook 'n sterk verband met die verlede, iets wat by uitstek vergestalt word in die spookkarakters, die wandelende verlede wat nie sterf, weggaan of vergeet kan word nie.

Anker skryf die volgende oor spookkarakters en die Suid-Afrikaanse magiese realisme:

Die voortdurende teenwoordigheid van die verlede loop ook oor in die wydverspreide voorkoms van spoke en geeste in hierdie tekste. Volgens Zamora (1997:76), in haar studie oor die “ancestral presences”, het hierdie gedaantes se verskyning as karakters en fokalisors verskeie belangrike funksies in die magies-realistiese teks.

Hierdie geeste en spoke is die draers van metafisiese waarhede, visuele en ouditiewe tekens van 'n voortgesette verlede. Hulle kan die historiese bagasie van tradisie en kollektiewe geheue dra. Dikwels is hulle 'n korrektief op die eensaamheid van karakters, 'n verbinding met

⁵³ Vergelyk die volledige hoofstuk van Gelder & Jacobs (1999); sien ook Van Graan (2008a) oor die verskeie funksies van ruimte in Afrikaanse spookstories.

verlore families en gemeenskappe, die herinneringe van onregte, wandade en wreedhede. Hulle teenwoordigheid vervul ook die funksie van fantasie, hulle tree op as die draers van kulturele en historiese motiewe, en hulle kan die verdruktes en onregte van die verlede verteenwoordig (Zamora, 1997:77).

Dit is onder andere hierdie teenwoordigheid van die nie-reële, magiese figure wat bydra tot die bevraagtekening van die werklikheidstatus van die teks en van die voorstelling in die teks. Hierdie verskyning van geeste is ook 'n teken dat die verlede nie afgehandel, versoen of verwerk is nie. Hulle is 'n gedurige teenwoordige herinnering aan dit wat ontken is en nog nie 'n plek gekry het in die kollektiewe geheue nie (Wood, 1990:37) – 'n gedagte wat in [*Die Swye van Mario Salviati*] beklemtoon word (Anker, 2003:230).

Omdat die spoke in magiese realisme amper alledaags is, kan hulle as alledaagse karakters (soos mense) gelees word. Dit beteken nie dat spoke nie ook as verteenwoordigend van iets anders gelees kan word nie. Inteendeel, hier kan spookkarakters ewe effektief as menslike karakters én vergestaltungs van temas gebruik word. Dit is belangrik om hier te beklemtoon dat die spoke wat in die romans verskyn, min interaksie met die lewende karakters het. In 'n groot mate praat hulle slegs met die leser van die teks. Om hulle uit die staanspoor af te maak as 'magies' of 'nie-reël' doen myns insiens afbreuk aan die impak wat hierdie spookkarakters kan hê. Dit moet ook in gedagte gehou word dat die beskouing van spoke as entiteite wat werklik bestaan, eerder 'n kwessie van die leser se verwysingsraamwerk en persoonlike oortuigings is as iets wat deur die navorser/kritikus uit die staanspoor namens die leser besluit kan word.

Die magiese realisme is, soos die voorafgaande genres hier bespreek, ook nie 'n 'suiwer' genre nie. Hiermee word bedoel dat aspekte van ander genres – veral die postkoloniale en die historiografiese – met reëlmaat in die magiese realisme aangetref word. Van Coller (2006b:103) wys ook ander oorvleuelings uit, insluitende met die poststrukturalisme, die postmoderne en die fantasie. Hy wys ook uit dat 'n Suid-Afrikaanse magiese realisme, aldus André P. Brink, "aanwezig [is] in de orale traditie en in "spookstories" die de Voortrekkers rond open vuren en vuurhaarden verteld hebben" (Van Coller, 2006b:113). Hy skryf verder oor hierdie Suid-Afrikaanse magiese realisme:

Het Afrikaanse magisch realisme is ontwikkeld tot iets eigensoortigs met een eigen Afrika-tekstuur. Aspecten daarvan zijn ook niet eenduidig te verklaren. Waar de doden in Afrika-mythologie kunnen duiden op de alomtegenwoordigheid van geesten, is het in Afrikaanse romans vaak een bewijs van de onwilligheid van voorvaders om beheer prijs te geven, óf om tot rust te komen vanwege schuldgevoelens. Ook het landschap drukt een stempel daarop. Vooral vanwege de inherente mysterieuze aard daarvan met mist, dichte bossen; anderzijds juist vanwege de leegheid ervan, waar alleen windhozen zoals kwelgeesten bewegen. Het overweldigend gevoel dat dit bij de lezer laat is dat realistische representatie helaas niet (meer) voldoende is om de complexiteit van (Zuid-) Afrika; zijn topografie, zijn geschiedenis en zijn actualiteit weer te geven (Van Coller, 2006b:113).

Die onwilligheid van voorvaders om beheer prys te gee, sien ons in *Toorberg* in die spookkarakter StamAbel; die kompleksiteit van ruimte en geskiedenis word veral in *Die Stoetmeester* en *Die swye van Mario Salviati* gesien. Van Heerden is beslis 'n skrywer wat 'n aandeel het in die

vestiging van 'n Suid-Afrikaanse magiese realisme.⁵⁴ Anker (2003:237-238) identifiseer die volgende as eienskappe van die Suid-Afrikaanse magiese realisme:

- Die Suid-Afrikaanse situasie en geskiedenis (die rassestryd, die apartheidstelsel, die politieke geskiedenis, die voortgesette rassisme, versoening, skuld, asook sosio-politiese kommentaar en die aktualiteite van die hede) word tematies ingesluit.
- Die oorloë en die ontdekkingsgeskiedenis van die land en die gedeelde Khoi-San verlede word betrek. Dit word vanuit verskillende perspektiewe, veral dié van gemarginaliseerdes, vertel. Daar is gewoonlik 'n spesifieke familiegeskiedenis waarin die ineengevlegtheid van rasse en opvolgende geslagte beklemtoon word.
- Hierdie geskiedenis en heterogene bevolkingsamestelling dien as bron vir die mites wat in hierdie romans aangetref word (byvoorbeeld die mites van die Kruger-miljoene en die Vierde Skip wat in *Die swye van Mario Salviati* aangetref word).
- Die soeke na 'n gedeelde identiteit en die totstandkoming daarvan word beklemtoon, sowel as die versoening wat moet plaasvind om dit te bewerkstellig en die gedeelde verlede en afkoms wat erken en herken moet word.
- Daar is deurlopende verwysings na die terapeutiese waarde van stories in die skulderkennings en verwerking van onreg.
- Verskillende groepe uit die samelewing en geskiedenis word deur individue verteenwoordig in 'n herkenbaar Suid-Afrikaanse ruimte (dikwels afgeslote, ontoereikend en eensaam).
- Die verlede word geteleskopeer in die verhale oor die verlede sowel as in die familiegeskiedenis wat uitgebreid uiteengesit word.
- Die eiesoortige naamgewing (insluitende tipiese Suid-Afrikaanse byname) sowel as die behepthed met 'n verskeidenheid van stories oor die landskap en die verlede binne verskillende volksgroepe.
- Die taboes van die verlede (polities, sosiaal en godsdienstig: inteling, rassessuiwerheid, sonde en ondertrouery) vorm deel van hierdie Suid-Afrikaanse milieu en word, soos die geskiedenis, bevraagteken en ondergrawe.
- Die hibriede aard van hierdie magies-realistiese tekste word weerspieël in die veelvlakkige aard van die samelewing en die samelewing se verlede. Hierdeur word die soeke na 'n nuwe identiteit beklemtoon deur 'n reeks karakters wat vervreemding ervaar in hulle eie ruimtes.

Die kenmerke wat Anker hier identifiseer, is gebaseer op sy analise van *Toorberg* en *Die swye van Mario Salviati*, en André P. Brink se *Duiwelskloof* (1998) en *Sandkastele* (1995). Al hierdie eienskappe is duidelik te sien in die romans ter sprake, en sal dus nie hier in detail bespreek

⁵⁴ Vgl. Alberts (2005)

word nie. Anker (en ander) is in die kol wanneer hy hierdie romans as magies-realisties lees. Ek verskil egter met Anker en ander skrywers soos Van Coller en Alberts dat hier sprake van iets unieks, “eiesoortigs” in terme van genre is. Die lokalisering van eienskappe (soos die gebruik van Suid-Afrikaanse geskiedenis, politiese en sosiale tematiek) skep nie ’n nuwe, unieke of ‘eiesoortige’ *genre* nie. Dit is ’n uitbreiding van dié bestaande genre. Die Suid-Afrikaanse magiese realisme is nog steeds magiese realisme. Hiermee word geensins bedoel dat ’n Suid-Afrikaanse magiese realisme nie bestaan nie, maar dat dit dalk nie uniek is in die sin wat hierdie skrywers bedoel het nie. Dieselfde kan gesê word van die Suid-Afrikaanse Gotiese genre waarop Gaylard sinspeel. Anders gestel, ’n perd van ’n ander kleur is steeds ’n perd. Die uniekheid van die Suid-Afrikaanse Gotiese en magiese realisme is te vinde in die lokalisering van die inhoudelike en tematiese eienskappe van die internasionale magiese realisme, nie in die (her)skepping van ’n *nuwe tipe* Gotiese of magiese realisme nie. In die Suid-Afrikaanse magiese realisme verskyn en funksioneer ’n spook net soos die spoke in die magiese realisme van wêreldletterkunde – maar hy praat dalk Afrikaans, en hy bly dalk in die Karoo.

1.11 SAMEVATTING EN VOORUITSKOUIING

Die uiteensettings van ‘karakter’, ‘identiteit’, ‘spook’ en ‘spookkarakter’ in hierdie hoofstuk is doelbewus omslagtig geformuleer ter wille van die spesifieke fokus van hierdie studie. Daarom word Van Heerden se romans ook nie genregebonde gelees in die komende romananalises nie. Hierdie terme word vervolgens gebruik soos wat dit in hierdie hoofstuk teoreties begrond is, en nie telkens in die komende hoofstukke weer verduidelik of verklaar nie. Die gegewe uiteensettings van hierdie terme word dus voorveronderstel in die komende hoofstukke.

Dit is duidelik dat die spook as karakter in fiksie veelvuldige rolle kan beklee. In die tradisionele spookstorie, Gotiese en gruwelverhale is hulle gruwelik, bedoel om vreesaanjaend te wees en die leser bang te maak. Maar wanneer hulle uit die sogenaamde ‘ontspanningsliteratuur’ soos gruwelverhale geneem word en in meer ‘waardige’ letterkunde aangetref word, word hulle iets veel meer. Hulle word simpatieke karakters, deelnemers en waarnemers van geskiedenis. Hulle word ingespan om nie net hul lewende medekarakters se persepsies te verander nie, maar ook dié van die leser, wat gekonfronteer word met vrae soos ‘Wat is ’n spook?’, ‘Is hierdie karakter regtig ’n spook?’, ‘Wat beteken die spook?’, en ‘Hoe verander dit die storie?’. Gegewe dat die leser deel het aan die konstruering van karakters in fiksie, is dit logies dat ’n leser se begrip van en geloof in spoke (al dan nie) in die werklike wêreld ’n invloed sal hê op sy begrip en konstruering van die spookkarakter. Derhalwe is die paranormale wetenskap hier as raamwerk gebruik om die beskouing van spoke as werklike verskynsels (buite die fiksionele narratief) te omskryf en verstaan.

Die kerneienskap van die spook as 'n karakter in letterkunde is sy vermoë om telkens in nuwe gedaantes te verskyn en elke keer iets anders te wees; sy funksie verander saam met die tye. Dit maak die spookkarakter 'n uiters gepaste metafoor waarin die skrywer en die leser hul eie perspektiewe, nie net op sy eie storie en karakters nie, maar ook oor ideologiese, politiese, religieuse, kan inskryf of inlees. Die spook verander omdat ons verander. Soos Strengell (2005:227) dit stel: "ghosts adopt the motivations and the souls of those who behold them; if the ghosts are evil, they adopt evil from us". Of, soos King dit verwoord:

What is the Ghost, after all, that it should frighten us so, but our own face? When we observe it we become like Narcissus, who was so struck by the beauty of his own reflection that he lost his life. We fear the ghost for much the same reason we fear the Werewolf: It is the deep part of us that need not be bound by piffling Apollonian restrictions. It can walk through walls, disappear, speak in the voices of strangers. It is the Dionysian part of us ... but it is still us (King, 1981:258).

Die spookkarakter is hiervolgens menslik in dieselfde sin as wat ons onself as menslik kan beskou, en net so menslik soos hulle lewende eweknieë in die roman. Wat hulle verskillende funksies betref, kan daar uit bostaande bespreking gesien word dat die spookkarakter in verskillende genres vir verskillende doeleindes gebruik kan word. In die tradisionele spookstorie en die Gotiese genre word die spook op verskillende maniere gebruik om vrees by die leser op te wek. Hier is spoke vreesaanjaend, onbekend, onverklaarbaar en bonatuurlik. In die postkolonialisme word die spook die Ander, die ongehoorde stem van die onderdrukte wat begin terugpraat. Hulle is, in meer as een opsig, anderwêrelds. In die historiese roman is die spook 'n vergestaltling van die verlede. Hulle word gebruik om die verlede te herevalueer en herinterpreteer, soms om gapings in ons begrip van die verlede te probeer vul. Hierdie funksie van spookkarakters word ook aangetref in die magiese realisme, met die bykomende element dat die spoke nie bonatuurlik, anderwêrelds of buitengewoon is nie, maar deel van die alledaagse (fiktiewe) werklikheid. Hiervolgens is die spook in die magiese realisme ook nader aan menslik as in die ander genres wat hier bespreek is.

Soos uit bostaande bespreking gesien kan word, is daar oorvleueling tussen die bespreekte genres, en die gekose primêre tekste vir hierdie studie kan myns insiens nie een in 'n enkele genre gekategoriseer word nie. *Toorberg*, *Die Stoetmeester* en *Die Swye van Mario Salviati* kan almal gelees word as spookstories, magies-realistiese romans, Gotiese romans, historiografiese romans, én postkoloniale romans (en ook genres wat nie hierbo bespreek is nie, soos die poststrukturalisme, postmodernisme, die speurverhaal, fantasie, die plaas- of dorpsroman of ekokritiek). Vir die doel van hierdie studie sou dit inperkend wees om slegs vanuit een genre na hierdie spookkarakters te kyk – die spookkarakter het (nie net in Van Heerden se romans nie) suutjies deur die grense van hierdie genres gesluip en homself in almal van hulle tuisgemaak. Derhalwe word daar in die komende romananalises slegs na hierdie genregebonde eienskappe

verwys in soverre as wat dit lig werp op die funksie van daardie spesifieke spookkarakter in daardie spesifieke roman.

HOOFSTUK 2

“MIN MANS WAS BETER AFRIKANERS AS STAMABEL”: DIE SPOKE VAN *TOORBERG*

2.1 INLEIDING

In 'n magies-realistiese milieu dwaal die spoke van oorlede generasies Moolmans op Toorberg, hul geliefde plaas. Hul nasaat, Abel Moolman, worstel met 'n droogte wat die plaas se voortbestaan in gedrang bring. Hy begin die plaas oopboor, op soek na water. Maar die boormasjien vind nie water nie, en het ander verreikende gevolge waarop Abel nie gereken het nie: dit het die spoke van sy voorgeslagte uit hul grafte opgejaag (iets waarvan hy nie eers bewus is nie), en dit het ook gelei tot die dood van die laaste Moolmannasaat, Noag Druppeltjie du Pisani (Noag). *Toorberg* vertel die verhaal van 'n vasberade, een-arm magistraat, Abraham van der Ligt, wat van ver na Toorberg reis om Noag se dood te ondersoek. Tydens sy ondersoek ontdek hy veel meer én minder as wat hy verwag het. Aan die een kant leer hy die geskiedenis van die Moolmans van Toorberg, en ook van hul Skaamfamilie; hy ontmoet die lewende Moolmans en raak veral aan Ella Moolman geheg. Aan die ander kant sterf sy hoofverdachte (Abel) voordat hy sy ondersoek kan voltrek, en leer hy uiteindelik niks oor Noag se dood nie. Wat hy wel ontdek, is die “onbeperkte, nie van die moontlike nie – dit wat ons nooit wou erken nie – maar die onbeperkte van die moontlike” (Van Heerden, 1986:181).

Die onbeperkte moontlikheid van hierdie roman sluit die spoke van die voorvaders in. Die spoke van *Toorberg* kan sonder uitsondering as intelligente spoke beskryf word. Hulle is almal duidelik bewus daarvan dat hulle oorlede is, en dat hulle ná hul oorlye steeds op Toorberg is. Die verskil tussen hierdie tipe intelligente spokery en die tipe wat in Hoofstuk 1 verduidelik is, is dat die spoke hier nie met die lewendes in hulle eie (fiktiewe) realiteit probeer kommunikeer nie, maar wel met die leser van die boek. Vanuit hierdie perspektief beskou, word die grense tussen twee realiteite deur die spookkarakters oorgesteek, byna soos in die opvoering van 'n toneelstuk waarin die vierde muur deur die akteurs gebreek word.⁵⁵ Hierdie oorsteek van die grens tussen die realiteite van die roman en die realiteite van die leser word ook in *Die Stoetmeester* en in *Die swye van Mario Salviati* aangetref, en sal in die slothoofstuk weer geopper word.

Daar is ook 'n enkele geval van remanente spokery in *Toorberg*: Soois die Rebel Moolman se bloed wat elke jaar op die tuinmuur uitslaan. Hierdie verskynsel kan nie beskou word as die

⁵⁵ So 'n oorskryding van vertelgrense kan as postmodernisties geles word. Die postmodernisme word egter nie spesifiek in hierdie studie betrek nie.

teenwoordigheid van 'n intelligente spookkarakter nie, maar slegs as 'n onbewuste herhaling van 'n traumatiese gebeurtenis. Soois die Rebel verskyn wel as 'n intelligente spookkarakter in die roman en beskryf selfs sy dood, maar slaan geen ag op sy bloed op die tuinmuur nie. Daar is geen suggestie in die roman dat hy self, bewus of onbewus, daarvoor verantwoordelik is nie. Hierdie remanente verskynsel stem ooreen met die verduideliking van remanente verskynsels wat in Hoofstuk 1 uiteengesit is – dit blyk die eggo van 'n traumatiese gebeurtenis te wees. Maar omdat geen bewussyn aan hierdie verskynsel verbind kan word nie, dra dit nie direk by tot die beeld van Afrikaneridentiteit wat in die roman uitgebeeld en in hierdie studie ondersoek word nie. Derhalwe word hierdie remanente spookverskynsel nie in detail ondersoek nie.

In hierdie hoofstuk word daar eerstens 'n kort oorsig van die ontvangs van die roman gebied. Vervolgens word kort uiteensettings van die primêre en sekondêre verhaallyne in die roman aangebied, en herhalende verhaalpatrone word uitgewys. Daarna word karaktersketse van die spookkarakters aangebied, wat ten doel het om die sentrale argument van hierdie hoofstuk – dat hierdie spookkarakters 'n gefragmenteerde beeld van manlike Afrikaneridentiteit vergestalt – deur middel van teksanalise te onderskryf. Om die Moolmans in hierdie studie as verteenwoordigend van 'n volk (die Afrikaner) te lees, is nie 'n unieke benadering nie. Skrywers soos Warnes (2011:122) het reeds uitgewys dat die allegoriese dimensies van die boek – wat die politieke subteks moontlik maak – afgelei kan word uit die “close coincidence” tussen die narratief van die Moolmans en sleutelgebeure in die Suid-Afrikaanse geskiedenis. Dié benadering is dus reeds deur ander navorsers toegepas, maar nêrens in soveel detail as in hierdie studie nie, en veral nie met inagneming van die aard van spookkarakters nie.

Daar sal in die karakteranalises gewys word op die aspekte van Afrikaneridentiteit wat in die individuele spookkarakters na vore kom. Ten einde hierdie individuele spookkarakters as 'n gefragmenteerde beeld van manlike Afrikaneridentiteit te kan lees, moet hulle vervolgens as 'n groep met 'n identifiseerbare meesterbetekenaar gevestig word. Dit sal gedoen word aan die hand van Engelbrecht (2007) se kombinerings van Freud en Žižek se werk oor groepsvorming. Daarna sal die algemene eienskappe van Afrikaneridentiteit in die geheel bespreek word, met uitwysing van die eienskappe wat deur al die Moolmans gedeel word én die eienskappe wat net in sekere individue voorkom (en veroorsaak dat sulke individue verban of verwerp word). Hieruit sal dit blyk dat Afrikaneridentiteit nie net uitgebeeld word in die sterk manlike karakters wat Toorberg beheer nie, maar ook in die bannelinge van Toorberg. Dit is juis die laasgenoemde groep karakters wat die beeld van manlike Afrikaneridentiteit versterk deur middel van die handelinge en gedrag wat hulle daarvan uitsluit. Soos Anker (1991:112) tereg uitwys, handel *Toorberg* “oor veel meer as die dood van Noag du Pisani: dit is die storie van Toorberg en die Moolmans en deur dié stuk aarde en sy mense ook van die Afrikaner en sy land”.

Daar is nie uitsluitlik manlike spookkarakters in *Toorberg* nie. Soos Rossouw (1993:47) uitwys, is die vroue in *Toorberg* “onderdanig en stemmig”, en word selfs Ella, die vrouekarakter wat die meeste geïndividualiseer word, teen die einde van die roman beskryf as “stil, onpeilbaar”, “ná jare in die skadu van die Moolmans se waan” (Van Heerden, 1986:179). Die rol van die vrou word nie pertinent in hierdie studie ondersoek nie, maar word hoofsaaklik gebruik om lig te werp op die karaktereienskappe van hul eggenote in aansluiting by die algemene beskouing van Afrikaneridentiteit as byna per definisie ’n manlike identiteit. Daar word dus steeds karaktersketse van die vroulike spoke aangebied vanuit hierdie perspektief, maar, byvoorbeeld, nie feministiese lesings gemaak van hierdie vroulike spookkarakters nie.

2.2 DIE ONTVANGS VAN DIE ROMAN

Toorberg is in 1986 gepubliseer, en met die CNA-prys in 1986, die WA Hofmeyer-prys in 1987, die ATKV-Prosaprys in 1987 en die Hertzog-prys vir prosa in 1989 (Anon., 2010) bekroon. Die toekenning van die Hertzog-prys vir letterkunde in 1989 en Van Heerden se aanvaarding van hierdie prys was kontroversieel vanweë die politieke spanning, beide in Suid-Afrika en soos uitgebeeld in die roman, asook die vraag oor die rol van skrywers en die establishment in so ’n omgewing.⁵⁶

Toorberg is na verskeie tale insluitende Engels, Frans, Deens, Nederlands, Fins, Duits, Sweeds en Noorweegs vertaal (Terblanche, 2006). Botha (1988:211) skryf dat die roman beide “elitistiese” en populêre pryse gewen het, en derhalwe “namens ’n breë spektrum van veronderstelde lesers bekroon, en dus van (groot) waarde geag” is. Keyser (1991:1) wys veral op die gunstige reaksie wat die boek in Nederland ontvang het, en dat Nederlandse resensente soos Hans Ester Van Heerden loof vir sy “leidende rol [...] in die vernuwing van Afrikaanse prosa”. Die roman is ook deur Malan Steyn en Petrus du Preez tot ’n suksesvolle teaterproduksie verwerk (Spaans, 2005:8). *Toorberg* het sedertdien deel geword van die Afrikaanse kanon, soveel so dat dit steeds as voorgeskrewe roman aan graad 12-leerders onderrig word (Anon., 2014g).

Wat genre betref, word *Toorberg* hoofsaaklik as ’n plaasroman en ’n magies-realistiese roman beskou. Die magiese realisme van die roman word, onder andere, uitgewys deur Hotz (1989:14) en meer onlangse resensies (Anon., 2003). Maar Botha (1988:216) skryf dat dit moeilik is om “’n vereenvoudigde weergawe te gee van die verhaal in *Toorberg*”, onder andere omdat dit ook as ’n speurverhaal en ’n generasieroman gelees kan word. Skrywers soos Van Coller (2006b:111) wys

⁵⁶ Grobler (1989:1) het byvoorbeeld ’n artikel uit die verskillende opinies van skrywers soos Jan Rabie, André P. Brink, Joan Hambidge, Wilma Stockenström, Jeanne Goosen en Hennie Aucamp oor die saak saamgestel, waaruit dit blyk dat heelwat skrywers die Hertzogprys as ’n politieke toekenning en selfs ’n “verleentheid” beskou het, al was dit ook die algemene gevoel dat Van Heerden se werk ’n literêre prys waardig is.

postmoderne aspekte van die verhaal uit. Senekal (2013:1) beskryf dit as 'n "moderne, postkoloniale plaasroman". Die verskillende genres wat die resensente uitwys, is 'n duidelike aanduiding dat hierdie roman as behorende tot meer as een genre gekategoriseer kan word, en versterk die argument (wat in Hoofstuk 1 gestel is) dat hierdie roman buite die inperkende konteks van 'n enkele genre gelees moet word.

Aanvanklike resensies van die roman slaan min ag op die teenwoordigheid van spookkarakters. Wanneer hulle wel in die bespreking betrek word, word hulle meestal terloops genoem of afgemaak as 'n byna toevallige tegniek wat deur Van Heerden gebruik word om die Moolmans se familiegeskiedenis te vertel. Van Wyk (1989:69) skryf byvoorbeeld dat "die dooies se sporadiese toetrede tot die verhaal 'n speelse parodiëring van hierdie karakters en 'n tong-in-die-kies-gehekel met die klomp StamAbel/Van Heerden-nasate [is]". Olivier skryf:

Toorberg is ook 'n spookstorie omdat die dooies wat uit hul rus gewek is deur die boormasjien saam met die lewendes en die malles op die plaas rond dwaal. Soos daar gesê word: alle Toorbergers keer na hul tuiste terug; hulle ontsnap nooit nie en wag nuuskierig en meewarig op die voleinding.

Die wandelende dooies gee 'n ligte element van parodie aan die noodlotsidee in die roman. Deur die vroeë geslagte as mede-akteurs te betrek, bou die verteller die krisis in die hede op tot resultaat van 'n hele stuk sosiale en politieke geskiedenis (Olivier, 1986:6).

Meer onlangse navorsing oor *Toorberg*, soos Senekal (2013) se insiggewende netwerkontleding van karakterverhoudinge, tref met opset geen onderskeid tussen die lewende en die dooie karakters nie omdat "karakters binne hierdie magies realistiese wêreld steeds aktief is". Vir Senekal se studie is so 'n keuse geregverdig, maar dit dui tog ook daarop dat die tendens om spookkarakters as slegs deel van die magiese realisme af te maak, steeds voortduur.

Die ruimte waarin die roman afspeel en die plek van *Toorberg* in die Afrikaanse plaasromantradisie word herhaaldelik uitgelig in vroeë resensies. Venter (1986:12) plaas besondere klem op die ruimte van die verhaal en skryf dat die plaas en die familie die oorkoepelende verhaalmetafore van die roman is:

Albei is sisteme wat die mens gevange hou: die een 'n gevangene ruimte, die ander 'n gevangene in tyd. Selfs al woon almal nie meer fisies op Toorberg nie, kom nie een werklik van die plaas af weg nie. Toorberg is 'n noodlotsruimte [...] Behalwe sy ruimtelike gebondenheid is die mens in hierdie roman ook die gevangene van tyd en die patrone van opvolging, oorerwing en herhaling (Venter, 1986:12).

Cock wys ook op die noue verband tussen die karakters en die landskap in haar resensie:

The remarkable feature of this remarkable novel is its alignment of the human figure with a hostile and barren landscape.

Textually and thematically the Moolman family are bound to their land, and a vast network of cross-references serves to fix them there.

But the farm is dying, the lands are reeling in the wake of a severe drought even as the Moolmans reel in the wake of the truth. The implications are allegorical and symbolic, and

encompass the farmland that is also Africa, as well as the array of Moolman usurpers and colonists who came galloping forward out of history to civilise the wilderness (Cock, 1989:12).

Latere werk, soos dié van Warnes (2011:121), fokus op *Toorberg* as 'n "counterdiscursive plaasroman" wat insig bied in die "psycho-social underpinning of apartheid" en deur "various layers of complicity" uiteindelik 'n profetiese blik op die moontlikheid van versoening tussen die "possessors and dispossessed" bied.

'n Ander belangrike tema wat uitgelig word in die vroeë resensies, is dié van skuld en straf. Van Zyl (1987:21) beskou die roman hoofsaaklik as "die verhaal van kollektiewe skuld en van 'n vergeefse poging om dié skuld op een persoon te probeer vaspen". Roos (1987:9) wys daarop dat sekere elemente van Van Heerden se vroeër werk hier voortgesit word, naamlik "die Oos-Kaapse plaaswêreld, rasse- en politiese konflikte, die kil blik op sisteme en weermagoptrede, die skerp humor in die verteltoon". Sy wys ook op nog 'n belangrike tema, die soektog na water, wat "inherent deel [is] van die Suid-Afrikaanse opset" (Roos, 1987:9). Maar, soos ander Afrikaanse resensente, wys Roos ook op steurende aspekte in die roman:

Daar is 'n hele paar dowwe kolle in die strukturering van die *Toorberg*-verhaal: verhaalgewens wat nie klop nie, karakters en motiewe wat te oppervlakkig uitgebeeld word. Vir my is hierdie roman egter een van die boeiendste prosawerke wat gedurende 1986 verskyn het (Roos, 1987:9).

P.A.S. (1989:4) wys ook, soos Roos, daarop dat "much remains unresolved in the end", maar beskryf die roman verder as "a most poetically written book, full of compassion and understanding". Resensies van die Engelse vertaling, *Ancestral voices*, is in die breë meer vleierend as die Afrikaanse resensies. Fisher, byvoorbeeld, skryf:

Etienne van Heerden has written a powerful, if obsessive, poetic history of his people. While the novel lies firmly within the "farm novel" of the Afrikaans literary tradition, with its obsessions with blood lines, racial purity, spiritual pride in dynastic control over a vast and intractable earth, it is not nostalgic. By welding these old and dominant themes into the modern and turbulent history of the country, the novelist has managed to achieve their subversion (Fisher, 1989:4).

In die breë word *Toorberg* steeds beskou as 'n magies-realistiese roman wat die tradisionele plaasroman op verskeie wyses herskryf, ondermyn of herdefinieer het, en daar is geen fout te vinde met hierdie beskouing nie.

2.3 DIE VERLOOP VAN DIE VERHAAL

Die roman vertel die verhale van die Moolmanfamilie en hulle sogenaamde Skaamfamilie wat saam die plaas Toorberg bewoon en bewerk. Die verhaal strek oor vyf generasies – vanaf StamAbel, Magtilt, Jan Swaat en HansBoesman se aankoms in die geweste tot en met die

magistraat, Abraham van der Ligt, se ondersoek na die dood van die laaste Moolmanafstammeling, Noag.

Streng gesproke kan daar drie verhaallyne in *Toorberg* uitgewys word: die verhaal van Toorberg se geskiedenis, die verhaal van Noag in die boorgat (wat Venter (1995:76) uitwys as die storietyd, die drie dae tussen die openings- en slottonele van die roman) en die verhaal van die magistraat se ondersoek na Noag se dood. Vir die doel van hierdie studie word die eerste twee van hierdie verhaallyne saamgevoeg en beskou as die sekondêre verhaallyn (die geskiedenis van Toorberg) – die gebeure rondom die boorgat en Noag se dood is immers reeds deel van die Toorbergers se geskiedenis wanneer die magistraat daar opdaag. Die magistraat se ondersoek, wat in die vertelde hede van die roman afspeel, word beskou as die primêre verhaallyn. Die primêre en sekondêre verhaallyne word deur die wisseling van vertellers en fokalisators in opeenvolgende hoofstukke van die roman vervleg. In die breë sien dié patroon soos volg daaruit:

- 20 uit 47 hoofstukke in die roman fokus op die magistraat en sy ondersoek. In hierdie hoofstukke ondervra hy lewende Moolmans, vertel van sy verblyf in die dorpsotel en later op Toorberg, en agt van hierdie hoofstukke word gewy aan die briewe wat hy vir sy vrou skryf oor sy worsteling met aspekte van die saak. Hierdie hoofstukke vorm die primêre verhaallyn van die roman.
- 17 hoofstukke word hoofsaaklik deur lewende karakters (Moolmans en StiefMoolmans) gefokaliseer. Hierdie hoofstukke sluit gesprekke met die magistraat in, sowel as vertellings van Toorberg se geskiedenis, die gebeure rondom die boorgat (Noag se dood) en die nadraai van hierdie gebeure. In hierdie hoofstukke word die vertelde hede van die roman en die geskiedenis van Toorberg vervleg, en hieruit neem dele van beide die primêre en sekondêre verhaallyne vorm aan. Veral van belang is dat die eerste en laaste hoofstuk, wat handel oor die kerngebeurtenis in die sekondêre verhaallyn (Noag se dood) deur 'n lewende karakter (Kaatjie Danster) gefokaliseer word. Myns insiens word die klem hierdeur op die sekondêre verhaallyn en die belang van Toorberg se geskiedenis geplaas.
- Tien uit die 47 hoofstukke word hoofsaaklik deur 'n spookkarakter gefokaliseer. In hierdie hoofstukke is die verskillende spookkarakters in verskillende verhaallyne teenwoordig:
 - Ouma Magtilt van der Merwe (Magtilt) word in hoofstuk vier in die sekondêre verhaallyn geplaas, en vertel van haar geskiedenis saam met StamAbel op Toorberg terwyl sy vir Ella dophou kort voordat dit bekend word dat Noag in die boorgat geval het.
 - In hoofstuk 11 vertel Andries Riet sy lewensverhaal vanuit die sekondêre verhaallyn, waar hy by die boorgat staan terwyl die Moolmans spartel om Noag te bevry.
 - Andreas die Digter Moolman (Andreas) vertel in hoofstuk 15 ook sy lewensverhaal vanuit die sekondêre verhaallyn, waar hy langs die boorgat sit.

- StamAbel Moolman word in die 18de hoofstuk ook in die sekondêre verhaallyn geplaas, waar hy langs Magtilt by die boorgat staan en kyk hoe sy kleinseun se pogings om Noag uit die boorgat te bevry, faal. Hiervandaan vertel hy ook van sy geskiedenis saam met Magtilt en hulle seuns op Toorberg.
- Regter Lucius Moolman (Lucius), in die 24ste hoofstuk, staan ook by die boorgat, en dus in die sekondêre verhaallyn, maar dwaal verder – hy bewandel die opstal en die plaas. Hy vertel dele van sy lewensverhaal, sowel as KênsTillie se optrede (waar sy in die huis toegesluit is) terwyl haar kind in die boorgat is.
- In die 28ste hoofstuk word Floors Moolman in die primêre verhaallyn aangetref – hy hou die soekgeselskappe dop wat na Abel Moolman soek, en sien sy kleindogter, KleinKitty. Hiervandaan vertel hy wat met hom gebeur het nadat hy Toorberg moes verlaat.
- Soois die Rebel Moolman (Soois) word in die 30ste hoofstuk aangetref. Hy staan in die sekondêre verhaallyn, ook by die boorgat, en vertel stukke van sy lewensverhaal – ook met insluiting van sy broers se doenighede. Soos Lucius beweeg hy rond, weg van en terug na die boorgat.
- In hoofstuk 36 word Ouma Hetta Olivier (Hetta) in die primêre verhaallyn aangetref. Sy hou laatnag vir Ella en die magistraat in die opstal dop terwyl die plaasmense steeds na Abel soek. Sy vertel van haar lewe saam met OuAbel op Toorberg, en ook oor Ella se besluit om met Abel eerder as De la Rey te trou.
- Kort hierna, in hoofstuk 38, word OuAbel Moolman ook in die primêre verhaallyn geplaas. Hy volg die magistraat, wat op Toorberg aanbly terwyl daar na Abel gesoek word, op die plaas rond. OuAbel vertel hiervandaan ook sy eie geskiedenis op Toorberg, veral sy gesukkel met die Oog.
- In hoofstuk 40 word die vermiste Abel in die primêre verhaallyn geplaas – maar as 'n spook. Hierdeur word sy dood aan die leser openbaar terwyl die lewende karakters nog na hom soek. Hy vertel, soos die voorafgaande spookkarakters, ook dele van sy eie lewensverhaal en openbaar dat die oorlede Noag ook op Toorberg wandel.

Die spookkarakters wat hierbo genoem is, vorm dus deel van beide die primêre en sekondêre verhaallyne van die roman; hulle is in meer as een tyd teenwoordig. Hulle onderbreek selfs soms die primêre verhaallyn om dinge oor hulself en Toorberg se geskiedenis, dinge wat die lewende karakters nie weet nie, aan die leser oor te dra. Indien die roman as, byvoorbeeld, 'n speurverhaal, gelees word, sou hierdie vervlegte aanbieding van verhaallyne en die volgorde waarin spesifieke inligting openbaar word, van groot belang wees. Die anachronistiese aanbieding van hierdie verhaallyne word egter nie hier beskou as 'n aspek van die roman wat bydra tot die uitbeelding van Afrikaneridentiteit nie. Die identiteit of karaktereienskappe van individuele spookkarakters word nie deur hierdie volgorde bepaal nie, maar deur hulle uitbeelding in die roman as geheel –

wat vertellings oor hulle deur die lewende karakters in ander hoofstukke insluit. Ten einde die groepsidentiteit van die Moolmans te ondersoek, is dit nodig om eerder op die groter geheel te fokus. Vervolgens word dus bondige uiteensettings van die primêre en sekondêre verhaallyne aangebied, met die doel om die basiese verhale en gebeure waarby die spookkarakters betrek word, te vestig alvorens die individuele karakters in detail bespreek word.

2.3.1 Die primêre verhaallyn

Hierdie verhaallyn begin in die tweede hoofstuk van die roman, wanneer die magistraat per trein in die dorp arriveer,⁵⁷ en eindig met sy vertrek in die tweedelaaste hoofstuk, ná Abel se begrafnis. Sy ondersoek na Noag se dood word chronologies aangebied, in die volgorde van sy besoeke aan die lewende karakters wat almal ten tyde van Noag se dood by die boorgat was. In die magistraat se onderhoude met hierdie familieleden kom heelwat inligting oor die geskiedenis van Toorberg en die verhoudings tussen die families en familieleden na vore. Tussen sy ondervragings van die onderskeie karakters gaan die magistraat tuis in die dorps-hotel, of besoek die dorpsbiblioteek en sy tydelike kantoor by die hofgebou. Snags skryf hy briewe aan sy vrou, waarin hy die verloop van die ondersoek en sy gedagtes oor die saak met haar deel. Hy pos nooit enige van hierdie briewe nie, maar vernietig hulle. Dit kom eers laat in die roman aan die lig dat sy vrou reeds oorlede is.⁵⁸

Kaatjie Danster, die eggenote van die oorlede Andries Riet, is die eerste persoon wat deur die magistraat ondervra word. Sy vertel aan hom hoe sy een oggend, dae voor sy dood, vir Noag in die pad gekry het en hom vir dood aangesien het.⁵⁹ Sy is oortuig daarvan dat niemand seker is wanneer Noag werklik “die gees gegee” het nie (Van Heerden, 1986:26). Oor die laaste dag in die bos, die dag toe Abel die skoot in die gat afgevuur het, hou Kaatjie vol dat sy niks gesien het nie, maar anderpad gekyk het.

Noag se vader, Waterwyser du Pisani, word volgende ondervra. Die magistraat versoek Waterwyser om vir hom die boormasjien te wys, waarop Waterwyser hom neem na die stukke van die masjien wat agter die melkstal op Toorberg rondlê. Hy vertel dan hoe Abel na Noag se begrafnis die boorpunt in die dooieveld gaan begrawe het en hoe die droogte op Toorberg daarna uiteindelik gebreek is. Die magistraat vra hom uit oor Abel se verhouding met Noag, waarop hy

⁵⁷ Op pad na die hotel waar hy sal tuisgaan, vind 'n mitiese ontmoeting met OuAbel plaas wat later in hierdie hoofstuk ondersoek sal word.

⁵⁸ Alhoewel die magistraat se vrou duidelik steeds (lank na haar afsterwe) 'n belangrike rol in sy lewe speel, is sy nie deel van die Moolmans se verhaal nie. Sy word ook nêrens in die roman as 'n teenwoordige spookkarakter uitgebeeld nie, maar slegs as 'n herinnering; 'n geïdealiseerde beeld van 'n vrou wat nie meer daar is nie; 'n verbeelde vrou wat spook in die gedagtes van haar wewenaar. Anders gestel, dit is nie dié vrou wat teenwoordig is nie, maar haar man se herinnering. Derhalwe word sy nie as een van die spookkarakters of as 'n remanente verskynsel in die roman beskou of bespreek nie.

⁵⁹ Kaatjie het 'n voerspooksel gesien, nie 'n spook nie.

antwoord dat Abel Noag soos 'n weggooilam op die werf geduld het (Van Heerden, 1986:38). Waterwyser is oortuig daarvan dat Noag “die aanvoeling” vir waterwys gehad het, en “as hy groter was, sou hy sonder mik sy hakskeen kon inslaan en net sê ‘Boor!’, en ons sou boor met daardie dooie masjien en ek sweer, u Edelbare, ek sweer ons sou soetwater uitboor” (Van Heerden, 1986:38). Oor die gebeure rondom die boorgat sê Waterwyser bloot dat daar geen ander plan was nie en, ten spyte daarvan dat daar niks anders gedoen kon word nie, 'n mens tog nooit werklik seker kan wees van so 'n saak nie (Van Heerden, 1986:38).

Die magistraat se derde besoek is aan Koevert, die seun van Posmeester en Amy Moolman. Hy vertel van die dag waarop die boormasjien in die dorp aangekom het. Oor die gebeure by die boorgat vertel Koevert dat hy en sy ouers nie van die eerstes daar was nie, maar dat hulle gebly het tot die einde, tot ná die begrafnis (Van Heerden, 1986:53). Hy hou vol dat niemand weet of Noag nog voor Abel se genadeskoot gelewe het nie. Koevert vertel ook aan die magistraat dat Abel die een was wat besluit het dat Noag nie uitgegrawe kan word om begrawe te word nie, en dat hy in elk geval nie in die Moolmans se familiebegraafplaas begrawe sou kon word nie. Om hierdie rede kon daar ook nie 'n lykskouing gedoen word nie (Van Heerden, 1986:54). Oor Abel se reaksie op Noag se dood vertel Koevert dat Abel so erg geraak is deur die hele saak dat hy “daardie maand begin windpompe klim het om bo by die vlerke te sit en dink” (Van Heerden, 1986:54). Abel het nie net die windpompe op sy eie plaas geklim nie, maar ook “sy pad met sy draadtang oopgeknip en op al wat boer is se windpomp geklim om van alle hoogtes die sondes van die wêreld te bekyk” (Van Heerden, 1986:55).

Die magistraat se volgende besoek is aan OneDay Riet, Andries en Kaatjie se seun. Hy is in die tronk as gevolg van sy betrokkenheid by die Struggle – die tronkbewaarder verwys na hom as 'n “veiligheidsgevangene” (Van Heerden, 1986:68). In sy gesprek met die magistraat verbind OneDay deurlopend die gebeure rondom die boorgat met die politieke situasie in die land. Oor die gebeure by die boorgat erken hy slegs dat daar 'n geweskoot was (Van Heerden, 1986:71). Verder ontwyk hy die magistraat se vrae oor die gebeure by die boorgat.

Na sy gesprek met OneDay besoek die magistraat 'n volgende gevange: KênsTillie Moolman, wat in Toorberg se opstal toegesluit is. Sy is Noag se moeder maar, soos haar naam aandui, waarskynlik nie 'n betroubare getuie nie. Die magistraat se besoek aan KênsTillie is ook sy eerste besoek aan Toorberg, en sy eerste ontmoeting met Ella Moolman. Alhoewel sy nie baie geneë is om die magistraat met KênsTillie te laat praat nie, gee sy tog toe en neem hom na die vensterlose kamer waarin haar dogter gehou word.⁶⁰ Die gesprek met KênsTillie is uiteraard moeilik. Nadat

⁶⁰ KênsTillie word meestal in hierdie toegesluite kamer gehou en daggatee ingegee om haar kalm te hou.

die magistraat haar vertrouwe gewen het, vertel sy hom dat Noag met sy ma gesels het deur aan die muur van haar kamer te klop, en dat sy hom laas gesien het toe almal Kersfees in die bos gehou het (Van Heerden, 1986:83). Sy vertel ook dat Antjie Somers vir Noag kom haal het, en dat hy 'n bobbejaantjie was. Sy verwys deurentyd na die boormasjien, na hoe dit skielik gereën het en dat daar nou reën gaan kom. Sy beskuldig die magistraat daarvan dat hy die reën wakker maak, en vra of hý Antjie Somers is (Van Heerden, 1986:84). Al wat die magistraat werklik by KênsTillie uitvind, is dat Noag sedert die dag toe almal Kersfees in die bos gehou het, nie meer met sy ma deur die muur gesels het nie.

Amy O'Leary, Posmeester se vrou, word volgende ondervra. Sy vertel aan die magistraat dat Noag se begrafnis die verskriklikste dag van haar lewe was, veral oor die manier waarop die Skaamfamilie by die kerk weggewys is. Wanneer die magistraat haar vra of Abel 'n moord kan pleeg, antwoord sy ontwykend: "Ek sal nie kan sê nie [...] Ek weet nie [...] Maar daar is ander maniere om te moor as met 'n geweer" (Van Heerden, 1986:92). Sy weet ook nie wanneer Noag oorlede is nie, en wil nie juis oor die gebeure rondom die boorgat praat nie – sy het vir Noag geken omdat sy vir hom skoolgehou het. Sy beskryf Noag as "effens agter... vertraag, as u wil. Maar 'n liewe kind" (Van Heerden, 1986:95). Amy sê wel dat hy nie sommer in 'n gat sou inval nie, en dat dit 'n ongeluk moes gewees het (Van Heerden, 1986:96).

'n Dag of wat na hierdie ondervraging word die magistraat ingelig dat Abel Moolman spoorloos verdwyn het. Hy haas hom na Toorberg. Wanneer hy die plaas bereik, lig Ella hom in dat hulle eers self na Abel sal soek voordat die polisie amptelik in kennis gestel sal word (Van Heerden, 1986:103). Die magistraat erken aan Ella dat sy besoek deels uit kommer en deels ter wille van sake is. Hy moet immers op hoogte bly van die verwickelinge, en Abel is nog nie ondervra nie. Die magistraat en sy klerk bly op Toorberg aan vir die duur van die soektog na Abel. Hy en Ella gesels oor Toorberg se geskiedenis – veral StamAbel se pioniersdae en Soois se rebellie – en ook oor die ondersoek na Noag se dood. Ella stel dit aan die magistraat dat hy haar man, Abel, van moord en ontvlugting van die gereg verdink (Van Heerden, 1986:108). Hy antwoord dat sy hóm in die beskuldigebank plaas, waarop sy lag en antwoord:

"U is my gas. Ek sal u nooit onbeleef wil behandel nie. U kalmte herinner my so aan De la Rey." Sy kyk weer na die portret, haal dan diep asem en rig haar direk tot hom. "Ek wil net vir u sê dat die Moolmans mense is wat dinge op hul eie manier doen. U moenie alles wat hier gebeur probeer herlei na Noag du Pisani se dood nie" (Van Heerden, 1986:108).

In hierdie en ander gesprekke tussen die magistraat en Ella kom dit deurlopend na vore dat die Moolmans dinge op hul eie manier doen. Hierdie hardkoppige aandrang op hul selfstandigheid en hul eie gesag bo dié van buitelanders is 'n karaktereienskap wat die Moolmans – veral die Abels – van hul pionier-voorvader, StamAbel, geërf het.

Die volgende oggend besoek die magistraat die Moolmans se familiebegraafplaas, verken die opstal en die werf en besoek dan die Slams se huis (Van Heerden, 1986:136). Die Slams wag hom voor sy huis in, asof hy hom verwag het. Hy vertel dat sy vaders voor hom in dieselfde huis gebly het, en ook toorders was. Hy sê ook aan die magistraat dat sy sien duur is, en dat hy al voor die hof gedaag is. Die magistraat betaal hom vir sy getuienis, want “wat Slams met sy binneste oë sien, dit kan die Edelaagbare nie verniet vat nie” (Van Heerden, 1986:137). Volgens die Slams het Noag ook die binneste oog gehad, nes sy ouers (Waterwyser en KênsTillie), en derhalwe kon hy water en geeste sien (Van Heerden, 1986:139). Hy vertel dan aan die magistraat hoe Noag in die boorgat beland het:

“Dit was in die bos. Druppeltjie het daar gespeel. Hy’t gestaan en luister na die ganse. Toe kom die gees van sy voorvader voor hom en Druppeltjie skrik. En toe sy voorvader sy hand na hom uitsteek, het Druppeltjie agtertoe getrap en toe die voorvader nader kom, het Druppeltjie agteruit geval, die boorgat in.”

Binne die skemer hut sien die magistraat ’n mensskedel. Horings van ’n bok, ’n klossie van volstruisvere wat van die dak hang. Hy vat aan sy stompie en kyk uit oor die plaas. “Wie was die voorvader?” vra hy.

Die Slams kom hurk voor hom. Die magistraat ruik die soet, bedwelmende reuk van dagga. Die Slams haal sy daggazol weg van sy tande. “Die een wat hulle De la Rey noem,” sê hy (Van Heerden, 1986:139).

Hierna keer die magistraat blykbaar terug na die opstal toe en vertoef daar vir etlike dae. Ella laat die Slams kom om te help met die soektog na Abel. Die Slams, wat reeds op die werf is, vertel aan Ella dat hy reeds oor die plaas geloop en soek het na Abel, maar dat hy hom nêrens kon hoor nie (Van Heerden, 1986:153). Hy gooi beentjies in ’n sirkel in die grond en begin bokspring en beduie, maar voordat hy iets betekenisvol kan oordra, word hy deur DwarsAbel weggejaag (Van Heerden, 1986:153-154). Die soektog na Abel duur voort terwyl die magistraat op Toorberg aanbly en snags briewe aan sy oorlede vrou skryf oor sy ondersoek, sy vrae oor geregtigheid en justisie en Abel se rol in Noag se dood.

Abel se lyk word eindelijk in die solder gevind. Dit wil voorkom asof Abel selfdood⁶¹ gepleeg het – die karakters in die roman aanvaar dit skynbaar so. Die magistraat se beskrywing van die toneel in die solder bied egter geen bewyse dat Abel deur homself (of enige iemand anders) met ’n geweer geskiet is nie:

In die hoek, by Abel se linkervoet, gryns ’n dooie vlermuis. Versigtig buk die magistraat oor Abel. Daar is geen koeëlwond nie; niemand het ook ’n skoot gehoor nie. Die gesig hang skeef terug en die oë, toe die lig daaroor skuif, glim nog effens (Van Heerden, 1986:172-173).

⁶¹ Sedert 2013 word selfdood skynbaar as die meer korrekte (of meer empatieke en menswaardige) term vir selfmoord beskou (vgl. Jordaan, 2013:5). Derhalwe word daar in hierdie studie van selfdood eerder as selfmoord geskryf.

Alhoewel Abel in die solder, met 'n geweer in sy hande en die kaart en transport van sy plaas in sy hande, gevind is, is daar is geen koeëlwond of sigbare oorsaak van sy dood nie. Daar is ook geen verdere ondersoek na Abel se dood nie, en die magistraat verlaat Toorberg na sy begrafnis. Hy neem afskeid van Ella sonder dat een van hulle werklik die dinge sê wat tussen hulle lê. Ella erken nooit dat sy hom met De la Rey vergelyk, en daarom haar liefde vir De la Rey op hom projekteer nie. Die magistraat erken ook nie op sy beurt dat hy sy oorlede vrou in Ella sien nie; hy sê slegs aan Ella dat hy haar bewonder (Van Heerden, 1986:177-178).

Die magistraat se ondersoek na Noag se dood word hiermee voltrek. Wanneer Ella hom om sy uitspraak vra, bly hy haar 'n antwoord skuldig. Kort hierna vertrek hy, en die klerk vra hom ook na sy uitspraak:

Hy antwoord nie die klerk nie, maar steek 'n sigaar aan. Wat weet jy, dink hy ergerlik, jy en die ander kwetterape agter die toonbanke van die magistraatskantoor? Hy is verras deur die skielike greep woede in sy bors. Wat weet jy, wil hy vra, van aandadigheid en skuld? [...]

Dan is dit die einde by Justisie, dink hy terwyl hy by die apteektoonbank wag. Om na soveel maande terug te keer na Hoofkantoor en te sê: Geen verslag nie. Ek bly u 'n antwoord, tot my innige spyt, skuldig.

Later, in sy hotelkamer, ná sy vierde whiskey, dink hy: Dit is 'n uitspraak. Hy glimlag wrang. Wat ek ontdek het, mense van die Hoofkantoor, is die onbeperktheid, nie van die onmoontlike nie – dit wat ons nooit wou erken nie – maar die onbeperktheid van die moontlike.

En omdat ek nie meer die een is wat reg spreek nie, maar een van dié wat die reg pleit, is dit dan vir my die *litis contestatio*: die sluiting van die pleitstukke (Van Heerden, 1986:180-181).

Die magistraat se weiering om 'n finale uitspraak te gee, kan aan die een kant toegeskryf word aan 'n tekort aan bewyse. Uit sy ondervraery van die lewende Moolmans het hy min betroubare inligting oor Noag se dood bekom, daar is geen lykskouing gedoen nie, en sy hoofverdagte, Abel, kon nooit ondervra word nie. Aan die ander kant weerhou die magistraat dalk ook 'n uitspraak omdat hy so betrokke geraak het in die verhaal van die Moolmans, en weet hy dat hy nie 'n objektiewe uitspraak kan maak nie.

2.3.2 Die sekondêre verhaallyn

Hierdie verhaallyn strek vanaf StamAbel, Magtilt, Jan Swaat en HansBoesman se aankoms op die grond wat later Toorberg sal word, tot en met Noag se dood. In hierdie verhaallyn, wat fragmentaries aangebied en deels deur die spookkarakters vertel word, kom die verhale van die vorige generasies van Toorberg na vore. Heelwat word blootgelê oor die verhoudings tussen die karakters, insluitende die verhouding tussen die Moolmans en die Skaamfamilie.

Kaatjie vertel in die eerste hoofstuk van die roman die verhaal van Toorberg aan haar kleinkinders. Sy beskryf StamAbel se begin op Toorberg, nadat HansBoesman hom tot die Oog gelei het, soos volg:

’n Goeie drie dae het hy in alle windrigtings verken, die grond bekyk, die water se loop gevolg, in die vleie gedwaal en die ganse bekrui, die wildehoenders voor hom uit die gras sien opvlie en ver op die kim die troppe bok en volstruis gewaar. Op die derde dag het hy skote op ’n troppie Boesmans wat hy in ’n holkrans teen die hange teëgekom het waar hulle heuning aan die uithaal was, gelos. Die klompie het laat spaander terwyl HansBoesman stil langs StamAbel se perd gehurk het en StamAbel het later lank in die holkrans rondgekrui en die Boesmantekeninge teen die wande bekyk [...]

In daardie dae, het Kaatjie Danster haar kleinkinders vertel terwyl Shala stug geluister het, het julle Grootoupa StamAbel die grond liefgekry en omdat hy die wonder van dié nuwe wêreld met sy Oog, vleie en gras nie heeltemal begryp het nie, het hy die berg Toorberg genoem en besluit om sy plaas, as hy die grondbrief kon kry, dieselfde naam te gee.

Hy’t sy trek gaan haal waar dit drie weke suid teen ’n rivier gelê het, met Ouma Magtilt reeds hoog swanger met Regter Lucius. Hy’t die trek gebring tot by die Toorberg se Soetveld, waar die Oog se water oopgesprei het in die loop van die Toorrivier. Daar het hy staning gemaak en besluit dat dít die aarde is waarin hy en sy nageslagte wou heengaan.

StamAbel het sy waens in ’n driehoek getrek en ’n takkraal gebou, ’n kookskerm opgerig en ’n deelmud koring gesaai ’n entjie van die kamp af. Hy’t ’n klompie bokke platgetrek en strikke in die Vlei gestel. Toe die biltong in baie rye in die kookskerm hang, het hy sy perd gevat en binne sewe verskriklike dae tot by die naaste landdros en terug gejaag. Op die sewende dag, met die perd wat skuim om die stang, en StamAbel self lam van die koors, het hy op Toorberg aangekom met die grondbrief in die saalsak. Hy was ’n veel armer man, want die landdros se prys was hoër as wat hy verwag het. Toe hy by die wa inloer, het hy Ouma Magtilt gekry met Regter Lucius in die arm [...]

En toe het StamAbel ook nog twaalf weke lank met hoë koors in die siekwa gelê. In die twaalf weke, só het die mense vertel, het hy al sy voorgeslagte se sondes uitgesweet, maar in die lang nagte van rondrol in die wa, het hy sewe duiwels opgedoen. Want toe hy uiteindelik met bewerige kniekoppe uit die siekwa klim, was die hel self los en binne drie jaar het StamAbel geskiet en geploeg en gekap en gebou totdat Toorberg dié spogplaas van die woesteny was. ’n Plek waar predikers, smouse en vlugtende moordenaars in bewondering sou oornag, om te luister na die roep van kolganse, die borreling van die Oog as alles stil word in die nag, die getjank van jakkalse en die snuifgrom van tiere (Van Heerden, 1986:3-4).

Twee interessante aspekte van die Moolmans se begin op Toorberg kan in hierdie vertelling uitgewys word. Eerstens, dat StamAbel, homself geregtig gevoel het op daardie stuk aarde en “’n troppie Boesmans” byna soos diere verjaag het deur skote op hulle af te vuur. Hieruit kan reeds afleidings gemaak word oor die Moolmans se sin van geregtigheid en meerwaardige houding jeens ander rasse. Tweedens is dit ook duidelik dat StamAbel van die begin af die grond liefgehad het. Daardie liefde vir ‘sy’ grond (en water), sowel as die geregtigheid op grond en selfopgelegde gesag oor die inheemse stamme is kenmerkende eienskappe van Afrikaneridentiteit wat StamAbel ook aan sy nageslagte oorgedra het. Hierby kan ook die klem op die fisieke krag van die hardwerkende boer gevoeg word.

StamAbel en Magtilt het vyf seuns op Toorberg grootgemaak: Lucius, Floors, OuAbel, Soois en Andreas. Hulle het tot die einde van hul lewens op die plaas aangebly en is albei in die familiebegraafplaas begrawe. Van hulle vyf seuns was dit egter net OuAbel wat op die plaas gebly het. Lucius en Andreas het stedelinge geword, Soois is deur die Kakies geskiet en Floors is deur

sy vader van die plaas af verban.⁶² StamAbel het Toorberg in 'n spogplaas omskep, en die plaas is na sy dood deur OuAbel oorgeneem.

Tydens OuAbel se heerskappy van die plaas het die Oog, Toorberg se waterbron, begin opdroog – 'n teken dat die Moolmans reeds in die tweede geslag agteruit begin boer. OuAbel het akwadukte op die plaas gebou in 'n poging om die water wat wel nog uit die Oog gekom het, beter oor die plaas te versprei. Hy het met Hetta getrou, en hulle het drie seuns op Toorberg grootgemaak: De la Rey, die oudste, het in die stede in verdwyn nadat hy deur Ella afgewys is. Ella het haar oog op De la Rey se broer, Abel, gehad en uiteindelik ook met Abel getrou. Die derde seun, Posmeester, het met Amy ('n Ierse Katolieke) getrou. Aangesien die Moolmans streng Protestants is, is hierdie huwelik nie deur OuAbel goedgekeur nie en derhalwe is Posmeester en Amy nie toegelaat om hul intrek op Toorberg te neem nie. OuAbel vaar dus ook in dié opsig swakker as StamAbel – hy het minder seuns, waarvan hy twee uit die familie werp.

Abel het Toorberg oorgeneem na OuAbel se afsterwe en, soos reeds genoem is, het hy met Ella getrou. Hulle eersgebore seun, DwarsAbel, dra die merk van onvrugbaarheid op sy oor. Ná DwarsAbel was daar 'n reeks van vier doodgebore seuns.⁶³ Hierna is die eerste dogter in die Moolmanstam, KênsTillie, gebore “met die naelstring om die nek en met geen hulp naby nie [was sy] 'n ruk ter helle, [maar het] weer wakker geword [...] met al die neuke van die Moolmans in haar klein lyfie opgegaan” (Van Heerden, 1986:19). Sy is van jongs af daggatee gevoer om haar kalm te hou. Sy het (buite die eg) swanger geword met Waterwyser du Pisani (wat vir haar pa op die plaas werk en spesifiek gemoeid is met die soeke na water) se kind. Hulle seun, Noag, is die laaste afstammeling wat in die Moolmanstamboom aangeteken word.

In hierdie tydperk speel die geskiedenis van Toorberg nie net op Toorberg se werf af nie. Die lewens van Posmeester, Amy, Koevert, OneDay en al die ander familieleden wat nie meer op die plaas woon nie, vorm deel van die steeds ontvouende geskiedenis (die sekondêre verhaallyn), veral omdat hulle almal by die boorgat was tydens Noag se dood.

Wanneer Abel sterf, word DwarsAbel die baas van Toorberg. Hy is ongetroud en as gevolg van die geboortevlek op sy oor word daar aangeneem dat hy onvrugbaar is. Die enigste ander moontlike erfgenaam sou Noag wees, maar hy is reeds (voor Abel) oorlede. Noag is nie deur Abel as 'n Moolman beskou of erken nie. Soos sy moeder, KênsTillie, was Noag boonop verstandelik gestremd, en sou hy waarskynlik nie in staat wees om, as hy ouer sou geword het,

⁶² Al die gebeure waarna hier verwys word, sal in die spookkarakters se karaktersketse in meer detail bespreek word.

⁶³ OokAbel, KleinAbel, Lucius en Andreas.

op Toorberg te kon boer nie. In effek het Abel se dood dus die begin van die einde vir die Moolmans op Toorberg gemerk.

Die geskiedenis van die Skaamfamilie is uiteraard vervleg met die geskiedenis van Toorberg en die Moolmans. Wanneer StamAbel vir die eerste keer op Toorberg aankom (nog voordat dit Toorberg is), word hy vergesel deur HansBoesman ('n trougeskenk van sy skoonvader (Van Heerden, 1986:146)) en Jan Swaat ('n pandoer, en sy agterryer). Volgens die stamboom is Jan 'n kind van die sendeling James Read, maar sy moeder word nie in die stamboom aangedui nie. HansBoesman het waarskynlik 'n dogter gehad, wat later waarskynlik 'n kind by Jan gehad het, maar beide hierdie vroue word slegs met 'n vraagteken in die stamboom aangedui. Jan het bloot eendag van Toorberg af verdwyn en ongeveer 'n halwe jaar later teruggekom met die baba, Kitty, wat hy gesê het syne was (Van Heerden, 1986:50). Kitty kon nooit by haar vader uitvind wie haar moeder was nie.

Kitty het 'n verhouding met StamAbel se seun, Floors gehad, en uit hierdie verhouding is haar seun, Andries Moolman/Riet, gebore. Dié verhouding kon nie voortgesit word nie, aangesien interrasverhoudings nie in daardie dae deur Afrikaners soos die Moolmans geduld is nie en Floors boonop van die plaas verban is. Andries het nooit sy vader ontmoet nie, en later sy van verander.

Andries het met Kaatjie getrou, en hulle drie kinders – OneDay, Shala en KleinKitty – het ook op Toorberg grootgeword. Shala boer met 'n troppie bokke op die Stiefveld en KleinKitty werk as 'n huishulp in Toorberg se opstal. OneDay trou met Meisie Pool. Hulle het vyf kinders: Matthew, John, Mary, Mark en Andrew – maar OneDay is selde op Toorberg. As reisende pastoor is hy aktief betrokke in die Struggle, en sy vrou en kinders sien hom selde. In die hede van die roman is OneDay in die tronk vanweë hierdie aktiwiteite.

Die sekondêre verhaallyn word nie pertinent in die roman afgesluit nie – Toorberg bestaan voort ná die magistraat se vertrek, en hierdie geskiedenis is dus steeds aan die ontvou. Dit word wel deur die beëindiging van die Moolmans se bloedlyn (deur die sterftes van Noag en Abel, en die onvrugbare DwarsAbel) en verhaalgebeure soos die toekomsvooruitsigte van die Skaamfamilie ('n nageslag, die vooruitsig van die einde van die Struggle) sterk gesuggereer dat die Moolmans se verhaal einde toe staan, maar dat die plaas en die Skaamfamilie sal voortbestaan. Die verhaal van Toorberg kan dus, onder nuwe bestuur, voortgaan.

2.3.3 Herhalende verhaalpatrone

Daar is hoofsaaklik drie tydstrome waardeur hierdie twee verhaallyne vloei, naamlik die geskiedenis van Toorberg en die Moolmans (die geskiedenis), die gebeure rondom die boorgat (die kerngebeurtenis) en die hede van die verhaal, waarin die magistraat se ondersoek uitspeel (die hede). Die hede word hoofsaaklik deur die magistraat en soms deur ander lewende karakters en die spookkarakters vertel en gefokaliseer; die kerngebeurtenis deur die lewende en oorlede Moolmans; en die geskiedenis meestal deur die spookkarakters. Alhoewel die lewende karakters staaltjies uit die geskiedenis te vertel het, tree hulle nie in hierdie instansies as fokalisators op nie. Die spoke van Toorberg fokaliseer uit al drie hierdie tydstrome: hulle fokaliseer gebeure uit hulle eie verledes, die gebeure rondom die boorgat en gedeeltes van die hede van die verhaal. In hierdie opsig is die spoke van Toorberg in 'n unieke posisie omdat hulle nie, soos die lewende karakters, gebonde is aan liniêre tydspatrone nie.

Soos Venter (1986:12) egter uitwys, is al die karakters in Toorberg gevangenes van “tyd en die patrone van opeenvolging, oorerwing en herhaling”. Daar is duidelik verhaalpatrone wat in verskillende generasies herhaal word. Die ‘onaanvaarbare’ verhouding van Floors en Kitty (tweede generasie) word herhaal in die verhouding van Koevert en KleinKitty (vierde generasie). Die Abel van elke generasie ná StamAbel worstel met die water van Toorberg. Nog 'n konstante in elke generasie ná StamAbel en Magtilt, is dat daar in elke generasie net een seun ('n Abel) is wat op Toorberg aanbly. Die res van die seuns verlaat die plaas, of word van die plaas af verban. In die vierde generasie word al die seuns, op een na, dood gebore.

2.4 DIE FAMILIE, SKAAMFAMILIE EN STIEFMOOLMANS

Daar is twee vertakkings van die Stamboom, naamlik die Moolmantak (wat aangedui word as ‘Die Familie’) en die Riettak (wat aangedui word as ‘Die Skaamfamilie’).⁶⁴ Die Moolmanfamilie bestaan uit die afstammeling van StamAbel en Magtilt, strek oor vyf generasies en eindig met Noag. Die Skaamfamilie bestaan uit die afstammeling van James, HansBoesman en Jan, en begin nie met 'n identifiseerbare (stam)ouerpaar nie. Hierdie stamboom strek oor ses generasies en eindig met Matthew, John, Mary, Mark en Andrew. Floors, StamAbel se seun, word volgens die stamboom nie as 'n lid van die Moolmanfamilie beskou nie, maar as lid van die Skaamfamilie gereken – reeds 'n aanduiding dat Floors se optrede teenstrydig is met die Afrikaner se waardes tot so 'n mate dat hy uit die familie (en by implikasie, die volk) gewerp word.

⁶⁴ Sien Figuur 1.

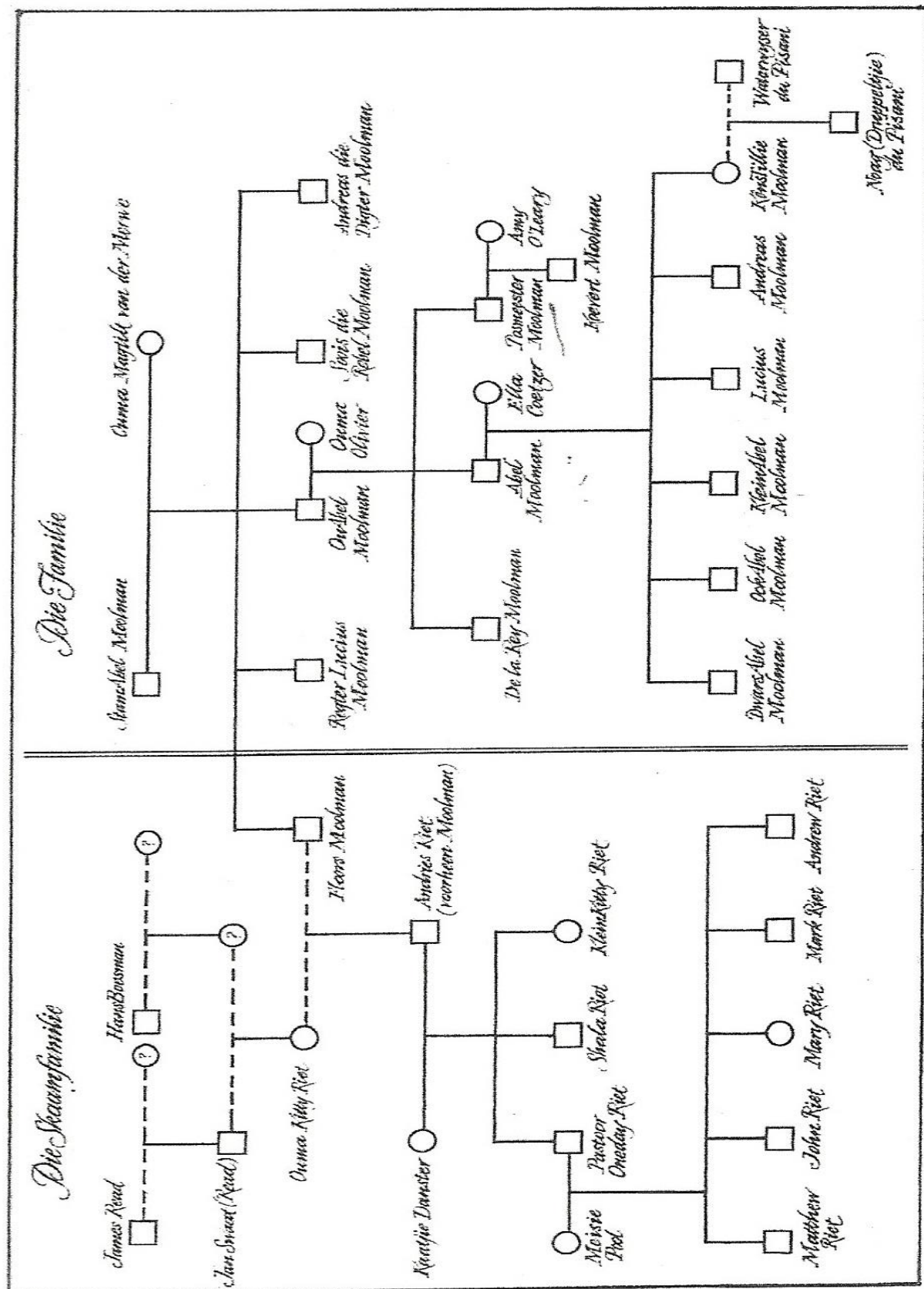
Die term 'StiefMoolmans' word gebruik om te verwys na die Moolmans wat, as gevolg van hul gedrag of keuses, nie meer as 'regte' Moolmans beskou word nie. Die Skaamfamilie word hierby ingesluit:

Druppeltjie was so stief soos Kaatjie Danster se kinders en kleinkinders, en haar eie Koevert met sy skewe skouers. Al hierdie stiefkinders, dink Amy bitter, bly op die rand van Toorberg. Wég kan hulle nie kom nie, maar deel is hulle ook nie (Van Heerden, 1986:33).

In die besprekings van *Toorberg* se spookkarakters word daar, ter wille van duidelikheid, gemeld in watter generasie van die stamboom hulle voorkom. Aangesien StamAbel en Magtilt duidelik uitgebeeld word as die stamouers van die Moolmans, word hulle as die eerste generasie gereken. Die tweede generasie bestaan uit Lucius, OuAbel, Hetta, Soois en Andreas. De la Rey, Abel, Ella, Posmeester en Amy vorm die derde generasie. Die vierde generasie bestaan uit DwarsAbel, KênsTillie en Koevert. Noag is die enigste lid van die vyfde generasie.

In die Skaamfamilie se stamboom word James Read en HansBoesman as die eerste generasie aangedui maar nie, soos StamAbel en Magtilt, as stamouers in die roman uitgebeeld nie. Daarom, en ter wille van eenvormigheid, word hulle nie in hierdie hoofstuk as die eerste generasie gereken nie. Ten einde die karaktersketse te groepeer op so 'n wyse dat die karakters wat in dieselfde tydspanne op Toorberg geleef het in dieselfde generasie (of eerder, kategorie) geplaas word, word Jan Swaat hier as die eerste generasie in die Skaamfamilie aangedui. Hiervolgens is Kitty en Floors die enigste lede van die tweede generasie. Die derde generasie bestaan uit Andries en Kaatjie. OneDay, Meisie, Shala en KleinKitty is die vierde generasie. Die vyfde generasie bestaan uit Matthew, John, Mary, Mark en Andrew, na wie Kaatjie, wat hulle hierdie name gegee het, as "Bybelkinders" verwys (Van Heerden, 1986:131).

Figuur 1: Die Moolmanstamboom⁶⁵



⁶⁵ Soos verskaf in Van Heerden, 1986.

2.5 TOORBERG SE SPOOKKARAKTERS: INDIVIDUELE IDENTITEITE

Dit is hoofsaaklik die manlike afstammeling van die Moolmanstamboom wat op Toorberg spook. Die skynbare tekort aan vroulike spoke kan op een van twee wyses verklaar word: eerstens is dit dalk bloot net 'n praktiese probleem – slegs vier van die tien Moolmanmans is ooit getroud, en die laaste twee (Abel en Posmeester) se vroue is nog nie oorlede nie.⁶⁶ Daar is dus slegs twee getroude vroue uit die Moolmanstam, Magtilt en Hetta, wat hier kán spook. Wanneer die manlike spoke in verband gebring word met die uitbeelding van manlike Afrikaneridentiteit in hierdie roman, kan daar ook geargumenteer word dat die vroulike spoke skaars is omdat vroue in 'n patriargale samelewing nie op die voorgrond geplaas word nie. Dit kan daarom ook beskou word as 'n direkte resultaat van die opvatting dat Afrikaneridentiteit byna per definisie manlik is.

Dit is belangrik om hier twee aspekte rondom die verskyning van die spookkarakters uit te wys. Eerstens het hulle skynbaar geen interaksie met mekaar nie: die gesinne word nie herenig in die hiernamaals nie; die broers gesels nie met mekaar nie; ouers en kinders wandel nie saam nie. Die enigste uitsonderings in hierdie opsig is StamAbel en Magtilt, die stamouers, wat saam wandel en Abel en Noag, die oupa en die kleinseun wat hy gedood(?) het.

Tweedens moet daarop gewys word dat die spoke op Toorberg selde deur enige van die lewende karakters waargeneem word. Daar is slegs twee lewende karakters op Toorberg wat die spoke sien: die Slams en KênsTillie. Wanneer die magistraat die Slams gaan ondervra oor Noag se dood, maak hy die volgende bewerings:

“Die plaas is vol geeste. Snags sien ek hulle loop, wit loop hulle, soos boerbokke loop hulle, oor die drade, orals.”

“Wie se geeste?”

“Die vaders van Abel. Die ou mans met die baarde. Die vroue met hul hoepelrokke.”

“En u sien hulle met u eie oë?” Skepties blaas hy die rook uit. Luister hom uit, dink hy. Lewers agter die skelmheid is daar inligting.

“Ek sien hulle met my binneste oë. My buitenste oë sal hulle nie sien nie. Die Wet ook, het net buitenste oë. Die Wet sal hulle nie sien nie. Maar Slams kyk en sien” (Van Heerden, 1986:138).

Alhoewel die Slams 'n lewende karakter is, is hy nie 'n Moolman of 'n hoofkarakter nie. Hy word ook nie uitgebeeld as 'n betroubare getuie nie. Dit maak dit maklik vir die magistraat én die leser om sy getuie oor te sien.

KênsTillie sien ook die spoke, maar haar waarnemings kan ook, vanweë haar kranksinnigheid, maklik deur die lewende karakters en die leser oor die hoof gesien word. Haar waarneming van

⁶⁶ Wat die Skaamfamilie betref, was slegs twee mans getroud: Andries, wat oorlede is, wie se vrou (Kaatjie) nog nie oorlede is nie; en OneDay, wat met Meisie getroud is (en beide nog lewe).

die spoke rondom die boorgat (kort voor Abel se genadeskoot) kan wel die leser wat die magies-realistiese aard van die roman aanvaar, oortuig:

En dalk het Tillie, in haar malligheid en salig van Slams se dagga, voorkennis gehad van haar kind se sterfte. Want sy't net daar met die voorvaders begin praat. Eers met die wit, eelterige stam van die boom agter Posmeester: "O, Grootoupa Abel," het sy saggies gefluister, maar haar stem het soos die ligste wind van die vroegoggend tot in almal gesny.

"En Grootouma Magtilt," het sy geprewel en getas na die klos blare van 'n ander boom. Stadig het sy nader beweeg, tot langs Ella. "En Grootoom Lucius!" het sy uitgeroep en haar hand uitgesteek, skielik weggeruk en om en om begin tol, drie lanterns omgeskop, haar voete krakend deur die blare terwyl haar hare en goingsak in die lae takke van die bome aan die rand van die oopte verstrengel raak.

Toe DwarsAbel haar vasvat en na Ella bring, kon almal sien dat sy gehuil het, haar hele gesig blink van tranes. Seker nie oor dié een sterfte nie, het Kaatjie Danster later gedink, maar oor al die sterftes wat sy in een oomblik herken het – al die mense van die droewige plaas Toorberg wat in die sweet van hul aanskyn hier geleef en hier gesterwe het (Van Heerden, 1986:184).

In hierdie passasie, wat vanuit Kaatjie se perspektief vertel word, sien die lewende karakters slegs KênsTillie se kranksinnigheid, maar gegewe die plasing van hierdie aanhaling laat in die roman kan geargumenteer word dat die leser teen hierdie tyd wéét dat die spoke van die voorvaders werklik ook om die boorgat staan.

Vir die meeste van die lewende Moolmans bly die spoke van die voorvaders figuurlik. Dit is die idee van die voorvaders wat by hulle spook. Abel, byvoorbeeld, het soms van KênsTillie se daggatee gedrink en dan vir StamAbel en OuAbel in sy studeerkamer gesien:

Later het OuAbel en StamAbel besoek afgelê, gewigtig in die leuenstoele oorkant die lessenaar.

"Abel," het StamAbel se stem gedreun. "Abel," het dit deur sy dae en nagte geëggo, "Abel!", het hy hoog in die windpompe gehoor, in die maer maande ná die dinge om die boorgat. Abel, waarheen gaan jy met die erwe van jou vadere? Boer jy vorentoe, soos jou vadere – of boer jy agteruit? Kry jy water vir die aarde wat jy geërf het? Hoeveel mud het die Ouland vanjaar gelewer? En hoeveel bale lusern was daar in die Hartseerland? Met hoeveel gelling besproei jy die Vleilande? (Van Heerden, 1986:159).

In hul eie fokalisasiebeurte maak StamAbel en OuAbel geen melding van sulke besoeke aan Abel in die studeerkamer nie. Die feit dat daar slegs twee lewende karakters in die roman is wat werklik die spoke kan waarneem, suggereer dat die spookkarakters se fokalisasiebeurte nie bloot in die roman ingeskryf is ter wille van hul vermaaklikheidswaarde nie. Hulle is ook daar vir die leser se onthalwe, om die dele van die storie te vertel wat die lewendes nie kán vertel nie. Die teenwoordigheid van die spookkarakters bied aan die leser 'n alternatiewe – of eerder, meer waarheidsgebonde – perspektief op die geskiedenis van Toorberg en die gebeure rondom die boorgat. Warnes, een van die min navorsers wat ag slaan op die spookkarakters van *Toorberg*, verduidelik ook die belang van die spoke se fokalisasiebeurte:

Importantly, the chapters focalized by ghosts are treated in the same way as those focalized by the living: the ghosts are granted full subjectivity – their senses are functional, they remember, they are capable of emotion. In this way, Van Heerden is able to render literal the

presence of the past, a move that [...] underpins his attempt to confront the psychosocial underpinnings of Afrikaner isolationism and exclusivity (Warnes, 2011:127).

Vanuit die lesers se perspektief dra die spookkarakters se vertellings dus dieselfde gewig as dié van die lewendes, en op hierdie manier kry Van Heerden dit reg om die verlede baie meer konkreet voor te stel as bloot die vae herinneringe en familiestaaltjies van die lewende Moolmans.

Vervolgens word karaktersketse van *Toorberg* se spoke aangebied. Aan die begin van elk van hierdie karaktersketse word 'n kort opsomming van die spookkarakter se fokalisasiebeurt verskaf, wat uiteensit waar die fokalisasiebeurt in die primêre verhaallyn geplaas word en wat daarin openbaar word. Hierdie volgorde kan as betekenisaanduidend beskou word in soverre die inligting wat die spookkarakters aan die lesers oordra, bydra tot die vorming van die magistraat se ondersoek. Daarom sal daar telkens aangedui word op watter stadium in die magistraat se ondersoek die betrokke spookkarakter aan die beurt kom. Die spookkarakters se fokalisasiebeurte kom in die volgende orde aan die beurt:

1. Ouma Magtilt van der Merwe
2. Andries Riet (gebore Andries Moolman)
3. Andreas die Digter Moolman
4. StamAbel Moolman
5. Regter Lucius Moolman
6. Soois die Rebel Moolman
7. Ouma Hetta Olivier
8. OuAbel Moolman
9. Abel Moolman

Ter wille van duidelikheid sal daar aangedui word in watter generasie die betrokke spookkarakter is, en wat die spookkarakter se plek in die familie is. Laasgenoemde is veral belangrik vir identiteitsvorming gegewe dat identiteit, onder ander, in terme van die rolle wat 'n individu vervul, beïnvloed word (vgl. Burke, 2007:2203 & Coupland, 2007:2210).

Die magistraat, die hooftokalisator van hierdie roman, word nie bespreek nie. Hy word deur skrywers soos Lombard (1989:28) en Van Coller (2006b:111) beskou as 'n reïnkarnasie van De la Rey, maar deur Van der Merwe (1989:50) as iemand wat die plek van die afwesige De la Rey inneem. Lombard (1989:28) wys byvoorbeeld op die parallelle tussen die magistraat en De la Rey: beide het 'n gebrek (De la Rey was mank, die magistraat het 'n kort arm), Ella merk op dat die magistraat baie na De la Rey lyk; beide is korter as Ella. Wanneer die magistraat op Toorberg oornag, slaap hy in De la Rey se kamer en dra hy De la Rey se kamerjas. Toe De la Rey die plaas verlaat het, het hy aan sy moeder (Hetta) gesê dat hy vir Ella sal terugkom (Van Heerden,

1986:152). Die Slams verbind ook die magistraat aan De la Rey wanneer Abel hom uitvra na die spore op die werf:

Die Slams het sy oë op skrefies getrek. “Die man wie se spore dit is, sal terugkom,” het hy gesê. “Hy sal miskien nie lyk soos jy hom onthou nie, maar jy sal weet dis hy, want hy gaan al om jou dwaal. Hy gaan al om jou praat, met almal behalwe jou. As hy opdaag, dan sal jy weet dis die man wat twee spore trap, een diep en een vlak” (Van Heerden, 1986:160).

Bostaande beskrywing toon duidelike ooreenkomste tussen die magistraat en De la Rey, en vandaar die interpretasie dat die magistraat 'n reïnkarnasie van De la Rey is. Hierdie interpretasie is egter problematies. Eerstens kan daar geargumenteer word dat die magistraat te oud is om die teruggekeerde De la Rey te wees, aangesien hy skynbaar voor De la Rey se dood (?) gebore is. Daar word nie genoeg inligting in die roman verskaf om hierdie stelling as feitelik (of fiktief feitelik) voor te hou nie. Dit wil egter voorkom asof Abraham van der Ligt ewe oud, of effens ouer, as Ella Moolman is. In die breë vind reïnkarnasie plaas nadat 'n persoon oorlede is, en sy/haar siel dan weer, opnuut gebore word in 'n nuwe fisiese wese (Anon., 2012). Dus, as die magistraat 'n reïnkarnasie van De la Rey was, sou hy jonger as De la Rey moes wees. Daar kan egter nie vanuit die gegewens in die roman vasgestel word wanneer De la Rey oorlede is nie,⁶⁷ en die magistraat se presiese ouderdom word nie verskaf nie. Weens 'n gebrek aan inligting kan daar dus nie in hierdie opsig 'n definitiewe antwoord gegee word nie.

Die ooreenkomste tussen De la Rey en Abraham kan, myns insiens, in 'n groot mate toegeskryf word aan die ander lewende karakters en hulle eie skuldgevoelens. Ella sien De la Rey in die magistraat omdat sy begin wonder het of Toorberg nie eerder na hierdie seun toe moes gegaan het nie. Sy het as jong vrou De la Rey se huweliksaanbod van die hand gewys, en dit is moontlik dat sy hierdie keuse betwyfel as gevolg van Abel se ontrouheid, haar doodgebore seuns, haar moeilike dogter, KênsTillie en haar hardkoppige seun, die onvrugbare DwarsAbel. Abel worstel dalk met hierdie selfde kwessies, maar sy grootste skuldgevoel is waarskynlik die dood van sy kleinseun, Noag, en die rol wat hy self in daardie gebeurtenis gespeel het.

Wanneer hy nie as 'n reïnkarnasie of plaasvervanger van De la Rey gelees word nie, vervul Abraham van der Ligt die rol van objektiewe buitestander. Hy is immers 'n ervare en gerespekteerde magistraat wat gestuur is om die omstandighede en oorsaak van 'n jong seun se dood te ondersoek. Sy objektiwiteit is egter van korte duur, en soos wat hy betrek word in die saga van die Moolmans, word die leser saam met hom dieper in die verhaal en die geskiedenis van Toorberg ingetrek. Myns insiens is dít die primêre funksie van hierdie karakter: om die leser tussen die Moolmans en hulle stories te vergesel, en die vrae en kwessies wat hulle stories na vore bring aan te spreek in sy eie worsteling met die soeke na die waarheid en geregtigheid. Die

⁶⁷ Dit kan ook nie met absolute sekerheid gesê word dat De la Rey oorlede is nie.

verloop van sy ondersoek is ook 'n belangrike strukturele aspek van die roman: die verhaalvolgorde word hiervolgens gerig. Die magistraat is egter nie 'n spookkarakter of 'n reïnkarnasie van De la Rey nie, en derhalwe word daar volstaan met bostaande interpretasie van die magistraat en sy funksie in *Toorberg*.

2.5.1 Ouma Magtilt van der Merwe

(Eerste generasie. Eggenote van StamAbel; moeder van Lucius, Floors, OuAbel, Soois en Andreas)

Magtilt fokaliseer die vierde hoofstuk van die roman, en sy is die eerste spookkarakter wat 'n fokalisasiebeurt kry. Haar fokalisasiebeurt vind plaas voordat die magistraat se ondersoek werklik begin het. Sy fokaliseer die gebeure in die Toorberg-opstal net voor Noag in die boorgat beland. In haar fokalisasiebeurt vertel sy hoe sy vir Ella dophou terwyl sy [Ella] op De la Rey wag. Magtilt weet egter dat dit nie De la Rey is wat gaan opdaag nie. Hier openbaar sy kennis wat sy nie veronderstel is om te hê nie – sy is óf bewus van die magistraat se komende besoek, óf sy weet vir seker waar De la Rey is en kan daarom ook weet dat hy nie op pad Toorberg toe is nie. Magtilt vertel ook enkele grepe uit die verlede – hoe Ella vir De la Rey afgewys en vir Abel gekies het; hoe sy na Abel en Ella se troue “diep en dankbaar” kon rus (Van Heerden, 1986:17). Sy bied ook aan die leser 'n blik op die pionierslewe (vanuit 'n vroulike perspektief) wanneer sy vertel van haar geskiedenis met StamAbel – hoe hulle ontmoet het, hoe haar eie moeder oorlede is tydens 'n aanval deur die impi's, en hulle die trek in die binneland in. Sy hou in die hiernamaals steeds 'n oog op Ella en Abel, sy vertel van Ella se doodgebore babas en verklap aan die leser dat beide Abel en Ella KênsTillie se geboorte as 'n vloek beskou. Laasgenoemde is inligting wat die magistraat nooit ontdek nie, en dit is inligting wat beduidend kon wees vir sy ondersoek: dit sou 'n moontlike motief wees vir Abel om sy kleinseun te vermoor, dalk in 'n poging om sy ontevredenheid oor KênsTillie tot uiting te bring; of om te keer dat sy nalatenskap eendag in die hande van 'n 'onwaardige' kleinseun beland.

Aan die begin van haar fokalisasiebeurt dink Magtilt terug aan Abel en Ella se troudag:

StamAbel, van nature ontevrede, het instemmend geglimlag. En sy, Ouma Magtilt, wat steeds moeder gevoel het van al die bedrywige lewendes op Toorberg se werf, het gevoel dis góéd so. En sy't dankbaar gevoel, want die dae toe sy op die wakis van StamAbel se voorste wa gesit het, kon sy nie in die toekoms inkyk nie. Toe die derde geslag uit haar lende so 'n mooi jong vrou soos die skone Ella Coetzer van Altydsomer aankeer, so galant en dapper boonop, en so mooi belof en sweer, het Ouma Magtilt diep en dankbaar gerus (Van Heerden, 1986:17).

Haar tevredenheid met die sukses en geluk van haar nageslagte het vir die moederlike Magtilt vrede in die hiernamaals gebring, en sy het gerus. Haar rus was egter van korte duur, aangesien die boormasjien al die spoke op Toorberg opgejaag het. Noudat sy nie meer rus nie, hou sy weereens haar oog op die lewendes. Dit is veral vir Ella, die vrou wat haar plek ingeneem het in

die huidige lewende geslag op Toorberg, wat sy dophou. In die volgende aanhaling, kort voor die nuus dat Noag in die boorgat geval het die opstal bereik, hou Magtilt vir Ella dop terwyl sy die huis in orde kry vir 'n komende gas:

Ouma Magtilt is weer waar sy altyd op die sonstoep gesit het, half onder die skaduwee van 'n varing. Sy's in haar rystoel wat al jare lank stukkend op die solder lê. Met medelye kyk sy na haar kleinseun se vrou wat die huis gereed maak vir die dwalende De la Rey. Sy weet De la Rey se voetspoor is niks anders as 'n voerspooksel nie. Van baie dophou in stilte het sy die geaardheid van Ella Moolman goed geken (Van Heerden, 1986:16).

Haar medelye met Ella toon aan dat Magtilt, as die vrou van StamAbel, begrip het vir die probleme wat 'n huwelik met 'n Moolman skynbaar inhou. Ten spyte hiervan was sy self as eggenote liefdevol, onderdanig en vol begrip vir die weë van StamAbel, wat die volgende oor sy vrou sê:

Sy't hom laat begaan as hy teen die grensdrade op en af jaag; sy't begryp as hy snags met 'n skoot in die lug die hele omtrek laat weet het dat hy wakker is en dat die werf aan hom behoort. Sy't stilweg na hom verlang as hy op ekspedisies die wildernis in is agter die swartes aan. Sy't nooit gevra waarom hy al hoe meer grond bykoop nie.

Sy was vir hom 'n vrou, vir sy seuns 'n moeder en vir Toorberg 'n stammoeder (Van Heerden, 1986:75).

Daar is geen aanduiding in die roman dat Magtilt ooit die wil van haar man probeer (of enigsins wou) teengaan nie – sy kla nie oor die moeilike pionierslewe nie, sy toon geen teken van ontevredenheid oor haar lewe as boervrou en stammoeder nie, en selfs wanneer twee van haar seuns die plaas verban word, gaan sy nie die besluite van haar man teë nie. Soos daar in StamAbel se karakterskets ook bespreek sal word, het Magtilt 'n baie spesifieke rol om te speel in die gesinstruktuur: haar rol as eggenote en moeder behels vasgestelde pligte en 'n bepaalde houding jeens die mans in haar lewe, en daar word van haar verwag om hierdie pligte uit te voer – nie net deur ander nie, maar ook deur haarself. Magtilt vervul haar opgelegde rol as eggenote en moeder sonder enige teëpratery of bevraagtekening. Hiermee word nie bedoel dat Magtilt in hierdie rol geforseer word of ontevrede was met haar posisie nie, maar juis dat sy dit vrywillig aanvaar het en, volgens alle aanduidings in die roman, gelukkig was in hierdie rol.

Magtilt vervul hierdie rol selfs in die hiernamaals deur die moederlike besorgdheid wat sy toon vir haar nageslag, veral Ella en die kinders wat uit haar huwelik met Abel gebore word. Wanneer sy Ella in haar dagboek sien skryf, dink Magtilt:

Al daardie woorde, Ella Coetzer [...] en steeds sit jy sonder nageslag. Al die dae in hierdie huis, en steeds geen erfgenaam nie. Al jou nagte alleen in die bed terwyl Abel se Land Rover voor die weduwee se huis staan vir die hele distrik om te sien, en steeds het jy nie 'n seun met die krag van 'n StamAbel nie (Van Heerden, 1986:21).

Hier openbaar Magtilt 'n donkerder kant. So besorgd soos wat sy skyn te wees oor haar nageslagte en ten spyte van haar empatie met Ella, beskou sy nie Abel en Ella se kinders as waardige erfgename nie – KênsTillie is mal en boonop 'n dogter, DwarsAbel is onvrugbaar en het

nie die “krag van ’n StamAbel” nie. Soos die meeste van die ander Moolmans plaas Magtilt dus ook ’n hoë premie op die beeld van Afrikanermanlikheid wat deur StamAbel vergestalt word. Sy veronderstel ook dat die probleem nie by haar kleinseun, Abel, lê nie, maar by sy vrou – dit is Ella wat sonder nageslag sit, Ella wat nie ’n waardige erfgenaam kon lewer nie. In Magtilt se oë vervul Ella nie haar rol as eggenote of moeder behoorlik nie.

2.5.2 Andries Riet (voorheen Moolman)

(Derde generasie. Seun van Floors en Kitty; eggenoot van Kaatjie; vader van OneDay, Shala en KleinKitty)

Andries is die enigste lid van die Skaamfamilie wat na sy dood terugkeer na Toorberg, en sy fokalisasiebeurt vind taamlik vroeg in die roman (hoofstuk 11) plaas. Sy fokalisasiebeurt vind in die primêre verhaallyn plaas kort nadat die magistraat se ondersoek begin het. As lid van die Skaamfamilie bied hy vroeg in die roman aan die leser ’n blik op die ander kant van die Moolmans en die lewe op Toorberg. In sy fokalisasiebeurt is hy terug by die gebeure rondom die boorgat. Hy vertel hoe hy vir homself ’n ander van gaan koop het; van sy moeder se oorlye; sy planne vir sy kinders; sy moeder se verduidelikings oor sy afwesige vader; en die lewe en dood van Jan Swaat.

As kind was Andries nuuskierig oor sy vader, en sy moeder (wanneer sy onder die invloed van heuningbier was) het vir hom vertel dat hy ’n steelkind is omdat sy hom in die Vlei by ’n seun van Abel gesteel het (Van Heerden, 1986:48-49). Die klein Andries het, wanneer Kitty in haar dronkenskap oor Floors praat, altyd gevra of sy pa ooit gaan terugkom. Kitty het hom dan aangemoedig om trots te wees en op te kyk, want hy [Andries] had “blou oë soos die lug daarbo” wat deur die Here aan hom gegee is sodat hy nie met sy oë op die grond moet loop soos ’n “Boesman wat spoorsny nie” (Van Heerden, 1986:49). As volwassene het Andries verbitterd geraak oor die afwesigheid van sy vader, sy gemengde herkoms en die feit dat hy en die res van die Skaamfamilie uitgestoot is na die Stiefveld, waar hulle in armoede moes leef terwyl die Moolmans stinkryk geword het. Dít terwyl die Skaamfamilie van die begin af saam met die Moolmans moes werk om van Toorberg ’n spogplaas te maak.

Die grootste vernedering vir die Skaamfamilie was, volgens Andries, toe sy oupa, Jan Swaat, kort na StamAbel gesterf het – “hy het geweier om te eet” en “wou [nie meer] lewe toe die man wat hom soos ’n slaaf aangehou het, gesterf het nie” (Van Heerden, 1986:49). Dit kan hieruit afgelei word dat Jan Swaat sy hele lewe – insluitende sy eie identiteit – as geheel aan StamAbel verbind het. Vir Andries, wat deur StamAbel, sy Moolmanoupa, saam met sy vader verwerp is, is dit byna ’n belediging om op enige wyse aan StamAbel verbind te word – en daarom ’n vernedering dat sy een oupa nie sonder die ander een kon of wou leef nie.

Dit is egter duidelik dat sy ma trots was op haar kind se Moolmanbloed, en om hierdie rede het Andries nooit aan sy ma laat blyk dat hy sy naam wil verander nie. Hy het gewag totdat sy op haar sterfbed was voordat hy, sonder die medewete van sy vrou (Kaatjie) weggeloop het om 'n nuwe van te gaan koop. Met sy terugkoms het hy aan Kaatjie verduidelik: "Ek is nie meer 'n Moolman nie. Moolman is ek gedoop, maar nou is ek 'n Riet. Ek het nou 'n bruin van, my eie van" (Van Heerden, 1986:47).

Hier blyk Andries se weersin in sy Moolmanherkoms duidelik. Hy het nie net sy naam verander omdat hy nie 'n Moolman wil wees nie, maar ook omdat hy 'n "bruin van" wou neem wat hy sy eie kan noem. Hy skei hom dus nie net van die Moolmanfamilie nie, maar ook van die wit ras. Terselfdertyd probeer hy homself aan die ander helfte van sy wit voorgeslagte verbind, spesifiek aan sy voorvader James Read, die sendeling. Ná Kitty se begrafnis, wat oorloop in 'n viering van Andries se nuwe van, maak hy die volgende stelling:

"Riet sal ek en my kinders sterwe," het hy gesê, "en nie ek of my kinders sal weer onder 'n vensterbank sit en huil soos 'n hond as een van die Abels sterwe nie. Jan Swaat was die laaste Hotnot. Ons is vrygeborenes, my kinders sal geleerdheid vat en die Here hoor my: in dié grond by OuMurasie sal ek lê, want ek en my voorgeslagte het dit verdien".

Die mense het gesê hy's te bitter, en dis sy gemengde bloed wat hom so deurmekaar laat dink, maar hy wat Andries is, kon die gedagtes van sy voorvader die sendeling in hom voel roer, al het hy nooit die geleerdheid of die woorde gehad om hulle uit te spreek nie. Deur sy kinders sou hy praat [...]

En skaam was hy ook nooit om oor sy pa, Floors Moolman, te praat nie (Van Heerden, 1986:48).

As lewende is Andries deur homself en die mense rondom hom as't ware gevange gehou deur sy herkoms – hy was 'n Moolman, hy was 'n Riet, hy was 'n Read, en tussen al hierdie identiteite kon Andries nie beweeg nie. Daar is selfs gesê dat sy "gemengde bloed" (by implikasie, sy gemengde identiteite) hom "so deurmekaar laat dink". As 'n spook het hy ook nie die bevryding gekry waarvoor hy skynbaar gehoop het nie:

Die dood het nie vir Andies Riet die ligvoetigheid gebring waarvan die nonne hom altyd vertel het nie [...] Miskien, dink hy nou terwyl hy na Kaatjie se drafstap-voetspore in die paadjie na die boorgat in die populierbos kyk, was die haat in sy bors al die jare te bitter en daarom is die bevryding wat die dood bring nou so onvolkome (Van Heerden, 1986:46).

Hy het wel, soos StamAbel, sy liefde vir sy eggenote saam met hom in die dood ingedra. Wanneer die familie rondom die boorgat is tydens die krisis met Noag, is Andries konstant langs Kaatjie. Hy wil haar selfs aanraak, maar onthou dan dat hy dood is en sy nog lewe (Van Heerden, 1986:51). Wanneer Kaatjie in die slottoneel van die roman terugloop na haar huis toe, verbeel sy haar dat Andries langs haar stap en haar elmboog met sy hand ondersteun (Van Heerden, 1986:186) – wat hy waarskynlik doen.

As 'n half-Moolman (ook selfs as 'n gekleurde teenhanger van die wit Moolmans) het Andries definitief eienskappe van die manlike Afrikaneridentiteit, maar by hom is hierdie eienskappe verwronge. Sy trots in die familienaam, wat hy as kind by sy ma aangeleer het, word mettertyd 'n bitter haat. Hierdie bitterheid noodsaak hom om sy eie naam te verander. Die familietradisies wat so sterk in die Afrikaner uitslaan, word by Andries 'n dringende begeerte om sy kinders te laat leer – nie net om hulle eie beswil nie, maar ook sodat hulle eendag hulleself kan verlos uit hul rol as onderdane op die plaas. Terselfdertyd het Andries 'n innige liefde vir die grond. Hy wil daar begrawe word want hy meen dat hy en sy voor- en nasate dit net soveel verdien as die Moolmans. Dit is hierdie liefde vir die grond, en sy Moolmanbloed, wat hom ook in die dood op Toorberg hou.

2.5.3 Andreas die Digter Moolman

(Tweede generasie. Seun van StamAbel en Magtilt; broer van Floors, Lucius, OuAbel en Soois)

Andreas kom taamlik vroeg in die roman aan die woord wanneer hy die 15de hoofstuk fokaliseer. In die primêre verhaallyn vind sy fokalisasiebeurt plaas kort na die aanvang van die magistraat se ondersoek. In die voorafgaande hoofstuk is die weerbarstige DwarsAbel aan die woord, en Andreas staan as gevolg hiervan in sterk kontras met die ander Moolmanmans (lewend en oorlede). In sy fokalisasiebeurt neem Andreas ook die leser terug na die nag rondom die boorgat. Van hier af vertel hy van sy eie lewe op Toorberg en sy latere verbanning deur StamAbel; sy alternatiewe leefstyl en sy verlange na en liefde vir Toorberg. Hy openbaar ook aan die einde van sy fokalisasiebeurt dat Noag wel sal sterf – hy weet dat die lewende Moolmans nie die kind lewend uit die boorgat sal kry nie. Andreas besluit om vir die kind (se spook) te wag en hom aan die hand oor sy geliefde Toorberg te lei.

Volgens die stamboom is Andreas StamAbel en Magtilt se jongste seun. Hy was skynbaar van sy babadae af bietjie anders as die res van sy broers. Sy vader beskryf hom soos volg:

Andreas, wat as baba al knaend na Toorberg se studeerkamer bly kruip het, waar hy dan op die vloer na die rûe van die boeke gesit en staar het asof hy wag op iets om te gebeur, het slap gewrigte gehad en het in die kunste gaan verdwaal.

Tydens Nuwejaarsfeeste op Toorberg het Andreas, op besoek uit die stad, geruik na die stad se vroumense en die tantes in die skaduwees vermaak met lang ryme en ballades oor die Engelse Ryk. Hy was so sagsinnig soos 'n kalf, 'n digter en 'n dromer, hy sou nooit die skop van 'n geweerkolf teen die skouerspier waardeur nie, sou nooit die hart van 'n bok uitslag en met bloed aan die hande dit braai en eet nie. Nee, Andreas was 'n windbal (Van Heerden, 1986:76).

Hierdie beskrywing wys duidelik hoe Andreas afwyk van die standaard vir Afrikanermanlikheid. Hy het “slap gewrigte”, hy het die plaas vir die stad verruil, en wanneer hy op die plaas kom kuier, ruik hy “na die stad se vroumense”. Hierdie eufemismes kan maklik gelees word as suggesties dat Andreas 'n homoseksuele man was. In sy eie beurt as spookfokalisator maak hy self soortgelyke suggesties:

Later, toe die jong Skotse offisiertjie uit die Engelse garnisoen vir die eerste naweek kom kuier het, was daar StamAbel se vermaninge: “Ek sien hy’s ook kunstig.” En die aand op die stoep, toe die offisiertjie reeds kamer toe is: “Hulle is nie ons mense nie, die Skotte.” Toe die offisiertjie weer kom kuier het, het Ma Magtilt vir hom kooi opgemaak in die vrykamer ánderkant Soois s’n en die jong Soois het heel naweek soos ’n brandwag met sy deur oop geslaap [...]

Maar die salonlewe het hom opgeslurp, die geparfumeerde aande, die offisiersonthale in die Kasteel, die pragtige, verdwaalde jong manne van die Engelse regimente, ver van huis en gretig om van ’n inboorling soos Andreas meer van die land se kultuur te wete te kom. Daar was die gedempte klubs met hul eikepanele, dik tapyte, diskrete kelners. Die koerante uit Engeland, Amerika, die Ooste. Sigaaraande en wêreld wat vir hom oopgaan. Die baddens met die loom, lui lywe van ander wat soos hy ’n alternatiewe lewe kom opsoek het (Van Heerden, 1986:65).

Geloof is ’n ander aspek van Andreas se “alternatiewe lewe” – hy is nie juis iemand wat die Boere as ’n goeie Christen sou beskou het nie. Hy vertel self die volgende episode uit sy jeug:

Soos die Sondagoggend jare gelede, toe almal op die perdekar sit, reg vir die tog na die kerkdiens op die buurplaas. “Om kerk toe te gaan,” het hy aspris hard gesê, “is om God te onderskat”. Dit was die begin van die einde. StamAbel was in daardie dae looierig en die gesin moes op die ingespande kar wag, leisels en gesangeboeke in die hand, terwyl StamAbel hom vir sy godslastering deur die mielielande agternagesit het (Van Heerden, 1986:64).

Maar dit was Andreas se ballade vir die Engelse koningin, kort na Soois se dood (waarvan Andreas nie op daardie tydstip bewus was nie), wat veroorsaak het dat sy familie hom finaal die rug toegekeer het:

In die oorlogsjare het ’n Engelse middagblad hom aangestel om heroïese ballades te skryf om die moreel van die troepe hoog te hou, veral toe die Boerekommando’s die Kolonie ingebreek het uit die Noorde en dit gelyk het of die oorlog na die suide gaan versprei. Sy hand was in Engels so knap as in Hollands; die ballades het by die offisiërsbal vermelding gekry, ook by die Goewerneursonthaal, en het glo uiteindelik die oë van koningin Victoria bereik. Sy het veral gehou van die een wat haar besing het as heerseres van heersers. En dit was ook dié ballade wat die een of ander ondernemende smous in sy knapsak tot by StamAbel gedra het. Die gedig het StamAbel ’n week ná Soois se dood bereik en voor hy, Andreas, gehoor het van Soois se oorlye.

Daarna het Toorberg vir Andreas Moolman die rug toegekeer. StamAbel het ’n enkele telegram gestuur: “Sit jou Hanskakievoet nooit weer op die erwe van jou vadere nie” (Van Heerden, 1986:65-66).

Of Andreas homself as ’n verraaier van sy volk beskou het, word nie vertel nie. Die Engelse ballade hier ter sprake is geskryf sonder die wete van sy broer se afsterwe, alhoewel hy moontlik bewus was van Soois se aktiewe deelname aan die oorlog. Sy karakter is van so aard dat hy waarskynlik nie veel waarde heg aan sy volk, hul leefwyse en ideologie nie. Dit kan verder afgelei word dat Andreas ook nie in hierdie terme aan sy dade gedink het nie. Hy was ’n kunstenaar, ’n digter, en het homself waarskynlik eerder bemoei met die kuns (die estetiese waarde daarvan) as die politieke omgewing waarin die kuns geskep is.

Andreas het jare nadat Toorberg hom die rug toegekeer het, die plaas as ’n kunssmous besoek, maar niemand was daar om hom te ontvang nie. ’n Plaaswerker het hom ingelig dat die huismense dorp toe is vir ’n vendusie (Van Heerden, 1986:66). Op pad weg van die plaas af het Andreas

besef dat die ooptes vir hom te wyd was, en dit het hom benoud gemaak. Hierna het hy summier by die eerste stasie “die vragbrief oorgeteken aan sy jong kollega en ’n trein terug stad toe gehaal” (Van Heerden, 1986:66). Van die res van Andreas se lewe word niks vertel nie. Sy dood word ook nie beskryf nie, en dit is nie bekend of Andreas ’n graf op Toorberg het nie.

As lewende karakter toon hy geen bitterheid oor sy verbanning nie. Intendeel, dit wil voorkom asof hy sy leefwyse, weg van Toorberg en die konvensies van sy familie, terdeë geniet het. Andreas sou nooit ’n Boer kon wees nie, en hy het skynbaar vrede gehad daarmee. Hy verwys selfs na homself as “julle Cousin Andreas”, ’n aanspreekvorm wat sy familiebande met sy broers en ouers negeer en boonop Engels is. Maar selfs Cousin Andreas kon nie in die lewe of die dood van sy liefde vir Toorberg, sy geboortegrond, ontsnap nie:

En net soms het hy opeens in die middel van ’n nagstraat die skerp reuk van dou en nanag gekry, en Toorberg se kloue het in sy binneste oopgeskeur. Ineens het alles bloot gelê: die reuke, die gevoelens, die donkerblou berg wat fier sy kop bo die vlakte lig, die Oog wat helder spu. Dan het hy ’n telegram gestuur dat hy kom kuier. Soms, veral vroeër, het hy wel gegaan, en soms nie. Later glad nie [...]

Hier sit julle Cousin Andreas nou, dink hy weemoedig by die boorgat, en julle ken hom nie eens nie. Maar nou kan julle Cousin ongesiens en ligvoets dwaal, sonder spoor of tyding, want uiteindelik is die plaas nou syne ook. Geen deur is meer vir hom gesluit nie, geen voetpaadjie vir hom onbekend nie.

Andreas die digter draai argeloos weg van die toneel om die boorgat. Ek sal wag vir die klein Noag du Pisani, dink hy, en ek sal hom aan die hand neem en hom lei na my droomplekke, oor Toorberg, geliefde plaas, óral oor, sonder beletsel (Van Heerden, 1986:65-66).

2.5.4 StamAbel Moolman

(Eerste generasie. Eggenoot van Magtilt; vader van Lucius, Floors, OuAbel, Soois en Andreas)

StamAbel fokaliseer in die 18de hoofstuk van die roman.⁶⁸ Sy fokalisasiebeurt word geplaas ná ’n brief van die magistraat aan sy vrou waarin hy onder andere worstel met vrae rondom aandadigheid en die ketting van oorsaaklikheid wat tot Noag se dood gelei het. Op hierdie stadium in die primêre verhaallyn is die magistraat nog vol vertroue dat hy die saak kan oplos. In hierdie hoofstuk staan StamAbel en Magtilt by die boorgat en kyk hoe Abel sy eerste pogings aanwend om Noag uit die boorgat te bevry. Terwyl dit gebeur, word vertel van StamAbel se eie planne (hoe hý die kind sou uitkry); van sy liefde vir Magtilt; hoe hy haar beskerm het “die nag toe die geel mensies gekom en hulle eerste opstal aan die brand gestee het” (Van Heerden, 1986:75); hoe hulle die opstal gebou het; StamAbel beskryf sy seuns en hulle geaardhede; en laastens vertel hy hoe hy gesterf het. Wanneer Abel se pogings om Noag te bevry misluk, dwaal StamAbel en Magtilt verder. Dit is veral die beskrywing van Abel se mislukte poging om Noag uit die boorgat

⁶⁸ Dele van hierdie hoofstuk word deur ’n alwetende verteller oorgedra, en alhoewel daardie paragrawe nie ’n persoonsgebonde fokalisator toon nie, fokus die verteller op StamAbel se gedagtes en gebeure uit sy verlede.

te kry wat hier aansluit by die primêre verhaallyn – die gebeure word beskryf in detail, en inligting wat die magistraat nooit ontdek nie (soos die spesifieke reaksies van die lewendes om die boorgat) word aan die leser openbaar.

StamAbel is die man wat Toorberg uit die wildernis geneem en in 'n spogplaas omskep het. Dit is duidelik dat StamAbel die begin van 'n nuwe stam vestig op Toorberg. Hy het sy voorvaders se sondes uitgesweet, en sy nageslagte op Toorberg begin dus hier met 'n skoon kollektiewe gewete.⁶⁹ Wat verder duidelik is, is dat StamAbel hom heeltemal geregtig gevoel het om hierdie stuk grond vir homself te neem. Daar is geen sprake dat hy vir 'n oomblik getwyfel het, of oorweging gegee het aan die inheemse inwoners wat hy in die holkrans raakgeloop het nie. Hy het eenvoudig gesien dat die grond goed was, kamp gemaak en sy trek gaan haal. Hy het ook reeds in daardie eerste dae die grond liefgekry en besluit dat dít die plek is vir hom en sy nageslagte. StamAbel se enigste struikelblok was dat hy na 'n landdros moes gaan en, ten duurste, 'n grondbrief moes koop. Die drif en tempo waarteen hy die grond getem en in 'n spogplaas omskep het, is 'n sterk aanduiding van waarom daar gesê word dat geen ander Abel ooit vir StamAbel sou kon nadoen wat manlikheid betref nie. StamAbel se identiteit word ook hierdeur gekoppel aan die pioniersideaal en die grond. As pionier toon StamAbel die durf en waagmoed om die binneland in te trek en 'n nuwe lewe, weg van die kolonie en die gemak daarvan (in terme van toegang tot, byvoorbeeld, handelaars en dokters) te begin. Sy verbintenis aan hierdie stuk grond wat hy vir homself en sy nageslag toeëien, is ook 'n prominente kenmerk van Afrikaneridentiteit. Ella beskryf hom ook só aan die magistraat, en voeg by dat “min mans beter Afrikaners [was] as StamAbel... Nee, beter Afrikaners kry mens nie deesdae nie” (Van Heerden, 1986:118-119).⁷⁰

Die aanhang van die Christelike geloof en die patriargale gesinstruktuur is ook integraal deel van Afrikaneridentiteit, en eienskappe wat by uitstek in die karakter van StamAbel uitgebeeld word. Hy was 'n man van tradisie en geloof. In sy huis is daar gereeld boeke gevat, Sondae kerk toe gegaan, en daaglikse familie-etes gehou met die hoof van die huis aan die hoof van die tafel. Sy eggenote was liefdevol en onderdanig, en sy seuns is met 'n ferm hand grootgemaak. Hy was 'n streng Christen – Soois beskryf byvoorbeeld sy vader se gebede soos volg:

Hy het gekniel by die groot hemelbed waarin hy en Ouma Magtilt geslaap het en op Hooghollands gebid vir die plaas, Lucius se onwilligheid om behoorlik vrou te vat en die weë van die stad te los, Jan Swaat se mense, die regering en die fiskale. Dat dit moet reën, en dat die Here die tien plae moet afweer – ook die Satan – tot hy weer teen die bed, volgens streng afspraak, sou kniel, die volgende oggend om vyfuur (Van Heerden, 1986:126).

⁶⁹ Vgl. Van Heerden (1986:2-4), ook hier aangehaal in 2.3.1.

⁷⁰ Ook die aanhaling wat in die titel van hierdie hoofstuk gebruik is.

Alhoewel hy selfs vir Jan se mense bid, was StamAbel 'n harde, genadelose man. Hy het sy familie met 'n ysterhand regeer en die seuns wat nie by sy sienings ingeval het nie, verdryf. Magtilt beskryf hom as “van nature ongeduldig” (Van Heerden, 1986:17). Hy was 'n man van die daad – altyd besig, altyd aan die werk, 'n man wat altyd vooruit geboer het. Selfs in die dood het hierdie driftigheid nie van hom gewyk nie:

StamAbel het gekom tot by die gat waar die kind wriemel in die skemerte, tot by die oop aarde van Toorberg, die syferwater en die haarwortels van die populiere wat soos oumansbaarde teen die wande van die boorgat afgehang het. Vir hom as man van die daad, uit wie die drif selfs in die dood nie gewyk het nie, was dit nie maklike oomblikke nie, want hy't gebars om die hel uit die dooie spul om die gat te skree (Van Heerden, 1986:75).

Ten spyte van hierdie ongenaakbare driftigheid het StamAbel ook 'n sagter kant gehad wat gesien kan word in sy liefde vir Magtilt:

En langs hom, met 'n teerheid wat sy selfs in die graf teenoor hom behou het, was Magtilt. Vir haar, het StamAbel geweet, het hy dié wêreld mak gemaak, sodat sy ordentlik in 'n katel kon lê as die barensnood kom, sodat sy kon uitstap in 'n kruietuin wat uitgelê en natgelei is, sodat sy 'n oond kon hê vir bak en 'n venster om by te sit en uitkyk oor die landerye van haar man.

Vir haar het hy die nag beskerm toe die geel mensies gekom en hul eerste opstal aan die brand gestee het. Vir haar het hy kant bestel by die smouse, en goeie Engelse bakpoeier, die beste kaneel en peper uit die hawestad, en suiwer soda as sy seep wou kook. En toe al die seuns, behalwe OuAbel, die plaas verlaat het, het hy van haar ontvang wat hý al die jare gegee het (Van Heerden, 1986:75).

StamAbel beskou Magtilt, in sekere opsigte, as 'n middel tot 'n doel – sy moes vir hom kinders baar, sy moes vir hom 'n goeie tuiste skep in die huis wat hy vir haar gebou het, sy moes hom ondersteun in al sy doen en late. Dit illustreer die rol van die vrou binne die patriargale gesinstruktuur van die Afrikaner. Anders gestel, StamAbel beskou sy vrou in terme van wat sy vir hom doen, nie soseer as die individu wat sy is nie.⁷¹ Dit beteken geensins dat StamAbel haar nie liefgehad het nie (hulle is immers die enigste egpaar uit die Moolmanstamboom wat selfs nie in die dood geskei word nie), maar dat sy vir hom 'n baie spesifieke rol vervul het. Op sy beurt het StamAbel dan ook sý rol as patriarg, hoof van die huishouding, vervul. Hierdeur vergestalt StamAbel en Magtilt die tradisionele Afrikanergesin.

Volgens oorlewering het StamAbel in sy laaste jare die kluts effens kwytgeraak. Amy vertel dat hy alles gekoop het “wat van ver af kom of 'n Hollandse handelsmerk dra” (Van Heerden, 1986:32). Later het hy selfs 'n goudsmid aangestel om sy voorletters in goud op al sy besittings aan te bring, “en toe 'n besoekende smous die goudsmid eendag met een van StamAbel se stewels sien werk, het die distrik besef dat StamAbel se rykdom sy kop aangetas het” (Van

⁷¹ Vanuit 'n feministiese perspektief sou hierdie aanhaling baie anders geïnterpreteer kon word, maar so 'n lesing val buite die bestek van hierdie studie.

Heerden, 1986:33). Volgens Amy is die kêns Moolmanbloed, wat later so behoorlik in KênsTillie uitgeslaan het, in daardie jare gevestig (Van Heerden, 1986:33).

Aan die einde van sy lewe en na sy dood het StamAbel wel in sekere opsigte berusting gevind. Hy het, byvoorbeeld, Soois se dood aanvaar toe die populierbome wat hulle in Soois se nagedagtenis geplant het, hoër as hyself (StamAbel) gegroei het. Hy is een van die enkele Moolmans wat sy eie dood beskryf,⁷² en dié vertelling het ten doel om te wys hoe die groot stamvader nederigheid en berusting in die sterfproses geleer het. Sy dood, veroorsaak deur bosluiskoors, was vir hom “die Voorsienigheid se manier om hom op sy doodsbed tot nederigheid te dwing sodat hy kon begryp, dit verstaan hy nou, dat die grootste dinge opgesluit kan wees in die kleinste onderdeeltjie van die skepping” (Van Heerden, 1986:77). Wanneer hy tydens Noag se ure in die boorgat onder die populierbome staan, dink hy:

Só, het StamAbel in sy oudag geleer, kom daar berusting in alles. Noudat die populiëre bokant sy nageslagte se koppe toemaak, is daar vrede in hom. Hy’t alles uit hom uit geskiet en geboer. Sy laaste baklei was teen die bosluiskoors, wat hom uiteindelik sy rus ingestuur het (Van Heerden, 1986:77).

Ten spyte van hierdie berusting het StamAbel se driftigheid hom nie verlaat nie. Dit kan duidelik gesien word in die toneel langs die boorgat waar hy bars om “die hel uit die dooie spul te skree”. Maar StamAbel se verbintenis met sy grond en sy intense belangstelling in die weë van die familie het skynbaar na sy dood eerder verswak as versterk. Wanneer die eerste poging om Noag uit die boorgat te kry misluk, dwaal hy en Magtilt skynbaar sonder veel belangstelling verder:

StamAbel kyk hoe Abel oor sy oë vee, hoe Amy haar hand bekommerd op Koevert se arm sit. Kaatjie Danster het nie versit nie, maar sy lyk nóg ouer met die skaduwees wat oor haar val.

En StamAbel en Ouma Magtilt dwaal verder. Hulle weet wat die lewendes nie weet nie: Toorberg se aarde gee nooit terug wat hy geneem het nie (Van Heerden, 1986:79).

Alhoewel StamAbel in die dood minder driftig en minder gepla met die doen en late van sy nageslag is, is dit belangrik om te wys op die verreikende invloed wat sy dade (toe hy nog gelewe het) steeds op hulle lewens het. Al die mans, veral die Abels, sal altyd in StamAbel se formidabele skaduwee leef. Die oordra van die roeping van God aan OuAbel, en daarna Abel (met betrekking tot Toorberg en die Oog se water) het hierdie mans se lewens gerig. Die bepalings in sy testament, spesifiek die vruggebruik-klousule,⁷³ sorg boonop dat geen lewende Moolman ooit werklik van die plaas en die familie kan loskom nie.

⁷² Die enigste ander Moolmans wat hul eie dood beskryf, is Soois en OuAbel.

⁷³ Die invloed van hierdie testament word later in die hoofstuk in meer detail bespreek.

2.5.5 Regter Lucius Moolman

(Tweede generasie. Seun van StamAbel en Magtilt; broer van Floors, OuAbel, Soois en Andreas)

Lucius se beurt as fokalisator word ongeveer in die middel van die roman geplaas, wanneer hy die 24ste hoofstuk fokaliseer. In die primêre verhaallyn word Lucius se fokalisasiebeurt geplaas kort voor Abel se verdwyning en op die punt waar die magistraat die onbegonne aard van sy ondersoek begin besef.⁷⁴ In die voorafgaande hoofstuk skryf die magistraat nog 'n brief vir sy vrou, waarin hy onder andere die strafteorie en die problematiek van Abel se genadeskoot probeer uitpluis, en in hierdie opsig is dit op die oog af gepas dat 'n regsgeleerde soos Lucius die fokalisasie vir 'n wyle oorneem. Maar Lucius het weinig te sê oor die reg en die saak rakende Noag se dood. Hy spits hom eerder toe op die plaashuis en KênsTillie. Tydens sy fokalisasiebeurt bewandel Lucius 'n spesifieke roete oor Toorberg, en besin hy ook oor die gebeure wat om die boorgat (die beginpunt van sy roete) plaasvind, en sy eie lewe en plek op Toorberg.

Hy was StamAbel en Magtilt se eersgebore seun. Magtilt was reeds swanger met hom toe StamAbel op Toorberg aangekom het, en hy is gebore terwyl StamAbel sy kamp agtergelaat het om die grondbrief vir Toorberg te gaan kry (Van Heerden, 1986:3-4). Hiervolgens kan dit aanvaar word dat Lucius die seun sou wees wat die plaas sou erf en die familienaam en boerdery moes voortsit. In hierdie opsig kan daar geargumenteer word dat Lucius die Afrikaanse familiestruktuur – spesifiek ten opsigte van erfopvolging – ondermyn: hy faal in sy rol as oudste seun, aangesien hy verkies om die plaas te verlaat en homself in die stad te vestig.

Hy was skynbaar van jongs af 'n intelligente kêrel, maar as jong man het hy nog nie in die “wêreld van die gedagte” geleef nie. In die volgende aanhaling vertel DwarsAbel die storie van sy grootoom se oorgang na die intellektuele wêreld:

Regter Lucius, het Abel eendag aan die etenstafel vertel, het kleintyd bereken dat as hy 'n verskalfie hans maak en op sy skouers rondra, hy nog steeds met die koei op sy skouers sal kan rondloop as die bees uitgegroeï is. Dit was nie sommer 'n teoretiese gesommemakery nie: Regter Lucius het reeds ver gevorder om sy teorie te bewys toe die kalf eendag wegraak. Drie dae later, toe die kalf doodluiters terugkom, was hy te swaar vir DwarsAbel se grootoom om te dra. Daarna het Regter Lucius glo nooit weer sy hand aan fisieke dinge geslaan nie, maar in die wêreld van die gedagte ingegaan en 'n regter geword wat glo die wet rondom misdade van die regterhand heeltemal gaan verander het (Van Heerden, 1986:61).

Dit is onduidelik waarom hierdie een ‘mislukking’ hom genoop het om “nooit weer sy hand aan fisieke dinge” te slaan nie, maar dit speel in op die beeld van Afrikanermanlikheid, hier spesifiek ten opsigte van liggaamlike krag.⁷⁵ Dit wil voorkom asof Lucius sy onvermoë om weer die kalf op

⁷⁴ Soos afgelei kan word uit die hoofstukke voor en na Lucius se fokalisasiebeurt, waarin die magistraat briewe aan sy oorlede vrou skryf.

⁷⁵ Hierdie anekdote oor Lucius herinner sterk aan Milo van Kroton, 'n Griek uit die 6de eeu voor Christus wat tot vandag toe bekend is vir sy krag, atletiese vermoëns en krygsvernuf. Milo het, onder andere, ook elke dag 'n kalf

te tel, beskou het as 'n mislukking, 'n aanduiding dat hy nie die liggaamlike krag vir 'n boer het nie. Hierna verruil hy die fisieke vir die intellektuele, en die plaas vir die stad. Om te sê dat Lucius hierdie keuse slegs op sy mislukking met die kalfdraery gebaseer het, is dalk 'n té simplistiese verklaring, maar nie Lucius of enige ander karakter in die roman verskaf meer konkrete redes vir sy verhuising na die stad nie, buiten dat hy 'n loopbaan in die reg gaan volg het.

Volgens sy vader het Lucius te veel kennis vir sy eie gesondheid in die stad opgedoen (Van Heerden, 1986:75). Hy is die mees geleerde lid van die Moolman stamboom, maar sy geleerdheid was in sekere opsigte 'n doring in die familie se vlees:

As OuAbel hom verwyd dat hy sy bloedgrond verruil het vir roem en geld in die stad, het Regter Lucius sy goue brilletjie op sy neus teruggedruk, met sy helder oë na OuAbel en StamAbel gekyk en rustig beduie dat hy altyd op sy geboortegrond sal kan stap. "Nulli enim res sua servit", het hy gesê en as StamAbel ongeduldig kug, het hy herhaal: "Niemand kan 'n serwituut oor sy eie saak hê nie. My geboortereg," het Regter Lucius dan verduidelik, "gee my 'n serwituut oor dié grond, al sê die grondbrief dis joue, Abel. Al is dit die duiwel s'n. Deur geboorte het ek hier 'n reg van weg en ek sal hier dwaal, ex defectu sanguinis, uit gebrek aan nakomelinge, op my eie, selfs ná my dood. Hoor my aan" (Van Heerden, 1986:125).

Na hierdie tipe gesprekke, so vertel Soois, sou StamAbel met 'n snork opstaan en dan, by die hemelbed wat hy met Magtilt gedeel het, in 'n donderende stem sy aandebed doen (Van Heerden, 1986:125). StamAbel sou dan, onder andere, in Hooghollands bid vir "Lucius se onwilligheid om behoorlik vrou te vat en die weë van die stad te los" (Van Heerden, 1986:125-126). Waarom Lucius nooit vrou gevat het nie, is nie 'n kwessie wat weer aangeraak word nie. Lucius gee ook self geen verduideliking hiervoor in sy eie fokalisasiebeurt nie. Hy verduidelik ook nooit werklik waarom hy die stad bo die plaas verkies het nie. Mens kan wel spekulêr dat 'n man met Lucius se intelligensie en geleerdheid dalk nooit gemaklik sou wees as 'n boer nie, en dalk vasgevang sou voel op die plaas.

Hetta vertel in haar fokalisasiebeurt dat Lucius die hele presedentestelsel gaan omkrap het met sy eksentrieke uitsprake, "veral sy beslissings rondom die misdade van die Regterhand", en aangevoer het dat die doodstraf geen straf is nie, aangesien daar geen verskil is tussen lewe en dood nie (Van Heerden, 1986:149). Sy verwys ook na gerugte oor "Regter Lucius se vergrype op die Bank" (Van Heerden, 1986:149), maar die waarheid agter hierdie gerugte en die aard van hierdie vergrype word nêrens uitgeklaar nie.

opgetel en rondgedra en later die volgroeiende bul in een dag geslag, gebraai en geëet (vgl. Anon., 2014f). Daar word egter geen verdere ooreenkomste tussen Milo en Lucius in die roman uitgewys nie, en derhalwe word daar nie hier gespekuleer oor hierdie intertekstuele verwysing nie. Dit kan wel uitgewys word dat, indien Lucius bekend was met die verhaal van Milo ('n logiese aanname, maar nie een wat uit die gegewens in die roman bevestig kan word nie), hy homself vergelyk het met 'n ikoon van manlike krag. Sy onvermoë om Milo se daad, spesifiek die kalf-draery, na te doen, sou dan deur Lucius uit proporsie geruk kon word, en vandaar sy oorreaksie op hierdie 'mislukking'.

Dat Lucius afgewyk het van die voorgeskrewe norme, is duidelik. As gevolg hiervan is hy effens uit die familie geskuif, alhoewel daar nooit na hom as 'n StiefMoolman verwys word nie. In Lucius se geval was die uitskuiwing wedersyds – hy het immers self gekies om die plaas te verlaat en het net af en toe besoek afgelê. Maar sy stedelike weë het duidelik 'n negatiewe indruk op StamAbel gemaak – dit kan gesien word in die Hooghollandse gebede vir Lucius om die weë van die stad agter te laat. Selfs op sy sterfbed het StamAbel sy afkeur in sy oudste seun gewys: “Toe StamAbel die haastige voetstappe van Regter Lucius in die gang hoor – hy het so pas met sy koets uit die stad gearriveer – het hy homself aan die dood afgestaan” (Van Heerden, 1986:77).

Dit is egter belangrik om daarop te wys dat Lucius nooit enige negatiewe gevoelens teenoor Toorberg en sy familie openbaar nie. Hy het nie noodwendig met die familie saamgestem oor hul wêreldbeskouing nie, maar hy was tog lief vir Toorberg. Wanneer hy as spook deur die huis dwaal, “let hy tevrede op dat byna niks verander het nie” (Van Heerden, 1986:99). Hierdie byna onveranderde omgewing is vir hom belangrik:

Dis nie mense wat hy mis nie, dink hy, maar dinge: Nuwejaarsdae, as die huis vol mense was. Nie die mense nie, maar die huis vol lewe. StamAbel se kerie in StamAbel se hand. Nie sy pá nie, maar die kerie wat driftig hiér wys en dáár beduie. Ouma Magtilt wat voor 'n spieël staan: die spieël wat skemerig, treurig aan 'n gesig vashou [...]

Van sy verblyf is daar min tekens: 'n ou waterverfie wat hy onbeholpe geskilder het voordat dit geblyk het dat Andreas die een met die kunstalent is; 'n geraamde Latynse gediggie van Cicero. Die reuk herken hy egter – Toorberg se reuk. Uit die vloer kom dit, uit die water in die porseleimbeker, uit die pleister teen die mure (Van Heerden, 1986:99).

Passassies soos hierdie suggereer dat die funksie van Lucius se fokalisasie dalk is om die sfeer van Toorberg vir die leser tot stand te bring. In die betrokke hoofstuk word die reuke, die uitleg van die opstal en die fisiese ruimte in meer detail as deur enige ander lewende of oorlede karakter vertel. Dit kan ook wees dat Lucius net minder begaan is oor die doen en late van die lewende familie as die res van die spoke. Dalk was Lucius bloot minder familievas as die res van die Moolmans, en is dit daarom dat die dinge eerder as die mense van Toorberg vir hom so belangrik is. As spook weet Lucius ook dat “hy geen spore op Toorberg gelaat het nie”, ten spyte van die ervaring en roem van sy jare by die balie en op die Bank (Van Heerden, 1986:100). Wat wel duidelik is, is dat hy altyd dieselfde roete volg wanneer hy as spook op sy geboortegrond dwaal:

Snaaks, dink Regter Lucius, hoe die roete met elke besoek aan Toorberg dieselfde bly: die populierbos, die fyntuin, die groothuis met die studeerkamer heel laaste, dan die boord, die ramstal en uiteindelik, ná die gereedskapskure en die buitegeboue, die oop veld agter die krale waarin jy kan stap en stap en stap, oor bossies en polle gras, oor klippe wat al jare groei, oor die nagspoortjies van diere en die dou van die donker. Jy kan rus soos jy loop en nooit weer stilstaan nie [...]

Hy hou nie op beweeg voor hy nie ver in die oop veld, buite hoorafstand van die skurende lywe van die stoetramme, die singende KênsTillie, die gekap van die pikke en die klap van deure in Toorberg se opstal is nie. Hier, ver weg van die begraafplaas met die steen waarop sy naam en lewensleuse, “Carpe Diem”, uitgebeitel staan, kan hy weer beheer kry en hom verbeel hy't 'n liggaam en 'n tred, kan hy sy bors vol van die varsste winde uit Toorberg se kranse trek en begin beweeg, gewigloos en ligvoets, vry soos 'n arend, rats soos 'n meerkat.

In die maanlig tol hy om en om: 'n silwer rolbos wat bons in die wind (Van Heerden, 1986:100-101).

Waarom Lucius altyd dieselfde roete volg, is onduidelik. Buiten sy liefde vir die dinge van Toorberg is daar geen rede, geen spesifieke gebeurtenis, wat hom op hierdie roete sou lei nie. Dalk loop hy die dinge van Toorberg eerder as die mense na, omdat hy "[hier] in die hart van Toorberg [die studeerkamer] [...] soos 'n sluiper voel" en "spore op die werf waar hy gebore is, [nie] vir hom beskore [was] nie" (Van Heerden, 1986:100). Hy noem ook dat hy dwaal "langs al die plekke waar hy as kind gespeel het", wat suggereer dat hy teruggryp na sy dae as plaaskind eerder as die "ervaring en roem" wat sy jare by die balie en op die Bank aan hom gebring het (Van Heerden, 1986:100). Dit is ook opmerklik dat hy nie die begraafplaas besoek nie, maar ver daarvan wegbly. Sy lewensleuse, "Carpe Diem", wat op sy grafsteen uitgebeitel is, suggereer dat Lucius eerder die lewe as die dood gedenk – wat ook verklaar waarom Lucius glad nie sy eie oorlye noem of beskryf nie.

Alhoewel Lucius as volwassene die identiteit van 'n stedeling aangeneem het, het sy Afrikaneridentiteit – spesifiek sy liefde vir sy geboortegrond, vir Toorberg – nooit getaan nie. In die dood kom hy terug na hierdie grond en dwaal na sy speelplekke as plaaskind. Dit beteken nie dat hy sy stedeling-identiteit verwerp nie: as spook peins hy steeds oor die reg, hy dink terug aan sy debatte met StamAbel oor die Wet en sy dae op die Bank. In Lucius, as spookkarakter, word hierdie identiteite verweef – hy is beide 'n plaaskind en 'n regsgeleerde stedeling. Sy nalatenis op Toorberg (die stories oor sy vergrype op die Bank, die min besittings van hom wat in die opstal oorgebly het) toon wel dat die Moolmans Lucius effens opsy geskuif het. Hy het immers gefaal in sy rol as oudste seun: hy was nie waardig om op Toorberg te bly en te boer nie, en hy het uit vrye wil sy reg (en plig) as eersgebore seun opgegee. Kortom, Lucius was Afrikaner genoeg om as 'n Moolman aanvaar te word, maar nie Afrikaner genoeg om Toorberg te beheer nie.

2.5.6 Floors Moolman

(Tweede generasie. Seun van StamAbel en Magtilt; broer van Lucius, OuAbel, Soois en Andreas; vader van Andries)

Floors fokaliseer die 28ste hoofstuk van die roman, en sy vertelling fokus hoofsaaklik op homself en sy lewe, eerder as die gebeure op Toorberg en die res van die familie. Die voorafgaande hoofstuk, waarin daar hoofsaaklik op Koevert gefokus word, openbaar die verhouding tussen Koevert en KleinKitty, en deur die opeenvolgende plasing van hierdie twee fokusators word 'n eggo tussen die primêre en sekondêre verhaallyn gevestig. Floors se fokusasiebeurt word laat in die primêre verhaallyn geplaas, kort nadat Abel se verdwyning bekend word. Hy hou die soekgeselskappe aan die voet van Toorberg dop terwyl hy sy deel van die verhaal vertel. Hy dink terug aan die skinderstories wat oor hom vertel is nadat sy pa hom van die werf verjaag het; hy sien sy kleindogter, KleinKitty, en dink terug aan sy verhouding met Kitty. Dit is opmerklik dat

Floors nooit enige melding maak van sy gevoelens vir Kitty nie – hy sê byvoorbeeld nooit dat hy haar liefgehad het nie. Hy openbaar ook dat hy nooit sy kind gesien het nie, maar verneem het dat dit 'n seun was, en dat sy naam Andries was (Van Heerden, 1986:114). Verder vertel hy dat hy in sy swerftogte altyd by vreemdelinge gevis het vir inligting oor die Moolmans, totdat 'n poskoetsdrywer hom herken het. Hieruit is dit duidelik dat Floors na sy familie verlang het.

Floors staan uit onder sy broers as die groot swartskaaap van die familie. StamAbel het selfs sy naam van die werf af verbied. Die 'oortreding' wat van hom so 'n groot familieskande gemaak het, was sy verhouding met Kitty. Hulle het skelm op die plaas ontmoet, veral Sondagmiddae wanneer die werf slaap, en 'n kind verwek. Soois vertel later in die roman (hoofstuk 30) van die dag waarop StamAbel vir Floors van die werf af gejaag het:

Wie Floors en Kitty uitgevang het, sal niemand ooit weet nie. Regter Lucius het eendag gereken dat dit StamAbel self was. StamAbel het daardie dag gewag tot Floors met sy deurmekaar kuif en die traak-my-nie-swaai van sy bene huis toe kom.

En daardie middag het StamAbel met sy sweep aan die etenstafel kom sit. Toe hy die tafelgebed doen, was dit met Ouma Magtilt se hand onder sy regterhand en sy linkerhand oor die sweep. Die bediendes het met die opdien bangerig na die sweep geloer. Toe StamAbel sy laaste slukkie koffie neem en sy bord van hom wegskuif, het hy na Floors gekyk.

"Floors Moolman," het hy gesê. Floors, wat nes die res van die gesin geweet het dat daar moeilikheid gaan kom, het opgekyk. Sy mond was nog vol bakaartappel.

"Ja, Vader?" Sy stem was gesmoord; hy't onbeholpe probeer sluk aan die mondvul kos.

"Ken jy jou soort, Floors Moolman?" StamAbel se hand het oor die sweep gespeel. Vir 'n man wat op pad was om een van sy seuns van sy werf te jaag, was hy verbasend kalm, het Soois dikwels agterna gedink.

"Wat bedoel Vader?" Floors het so wit soos die tafeldoek geword. Styselwit.

"Jy weet, Floors."

Dit was onheilspellend stil in die eetkamer. Ook in die kombuis het die bediendes ophou skuif aan die potte op die ysterstoof.

"Nee, Vader." Floors het op die tafel voor hom gekyk.

"Is jy dan nog 'n lafaard ook?"

"Nee, Vader."

StamAbel het opgestaan en omgestap na Floors. Ouma Magtilt het nog haar hand uitgesteek om te keer, maar dit was te laat. Floors het half uit sy stoel gestruikel, maar StamAbel se hand het om sy boarm gesluit en hy't vir Floors die gang af gesleep-dra die voordeur uit. Op die werf, voor almal, en sonder dat hy of Floors 'n woord geuiter het, het hy Floors met die sweep bygekom.

Links en regs oor Floors se blaaië en bene het die houe geval, sodat daar later oor die werf ook sweephale gelê het. Toe hy klaar was, het StamAbel na Jan Swaat gekyk. "Bring my hings," het hy gesê. Hy het die veld in gery en eers die aand se kant teruggekom [...]

Eers het niemand geweet waarom die loesing gegaan het nie, maar toe Kitty Riet die volgende dag verby die werf stap met 'n drag hout en hulle ook oor háár lyf die houe van Jan Swaat se lat sien, het hulle geweet (Van Heerden, 1986:126-127).

Floors kon nie die trauma van daardie dag oorkom nie. Vir die res van sy lewe was hy altyd in 'n tweestryd gewikkel tussen sy skuldgevoelens en sy hunkering na sy familie en sy geboortegrond. As reisende verkoopsman het hy altyd probeer uitvind oor die Moolmans. Hy wou teruggaan na sy geboortegrond, maar hy het die rol van familie-swartskaaap gespeel deur die skaamte wat daarmee gepaard gaan, vir die res van sy lewe met hom saam te dra. Floors verwerp dus nie sy familie se waardes en die rol waarin hulle hom plaas nie, maar leef dit uit, hy aanvaar die skaamte.

In sy fokalisasiebeurt maak hy geen melding van 'n liefde vir Kitty nie, en hy toon geen weerstand teen die familie se beskouing dat hierdie liefde (of altans, fisiese verhouding) oor die kleurgrens heen 'verkeerd' is nie. Dit suggereer dat Floors sy familie se sentimente jeens ander rasse aanvaar, en self aanhang. En ten spyte van die klem wat Afrikaners oor die algemeen op sterk familiebande plaas, keer Floors nie eers terug om sy seun te sien nie. Buiten dat Floors hierdeur nog 'n waarde van die Afrikaner ondermyn, kan hierdie verwerping van sy eie gesin ook geïnterpreteer word as lafhartigheid – Floors het nie die ruggraat om die nagevolge van sy dade, sy 'onaanvaarbare' seun, te aanvaar nie.

Floors se lafhartigheid en die “koes in sy geaardheid” is grotendeels veroorsaak deur StamAbel se gewelddadige optrede. Dit het 'n permanente letsel op Floors gelaat, en derhalwe kan sy 'lafhartigheid', die “koes in sy geaardheid”, nie as 'n persoonlikheidsgebrek beskou word nie. Tog is dit direk teenstrydig met die beeld van die manlike Afrikaner. 'n Boer is veronderstel om 'n man te wees wat sy man kan staan, maar Floors was 'n wegkoeser:

'n Bakleier was hy nooit regtig nie – nie vrywilliglik nie. Hy't baie eer in die lewe verloor; party mense sal seker sê al sy eer, maar elke man het 'n breekpunt en hy kon die dronkie se skinderpraatjies nie meer hanteer nie. Nadat hy die man gefoeter het dat hy bly lê, moes hy opnuut padgee. Selfs noudat hy ontslae behoort te wees van die vrese van die lewendes, kan hy nie ontslae raak van die koes in sy geaardheid nie. Daardie één loesing op die werf, sy pa se woordelose mond en bliksem-oë, sy swygende broers, sy gebroke moeder, sou hy nooit kon afskud nie (Van Heerden, 1986:114).

Nadat hy Toorberg verlaat het, het hy as poskoetsdrywer gewerk en oral waar hy gegaan het, homself uitgegee as 'n “skinderbek en versigtig ingevra” na die Moolmans (Van Heerden, 1986:114). Op hierdie manier het hy telkens “homself verloën [...] net om te voel dat hy nog iemand is en nie maar net 'n wegkoeser wat van staning tot staning met 'n lendelam regeringskoets ry nie” (Van Heerden, 1986:115). Floors het so geleef totdat 'n koetsdrywer hom herken en op die naam genoem het. Op daardie dag het hy “uitgevind dat 'n groot man nooit te uitgegroeï is om soos 'n kind te huil nie” (Van Heerden, 1986:116). Daarna het hy sy werk as poskoetsdrywer agtergelaat en ander beroepe beoefen – hy het gedelf vir goud, by 'n sirkus aangesluit en die perde versorg – maar altyd weer weggeswerf, “gedryf deur die verlange na grond en beeste, na water en die warm veldson in die blaaië” (Van Heerden, 1956:116).

Ten spyte van sy verlange het Floors eers ná sy dood teruggekeer na Toorberg. Waar, wanneer en hoe hy gesterf het, word nie vertel nie, maar dit word duidelik gestel dat hy nie op Toorberg begrawe is nie. Dit is sy Moolmanbloed wat hom terugbring:

En nou, dink Floors, kan ek hier dwaal asof dit uiteindelik ook myne is. Ek moet wel versigtig loop, want ek het nie 'n graf in die begraafplaas verdien nie. Maar ek het teruggekeer, soos alle Moolmans, want hier is my nageslagte ook – al het hulle die Stiefveld geërf en al is hulle bitter en verstote. Hulle is nog hier; hulle kan nog soggens wakker word en opkyk na die kop van Toorberg en dink: Hier hoort ons (Van Heerden, 1986:117).

Floors dra by tot die geheelbeeld van Afrikaneridentiteit wat in *Toorberg* geskep word deur 'onaanvaarbare' individuele karaktereienskappe te toon wat veroorsaak dat hy deur sy familie uitgewerp word. Hy het 'n kind oor die kleurgrens heen verwerk, wat indruis teen die Afrikaner se ideaal van rassuiwerheid. Wanneer hy met hierdie 'wandaad' gekonfronteer word, tree hy aanvanklik oneerlik op deur voor te gee dat hy nie weet waarvan StamAbel praat nie, en daarna tree hy soos 'n lafaard op wanneer hy nie erken wat hy gedoen het nie.⁷⁶ Hy aanvaar sy vader se loesing sonder teëpraat, sonder om enigsins te probeer terugveg. Hy keer ook nie terug om sy eie seun op te eis nie. Hierdeur word 'n beeld geskep van die Afrikaner as 'n groep wat hoofsaaklik deur eksklusiwiteit in stand gehou word – dit wat nie aanvaarbaar is nie, moet verwerp en vermy word, en selfs die uitgeworpe Floors aanvaar dit só.

2.5.7 Soois die Rebel Moolman

(Tweede generasie. Seun van StamAbel en Magtilt; broer van Floors, Lucius, OuAbel en Andreas)

Soois die Rebel (Soois) fokaliseer die 30ste hoofstuk van die roman, en kom dus ook taamlik laat in die roman aan die woord. Sy fokalisasiebeurt word in die primêre verhaallyn geplaas tussen die aand(e) waarin die magistraat op Toorberg oornag terwyl die soektog na Abel voortduur en Meisie Pool (Pastoor OneDay se vrou) se fokalisasiebeurt, waarin sy vertel van die bestaan van 'n Riet-vrou. Tydens Soois se fokalisasiebeurt word daar terug in tyd beweeg (uit die primêre verhaallyn) na die eerste nag om die boorgat, waar hy die gebeure dophou. Hy fokus veral op die konflikte in die familie; hy beskryf sy broers in meer detail as enige van die ander karakters; hy vertel van sy rebellie en beskryf sy eie dood; en hy vertel ook hoe die boormasjien die dooies op Toorberg uit hul slaap gewek het.

StamAbel beskryf Soois as “heethoofdig en dwars”, en sy rebellie teen die Engelse as die tydverdrijf van “boerseuns sonder eie grond en vrouens, seuns wat diep in hul broeke gefrustreerd was” (Van Heerden, 1986:76). StamAbel beskryf hulle rebellie verder soos volg:

Hulle het die kranse van Toorberg ingetrek, kamp gemaak en een nag StamAbel se teleskoop uit sy studeerkamer kom steel. Daarmee het hulle die Engelse bespied. As hulle 'n Engelse patrollie gewaar, het hulle die Kamdeboo ingery en met beroerde krygskennis 'n skermutseling aangeknoop. Skote sou val, 'n perd sou dalk gewond word, en dan sou hulle hul hoede swaai en wegjaag asof hulle die hele Britse ryk ingeneem het. Daarna het hulle weer in Toorberg gaan weggroep [...]

Soois het vet geraak soos 'n lord en hy't die baard van 'n veggeneraal gekweek (Van Heerden, 1986:77).

⁷⁶ Dit is ook moontlik dat Floors werklik nie geweet het waarvan StamAbel praat nie – sy vraag “Ken jy jou soort, Floors Moolman?” is taamlik indirek.

Hiervolgens was Soois nie 'n goeie rebel of 'n goeie krygsman nie, maar dit is duidelik dat sy rebellie opreg was. Hy het selfs vir hom en sy rebelle uniforms uit die Boererepubliek bestel en “die dag toe hulle van die werf af weggery het, was Soois uitgevat soos 'n veldkornet en sy manne het een en almal die opslaanhoede van die Vierkleurrepubliek gedra” (Van Heerden, 1986:117). Maar Soois se rebellie het nie net bloot uit patriotisme ontstaan nie. Hy bring self sy haat vir die Engelse in verband met die onrus wat hy by sy pa geërf het wanneer hy in sy fokalisasiebeurt as spook die volgende oordra:

Haas ken hy goed: sy hele lewe lank was hy nie lus vir nonsens nie. As kind het hy hom nooit juis gesteur aan Ouma Magtilt se vermanings tot rustigheid nie – hy moes dan met sy eie oë, van die dag van sy geboorte, die onrustige stewels van StamAbel dophou.

StamAbel se stewels, het Ouma Magtilt altyd gesê, sal aanhou loop as StamAbel die dag neerslaan, wat hulle het 'n onrus van hulle eie gehad. En dié onrus het ook vir Soois, gebore toe sy pa al hoog bejaard was, erg gepla. Vandáár sy haat vir die Engelse, het die mense gesê, al het hy onder Engelse sink grootgeword (Van Heerden, 1986:122).

Dit kan hier bygevoeg word dat Soois, volgens die Stamboom, die tweede jongste van StamAbel se vyf seuns is, in hierdie konteks, 'n middelkind. Hy sou nooit die verpligtinge van Toorberg se voortbestaan op homself moes neem nie; hy sou nooit die baas van die plaas wees nie. Dit het hom dalk verder tot die rebellie gedryf – as 'n rasegte Moolman sonder grond of vrou, moes Soois op een of ander manier sy manlikheid as Afrikaner gestand doen.

Soois is een van die enkele Moolmans wat sy eie dood beskryf. Sy dood vorm deel van sy karakterisering as Rebel: hy is voorgelê deur die Engelse toe hy sy skuilplek in die berg verlaat het vir 'n familievergadering op Toorberg. Hy beskryf in detail hoe versigtig hy die opstal bekruip het, hoe 'n koeël hom in die gorrel getref het toe hy oor die tuinmuur geloer het, en hoe hy gesterf het met die “die groot figuur van sy pa” wat die Kakies opsy gestoot het om by sy seun uit te kom (Van Heerden, 1986:123-124). Dit is duidelik dat Soois baie opgesien het na sy vader en, op sy manier, waarskynlik probeer het om StamAbel trots te maak deur middel van sy rebellie.

Soois se lyk is egter nie in die Moolmans se familiebegraafplaas ter ruste gelê nie. Volgens Ella Moolman is hy deur die Engelse “naamloos en in kalk iewers in die serwituutgrond langs die dorpslokasie gaan begrawe” (Van Heerden, 1986:107).

In sy beurt as fokalisator vanuit die hiernamaals hou Soois die plaas en die boormasjien ewe veel dop as die Moolmannageslag. Die boormasjien in die besonder het Soois so erg gegrief dat hy die aand voordat Noag in die boorgat geval het, planne gemaak het om die masjien te saboteer:

Die vorige aand het Soois se onrus 'n wens gehad: om die boormasjien te saboteer. Om weer op 'n operasie te gaan, was vir hom 'n opwindende vooruitsig. Om dié slag beter in die donker te sien as die keer toe die koeël hom in die gorrel getref het. Hy't weemoedig gedink aan sy kommandodae toe hulle só op die plase rondgesluip het, die verveelde seuns van die agterdistrikte, om hulle te wreek op die koningin en haar lords.

’n Entjie weg sou hy al die werkers by die boormasjien kon hoor praat. Met sy beste krygstegniek sou hy op sy maag nader kruip, geluidloos soos ’n slang. Die maan sal nog nie vol wees nie, maar as hy uit-asem en vol stof suutjies tot byna onder die voete van die boormanne vorder, sou die maanlig helder skyn teen die rooi boorstang en die blink suiers wat pomp en suigend die aarde onder sy maag laat tril. Met die ratte wat kners en die boorpunt wat diep in die aarde se pens hamer, sou dit klink soos die Long Tom se veraf gestamp.

Toorberg bied weerstand, sou hy dink as hy die slae voel, teen dié masjien, dié rooi ding waarteen die maanlig speel. Wat die dooies in hul grafte laat wakker skrik en die voorgeslagte laat dwaal asof hulle nie geseënde Christendooies is nie, maar heidene wat deur ’n Slams begrawe is.

A nee al het Soois gereken: dié affêre moet stopgesit word. Hy sou verby die waterstewels van die boormanne kruip en uit sy gatsak ’n draadtang haal waarmee hy destyds telegraaflyne in die distrik geknip het. Met een behendige slag sou hy die kabel wat die boorpunt vertikaal balanseer, deurknip.

Wat ’n gekraak sou daar nie wees nie: metaal wat teen metaal kners! ’n Boorman wat nader hardloop met ’n flits. Die enjin sal gaan staan, met vloeke sal hulle die boorpunt probeer uitkatrol, en daarna sal ’n stilte oor die werf kom lê. Hy het geglimlag. Hy’t geweet dat dit nie lank sou duur om die masjien te herstel nie, maar ’n paar uur lank sou daar stilte wees – soos dit hoort (Van Heerden, 1986:124).

Een van Soois se besware teen die boormasjien is gewortel in die Christelike geloof – dit het die dooies in hul grafte wakker gemaak en “laat dwaal asof hulle nie geseënde Christendooies is nie, maar heidene wat deur ’n Slams begrawe is”. Soois is die enigste spook wat die probleem met Christenskap en die nadoodse bestaan uitwys. Binne die hoofstroom Christelik-Protestantse beskouing gaan die siel van ’n oorlede persoon reguit hemel of hel toe. In hierdie dogma is spoke (gedefinieerd as die siele van afgestorwe mense) dus onmoontlik. Wanneer die boormasjien dan al die spoke van die reeds-oorlede Moolmans uit die graf uit opjaag, is dit vir Soois nie net ’n ongerief nie, maar ook ’n geloofsuitdaging. Alhoewel hy nie die problematiek rondom sy bestaan as spook in hierdie opsig aanspreek nie, maak hy ’n daadwerklike (maar onpraktiese) plan om die oorsaak van die probleem (die boormasjien) te verwyder. Gegewe dat die Christelike geloof die meesterwaarde van die Afrikaneridentiteit is,⁷⁷ is dit vreemd dat Soois die enigste spookkarakter is wat dit uitwys. Dit skakel tog met die tradisionele beeld van die Boerekryger as ’n gelowige Christen,⁷⁸ en in hierdie opsig is dit gepas dat dit juis Soois is wat die probleem aanspreek.

Maar dit blyk duidelik uit bostaande ‘krygsplan’ dat Soois nie juis ’n saboteur van formaat is nie – sy plan om die hele boormasjien te laat tuimel deur ’n dik kabel “met een behendige slag” met ’n draadtang te knip, spreek boekdele.⁷⁹ Hierdie plan, tesame met die voorafgaande beskrywing van Soois se rebellie, dra daartoe by dat Soois net soveel ’n ondermyning van die dapper Boerekryger as ’n vergestaltung daarvan is. Sy patriotiese deelname aan die Anglo-Boereoorlog is nie net vir volk en vaderland nie, maar net soveel (dalk meer) vir sy vader se onthalwe. Sy vinnige skermutselings met die Kakies en sy dood (in ’n lokval op sy eie werf) is dalk dapper, maar nie

⁷⁷ Sien 2.6.2.7.

⁷⁸ Sien 2.6.2.3.

⁷⁹ Dit kan ook gevra word of Soois, as spook, genoeg materie of substansie het om enige fisiese voorwerpe (soos ’n draadtang) op te tel en te gebruik – hy is immers ’n ontliggaamde entiteit.

die toonbeeld van krygsvernuf nie. In terme van sy identiteit kan dit gesê word dat Soois byna letterlik die rol van die Boerekryger *speel* soveel as wat hy dit vergestalt, en in hierdie opsig kan Soois se karakter dus ook gelees word as 'n ondermyning van die tradisionele beeld van die Boerekryger.

2.5.8 Ouma Hetta Olivier

(Tweede generasie. Eggenote van OuAbel, moeder van De la Rey, Abel en Posmeester)

Ouma Hetta Olivier (Hetta) fokaliseer die 36ste hoofstuk in die roman. In die voorafgaande hoofstuk (gefokaliseer deur OneDay) is 'n deel van Toorberg se geskiedenis wat nie direk met die Moolmans verband hou nie, naamlik die storie van HansBoesman, geopenbaar. Hetta se fokalisasiebeurt skakel hiermee in die verwysing na rassekwessies en etniese identiteit, wat sinspeel op die Moolmans (en by implikasie die Afrikaner) se klem op velkleur. Buiten die rassekwessie wat geopper word, handel Hetta se fokalisasiebeurt hoofsaaklik oor die droewige bestaan van 'n Moolmanvrou. In die primêre verhaallyn vind haar fokalisasiebeurt plaas wanneer die magistraat op Toorberg oornag nadat Abel verdwyn het, maar nog nie gevind is nie. Hetta hou juis vir Ella en die magistraat dop terwyl sy haar fokalisasiebeurt neem.

Soos haar eggenoot, OuAbel, is Hetta 'n ernstige mens, soms verbitterd, en soms selfs 'n droewige figuur. Haar swaer, Soois, beskryf haar as “'n meisie wat selde geglimlag het” (Van Heerden, 1986:125). In haar eie woorde beskryf sy haar bestaan as droewig: “Droewig is die Moolmanvroue se bestaan [...] En haar, Ouma Olivier, se bestaan miskien die droewigste van almal” (Van Heerden, 1986:148). Sy skryf haar droewige bestaan toe aan haar pa, Japie Olivier, wat agter die Krugermiljoene aan in Mosambiek verdwaal het; aan Soois wat met sy kommando in Toorberg gaan opruk het in die tyd toe sy en OuAbel op trou gestaan het; aan die digterlike eskapades van Andreas, aan Lucius en die stories oor sy vergrype op die Bank; en aan OuAbel se moeilike taak om StamAbel se kamaste vol te staan (Van Heerden, 1986:148-149). Haar droefheid kan hiervolgens gekoppel word aan die rolle wat hierdie manlike karakters in haar lewe speel. Haar vader, Andreas en Lucius het nie die rolle wat hulle veronderstel was om te speel, vervul nie – Andreas het sy volk verrai en, soos Lucius, die stad bo die plaas verkies, haar eie vader het sy gesin verlaat om rykdom na te jaag. OuAbel en Soois, wat wel hul rolle speel (die Boer en die Boerekryger), bring haar ook droefheid – OuAbel worstel met die boerdery en sy moet saam met hom die opdroog van die Oog aanskou; Soois verontrief blykbaar haar troue wanneer hy oorlog toe gaan. Deur hierdie mans verantwoordelik te hou vir haar droefheid, lewer Hetta onbewustelik kritiek op Afrikaneridentiteit, maar dit wil voorkom asof sy nie die ironie hiervan insien nie. In haar rol as die eggenote van 'n Abel, as 'n boervrou, ondersteun sy die gestelde norme van Afrikaneridentiteit.

Op haar oudag is haar droefheid nog droewiger gemaak deur 'n beroerte wat haar stom en in 'n rolstoel gelaat het. Sy kon ook nie meer haar hande gebruik nie.

Almal was bang vir haar klein, swart ogies waar sy roerloos maar stip bly kyk het terwyl 'n klontjie met 'n klontjie volstruisvere die vlieë uit haar gesig gewaai het. Sy wou na hulle kyk en sê: Ek is bly om hier te wees waar mense se hande raakvat en waar die dinge van Toorberg in stand gehou word. Maar sy kon nie praat nie [...]

Wanneer hulle haar voor die gangspieël verbygestoot het, het sy haarself sien sit: 'n skeefgesakte, bitter ou mens, met 'n dooie mond wat eenkant afbuig, dooie, gitswart oë, ou hande verskrimp en vervorm soos gebreekte voëlverkieë. Al het sy binne in goed en bly gevoel oor die son wat so heldergroen in die varings op die sonstoep skyn, kon sy dit nie wys nie.

Sy't al bitterder geword, tot Abel die opgeskote Kaatjie Danster, die een op wie Andries Moolman, Floors se Skaamkind, toe nog sy oog gehad het, laat kom het om haar elke dag op die plaas rond te stoot en met haar te gesels (Van Heerden, 1986:149).

Soos Magtilt, hou Hetta na haar dood 'n ogie oor die lewendes op Toorberg. Waar Magtilt veral die vroue dophou, is Hetta meer gemoeid met die Abels (alhoewel sy ook vir Ella en die magistraat dophou). Terwyl die soektog na Abel aan die gang is, sit die magistraat en Ella in die sitkamer en likeur drink. Hetta vind hierdie optrede slegs aanvaarbaar ("behoorlik") omdat "daar buite op die werf die onafgebroke kom en gaan van soekgeselskappe is" (Van Heerden, 1986:148). Hetta se ingesteldheid op aanvaarbare gedrag kom hier na vore. Wanneer sy die werk op die plaas vanuit haar rolstoel aanskou, is dit juis die raakvat van die mense se hande wat haar bly maak. Soos die ander Moolmans, en veral die Abels, is sy gesteld op 'n sekere tipe gedrag, en sal sy skynbaar nie enige afwyking van die sosiale norme duld nie. Dit blyk ook uit haar veroordeling van Moolmans soos Andreas en Lucius wat die gestelde norme oortree, en die droefheid wat hulle hierdeur vir haar veroorsaak.

Kaatjie se versorging het Hetta se gesondheidstoestand verbeter. Kaatjie het vir haar stukke treinghries gegee om met haar hande te brei, en met verloop van tyd het Hetta se hande weer knap geword (Van Heerden, 1986:150). Kaatjie het ook met haar gesels oor alles wat op die plaas gebeur het, en soms ook oor die Moolmans. Kaatjie sê onder andere dat die Moolmans "Boerebliksems" is, "inhalig soos die hel self" (Van Heerden, 1986:150). Hetta kan, weens haar beroerte, nie verbaal hierop reageer nie, maar sy dink:

Ouma Olivier het eers woede in haar voel roer, maar as sy in die oop, eerlike oë van Kaatjie gekyk het en Kaatjie druk die treinghries in haar hande en sê: "Brei, my oumatjie, brei die lewe terug, dat jy weer jou huis kan vasvat, die meide mors in die kombuis sonder jou," het sy vertedering gevoel. As sy kon, sou sy vir Kaatjie glimlag. Sy sou die Moolmans nie eers probeer verdedig nie. Want wat weet dié klomp van die harde pad van durf en geloof wat StamAbel met sy waens moes oopkap, weg van Hollandse en Engelse oorheersing aan die Kaap, die wildernis in? Wat weet sy van die groot taak om die heidene in dié swart land te kersten, die ongediertes uit te roei, om hier te ploeg en te saai? (Van Heerden, 1986:150).

Ten spyte daarvan dat sy aanvoer dat sy nie eers sou probeer om die Moolmans te verdedig nie, is dit presies wat sy hier doen. Sy kan dit net nie aan Kaatjie sê nie. Hetta se onuitgesproke gedagtes wys duidelik dat sy, in alle opsigte, haar eggenoot en sy voor- en nageslag se roeping

op Toorberg ondersteun, en dat sy, soos die Abels, oortuig is dat hierdie roeping van God aan die Moolmans die reg gee om die grond van Toorberg volkome te besit en, daarmee saam, dat hulle mag regeer oor dié wat op hulle grond woon. Wat Hetta in bostaande passasie artikuleer, is in wese die sentrale mite van Afrikaneridentiteit – die versugting na outonomie, die roeping om die heidene te kersten en beskawing na onbeskaafde, wilde Afrika te bring. Maar, soos vroeër uitgewys is, bring die eise wat die najaag van hierdie mite aan die mans in haar lewe stel, vir haar meestal droefheid. Derhalwe kan gesê word dat Hetta op ironiese wyse Afrikaneridentiteit kritiseer sonder om dit te besef – juis omdat sy dit so ooglopend onderskryf, maar terselfdertyd as 'n bron van droefheid beskou.

2.5.9 OuAbel Moolman

(Tweede generasie. Seun van StamAbel en Magtilt; broer van Floors, Lucius, Soois en Andreas; eggenoot van Hetta; vader van De la Rey, Abel en Posmeester)

OuAbel is die derde seun van StamAbel en Magtilt, en die seun wat die plaas oorneem nadat die eersgeborene (Lucius) die plaas vir die stad verlaat het en die tweede gebore seun (Floors) van die plaas verjaag is. Hy fokaliseer die 38ste hoofstuk van die roman, en hy is die laaste spook wat 'n fokalisasiebeurt kry voordat dit aan die lig kom dat sy seun, Abel, oorlede is. Sy fokalisasiebeurt in die primêre verhaallyn vind plaas terwyl die soektog na Abel steeds voortduur. Tydens sy fokalisasiebeurt plaas hy die fokus op die belang van Toorberg se water, die opdroog van die Oog en die bou van die akwaduk. Hy hou ook die magistraat dop, en openbaar sy afkeur in die magistraat en, by implikasie, die regsproses en die ondersoek na Noag se dood.

OuAbel word beskou as die enigste van StamAbel se vyf seuns wat 'n waardige opvolger van hul vader kon wees. Floors maak die volgende uitspraak oor OuAbel:

OuAbel het vorentoe geboer en was 'n waardige opvolger vir StamAbel. Hy was die enigste van StamAbel se seuns wat nie sy kop gaan verloor het op 'n vroumens, die kuns, die Wet of die oorlog nie. Hy het Toorberg verdien (Van Heerden, 1986:116).

Soois het 'n soortgelyke siening van die saak:

Op die ou end was OuAbel ál seun wat werklik vir StamAbel kon instaan [...] Net OuAbel was kwaad genoeg vir die harde aarde om dit te wil mak boer. Soos StamAbel het hy ook nors geloop, alewig aan't soek na iets vir sy hande om reg of verkeerd te maak. 'n Raakvatman soos min [...] 'n Toorberger soos min ander (Van Heerden, 1986:128).

Die geleidelike opdroog van die Oog het OuAbel se lewe oorheers. Dit was daarom OuAbel wat die akwaduk op Toorberg (móés) gebou het. In die bouproses en die daaropvolgende feesvieringe is twee werkers dood – daar was bloed aan die akwadukpilare (Van Heerden, 1986:156), maar daar was ook water op Toorberg. Die oorlede werkers se lyke is nooit opgespoor nie, en dit wil voorkom asof OuAbel nie eers probeer het om hulle (of hulle moordenaars) op te

spoor nie. Sy fokus was op die water, die vervulling van sy roeping. Sy vader, StamAbel, het aan hom gesê dat Toorberg nooit moet opdroog nie omdat die Oog die soetste water noord van die Hottentots-Holland spu, en omdat sulke soet water net van God af kan kom (Van Heerden, 1986:154). StamAbel het hierdie soet water as 'n roeping van die Here beskou, en dit is hierdie roeping wat vir OuAbel soveel sorge gebring het:

Dit was die dra aan dié swaar roeping wat hom, OuAbel Moolman, van jongs af so moeg gehad het. Van jongs af moes hý die steeks grond mak kry, moes hý bid vir reën, moes hý die dooddroog van die Oog aanskou. Was hy maar 'n Moses wat die rots met 'n karwats kon piets sodat dit oopbreek en geil water spu! Net hý moes StamAbel se woorde gehoorsaam: gedenk die lewe (Van Heerden, 1986:154).

OuAbel se spook verskyn in die roman lank voor sy fokalisasiebeurt. In die tweede hoofstuk, wanneer die magistraat in die dorp aankom, is die spook van OuAbel daar om hom te ontmoet:

Maar rekening met die drif van die Moolmans – in lewe én dood – het die magistraat nie gehou nie, want terwyl hy nog op pad is in die trein, só word vertel, staan OuAbel Moolman, die seun van StamAbel en die vader van Abel, uit die dood op. Hy ry met sy ou jeep om die magistraat op kommissie in die hoofstraat van die dorp in te wag [...]

Terwyl [die magistraat] by die stasie se trappe afstap en probeer om die nuuskierige oë op hom te ignoreer, gooi OuAbel soos van ouds 'n windmaker draai voor die koöperasie en hou stil dat die gruis spat. Met sy karwats wat piets teen sy kalfsleerkamaste, klap OuAbel, selfs in die dood glo nog 'n indrukwekkende figuur, sy jeep se deur toe en gaan wag onder die peperboom.

Die magistraat kom stadig met die hoofstraat opgestap en toe die man uit die skaduwee van die peperboom voor hom kom staan, vra hy: “Wie is u?”

“OuAbel Moolman van Toorberg se Moolmans. Jy kan maar terugkeer na jou regbank, meneer die magistraat, want ons distrik het van die oerdae vir sy eie sondes leer sorg” [...]

Die magistraat vryf aan sy stompie en vra bedaar: “Hoe sien u die reg, meneer Moolman?” Waarop OuAbel die verdoemenis op die Regbank afsweer, sodat die magistraat moet vra: “Weet u dat dit 'n misdadig is om só teen die Bank te praat?” OuAbel se karwats bly ongeduldig teen sy kamaste speel. Hy was nie net van nature ongeduldig nie, maar hy is nou ooglopend haastig om die saak af te handel en na sy lêplek terug te keer.

“Magistraat!” roep hy uit. “Jy sal vind dat dit nie in jou broek sit om reg of verkeerd oor die Stam van Abel uit te spreek nie. Daarvoor lyk jy vir my al te armsalig.” Toe die magistraat nie antwoord nie, gaan hy voort. “Gaan eerder na die hof en stuur die donnerse veediewe wat die wêreld so pla in hulle moer!”

“En u,” antwoord die magistraat toe glo kalm, “gaan terug na u graf, meneer, want volgens my rekords is u lankal oorlede.” Hierop loop hy óm OuAbel en vermy die skaduwee – want mens trap nie op die skaduwee van 'n dooie nie – en stap na die hotel [...]. Só het die agterdistrikte, lank nadat hy al weg was, dit oor sy aankoms gehad (Van Heerden, 1986:9-10).

Hierdie aanvanklike beskrywing van die ontmoeting word nie deur OuAbel gefokaliseer nie, maar deur 'n nie-persoonsgebonde verteller oorgedra. Dit is eintlik die verhaal van die magistraat se aankoms wat oorskadu word deur OuAbel se verskyning. Dit is egter gevaarlik om karaktertrekke van OuAbel uit hierdie episode te probeer identifiseer, aangesien hierdie vertelling nie strook met die tweede weergawe wat later in die roman deur OuAbel self vertel word nie. Bostaande vertelling is 'n dorpstorie en, soos die magistraat self uitwys, is dié dorp in die Karoo 'n plek waar “waarheid en verdigsel, geskiedenis en toekoms, en lewe en dood” deurmekaar loop (Van Heerden, 1986:9). Belangrike kwessies word wel in bostaande weergawe van die ontmoeting aangeraak: die aard van reg en geregtigheid (OuAbel suggereer dat die regbank nie kan oordeel

oor hierdie saak nie), die jurisdiksie van die reg (die regbank het geen reg om die familiesake en skandes te ondersoek nie), die stelling dat die Moolmans hulle eie probleme oplos (dat reg dus reeds hier geskied het, en die distrik weet hoe om hulle eie probleme op te los), die kwessie van sonde (veral die sondes van die vaders), en die belang van die Moolmans se stamboom. OuAbel se eie (aansienlik korter) weergawe van die gebeure verskil drasties van die dorpstorie, maar raak dieselfde kwessies aan:

En wie sal hom verkwalik dat hy in die skaduwee van die peperboom voor die Landboukoöperasie gaan wag het die dag toe die magistraat op die dorp aangekom het om die droefheid van Toorberg oop te vlek? Onsigbaar, met die reuk van peperbessies om hom, doodstil, met die takke se bewegende skaduwees wat deur hom val. En toe die man met sy af arm in die straat aangestap kom, was daar groot woede in hom: Wie gee dié afarm die reg om soos daardie boormasjien van die jonge Abel oor Toorberg se werf te kom rondstaan en oral te boor na waarheid? Wie gee hom die reg om die grafte oop te raai en binne-in te kyk na die voorgeslagte se ondinge? Wie gee hom die reg om soos 'n bruinvel in die Skaamfamilie se huis te gaan sit en uit hulle bekere te drink, soos een wat nie maniere of soort ken nie?

Hy sou vyftig oore afstaan om die bemoeisieke indringer te keer, want hy't tóé reeds geweet dat daar niks goeds van kán kom nie (Van Heerden, 1986:155).

OuAbel vertel verder dat die magistraat hom nie gesien het nie, maar dat die Slams oorkant die straat gesit het en gelyk het asof hy reguit vir hom (OuAbel) kyk (Van Heerden, 1986:155). Die moontlikheid bestaan dus dat die eerste weergawe van die storie, die skinderstorie van hierdie ontmoeting, deur die Slams begin is.

Die gebeure in die twee weergawes van die ontmoeting verskil drasties, maar nie in terme van OuAbel se karaktereienskappe nie. In beide weergawes is OuAbel woedend vir die magistraat, wat hy beskou as 'n buitestander en 'n indringerige verteenwoordiger van reg en geregtigheid wat sy jurisdiksie op die Moolmans wil afdwing. OuAbel wil ook, in beide weergawes, iets doen om die magistraat te keer, om sy ondersoek stop te sit.

Daar is wel een karaktereienskap van OuAbel wat slegs in sy eie weergawe van die ontmoeting openbaar word, naamlik sy houding jeens anderskleuriges. OuAbel is hier, onder andere, kwaad vir die magistraat omdat hy "soos 'n bruinvel" in die Skaamfamilie se huis ingaan en selfs uit hulle bekere drink, "soos een wat nie maniere of soort ken nie". Die kwessie van een wat nie sy soort ken nie, is waarskynlik vir OuAbel 'n baie persoonlike grief, aangesien dit juis dié kwessie is wat sy broer, Floors, se verhouding met Kitty so skandalig gemaak het. Dat OuAbel steeds hierdie grief dra, onderstreep die belang van die skeiding tussen rasse vir die Moolmans en, by implikasie, die Afrikaner. Hierdeur plaas hy ook, soos Hetta, die klem op etniese identiteit en die belang van velkleur vir die Afrikaner. Dit is 'n eienskap van Afrikaneridentiteit waarvan OuAbel nie afwyk nie, en dus deel van OuAbel se karaktereienskappe wat hom 'n waardige opvolger vir StamAbel gemaak het.

As spook is OuAbel hoofsaaklik gemoeid met die magistraat – hy is daar wanneer die magistraat in die dorp arriveer en hy volg hom vir ’n rukkie oor Toorberg. Hy vergelyk die magistraat met sy broer, Lucius, omdat hulle “die ewige vermoedens” het; en hulle tyd wy “aan die soek na bewyse om die vermoedens te staaf” (Van Heerden, 1986:155). Dit is veral hierdie aspek van die magistraat wat OuAbel so verbitterd laat (Van Heerden, 1986:157). Hy beskou die magistraat as iemand wat die dood van Toorberg aanskou, en met sy vermoedens die “grafte [oopraai] en [binne in] kyk na die voorgeslagte se ondinge” (Van Heerden, 1986:154). OuAbel vergelyk die dood van die plaas met sy eie dood, en die vernedering wat daarmee gepaard gaan:

’n Plaas wat doodwurg, is nie ’n mooi ding om te sien nie. Iemand wat sterf, wil nie toeskouers hê nie. Daar is vernedering wanneer jy oorgaan anderkant toe, want jy moet jou dooie lyf los, al het jy hom hóé lief. Jy wil nie oë hê wat toekyk nie (Van Heerden, 1986:155).

Dis is dus OuAbel se verbintenis met die grond en die voorgeslagte wat hom so verbitterd laat teenoor die magistraat se ondersoek na Noag se dood. OuAbel se eie dood was voor toeskouers – DwarsAbel vertel dat hy eendag net sy knipmes en repie biltong neergesit het, gevra het hoe laat dit was, en met ’n sug die laaste asem uitgeblaas het (Van Heerden, 1986:61). Waarom OuAbel hierdie dood, hierdie skynbaar vredevolle “oorgaan anderkant” toe as ’n vernedering beskryf, is onduidelik.⁸⁰ Dit is wel duidelik dat OuAbel na sy pa aard: dat hy ’n ongeduldige, outoritêre Boer was, en dat hy al hierdie eienskappe saam met hom geneem het na die anderkant toe. In terme van Afrikaneridentiteit vergestalt OuAbel by uitstek die Boere-Afrikaner, die hardwerkende, kragdadige man wat sy plaas eerste stel.

2.5.10 Abel Moolman

(Derde generasie. Seun van OuAbel en Hetta; broer van De la Rey en Posmeester; eggenoot van Ella; vader van DwarsAbel en KênsTillie)

Abel is die laaste Moolmanspook wat ’n fokalisasiebeurt in die roman kry, en hierdeur word sy dood aan die leser openbaar. Sy fokalisasiebeurt vind plaas in die 40ste hoofstuk van die roman, terwyl die lewendes op Toorberg nog na hom soek. Tydens sy fokalisasiebeurt is hy juis besig om die soekgeselskappe rondom die Oog dop te hou terwyl “die kind” in die water speel (Van Heerden, 1986:158). Wanneer Toorberg as ’n speurverhaal gelees word, kan geargumenteer word dat dié fokalisasiebeurt strategies geplaas is en ten doel het om die oplossing van ’n raaisel (Abel se verdwyning) aan die leser bekend te maak voordat die ander karakters in die roman die antwoord ontdek. Dit suggereer ook die oplossing van ’n die groot raaisel in die roman – wie is verantwoordelik vir Noag se dood? Aanvanklik (by die eerste lees) kan die leser veronderstel dat Abel die antwoord op hierdie vraag kan verskaf wanneer hy uit die dood uit praat – maar dit

⁸⁰ Mens kan wel spekulêr dat dit iets te make het met die liggaamlike prosesse van die dood, wat as vernederend beskou kan word.

gebeur nie. Abel vertel van sy lewe op Toorberg, die probleme met sy kinders; die (verbeelde) besoeke van sy voorvaders; die boormasjien en die soeke na water op Toorberg; die Slams se voorspelling dat De la Rey sou terugkom; sy buite-egtelike verhouding met die weduwee en sy worsteling oor Noag se dood, maar nie spesifiek oor hoe en wanneer Noag oorlede is nie. Om te begryp waarom Abel nie hierdie inligting aan die leser oordra nie, moet daar eers gekyk word Abel se karakter en sy rol in die Moolmanfamilie.

Soos sy vader was Abel nie die oudste of die gunstelingseun nie. Hy het ook die plaas geërf omdat sy ouer broer onbevoeg was. Waar OuAbel se ouer broers deur StamAbel verdryf is (Floors) of uit vrye wil die plaas vir die stad verruil het (Lucius), kry Abel die plaas omdat sy ouer broer, De la Rey, te sensitief was, nie die slagtery kon hanteer nie en die plaas verlaat het nadat Ella hom afgewys het.

Soos die vorige Abels is hy 'n outoritêre figuur, en glo hy vas dat hy die baas van alles en almal rondom hom is. Hy kan 'n marmarblad oor die boorgat gooi as 'n grafsteen vir Noag, hy kan sy kar openlik voor die weduwee se huis parkeer, hy kan die hele distrik se windpompe klim, hy kan 'n geweer vat en 'n skoot in die boorgat afvuur, want "Toorberg was sy jurisdiksie, hy het die lewe hier op sy manier gedenk, en niemand het gewaag om hom teë te gaan nie" (Van Heerden, 1986:162). Gegewe Abel se outoritêre geaardheid, is dit moontlik om sy (waarskynlike) selfdood te interpreteer as nog 'n manier waarop hy die reëls maak – hy sal nie deur die magistraat geoordeel word oor sy dade en besluite (of dié van sy voorgeslagte) nie. Dit kan gespekuleer word dat Abel die reg in eie hande geneem het deur sy eie oordeel oor homself te vel en sy eie, selfopgelegde vonnis te voltrek.

Maar hy was ook 'n man wat swaar gedra het aan sy roeping, aan die opdragte en verwagtings van sy voorgeslagte. Daar is reeds verwys na die 'besoeke' wat Abel van sy voorvaders ontvang het. Daar is ook genoem dat hierdie besoeke van sy voorvaders nie gelees kan word as spookverskynsels in die roman nie, maar dat dit eerder uit Abel se verbeelding kom en beslis aangehelp word deur die daggatee. Die spoke van StamAbel en OuAbel maak ook in hulle fokalisasiebeurte geen melding van hierdie gesprekke met Abel nie. Dit kan gestel word dat Abel slegs die stemme van sy voorvaders uit sy gewete na hom hoor roep. Vir Abel is die oordeel en veroordeling van sy voorgeslagte (verbeeld, al dan nie) verdoemend, omdat hy nie aan hulle standarde kan voldoen nie.

Abel boer nie vooruit nie – intendeel, in verskeie opsigte boer hy agteruit met die plaas en die familienaam. Soos Koevert dit aan die magistraat vertel, het "die hele distrik [geweet] dat Abel 'n gemors van sy nageslagte maak" (Van Heerden, 1986:55). Sy plaas was vasgevang in die greep

van 'n langdurige droogte – vandaar die boormasjien wat ingevoer is om orals na water te boor. Die boormasjien het nie net die spoke opgejaag nie, maar ook indirek tot Noag se dood gelei. Abel bring dus die einde van die Moolmantak van die stamboom mee: sy kinders is onvrugbaar (DwarsAbel), mal (KênsTillie) of oorlede (sy vier doodgebore seuns), en sy enigste kleinkind (Noag) is ook oorlede. Sy huwelik is op die rotse. Ella se gereelde verwysings na De la Rey werk duidelik op Abel senuwees, en sy buite-egtelike verhouding met die weduwee in die dorp dra nie by tot die prentjie van 'n gesonde huwelik of 'n eerbare Moolman nie:

Net die weduwee het nooit eise gestel nie. Sy was maar te bly oor die aandag van die distrik se voorste boer. Later het hy sy Land Rover onverskrokke reg voor haar huis parkeer. Laat die hele distrik sien, laat die dorp hulle tonge knoop. Laat die diakens en die ouderlinge piele vleg in die kerkraad oor hom – dit het hom min geskeel. “Gedenk die lewe, dat jy dit heilig,” het hy aan die weduwee gesê in haar eenvoudige huisie waar die koekoekklok al om die uur by sy deurtjie uitspring en skater oor die verbyvlug van tyd.

Kon Ella maar soveel rus vir hom skep in sy eie huis! Kon sy hom eer soos die weduwee hom geëer het, sonder eise en sonder vrae – net met liefde (Van Heerden, 1986:161).

Abel is 'n ouderling (Van Heerden, 1986:92), maar hy openbaar nie die Christelike geloof wat sy voorvaders so sterk aangehang het nie. Waar StamAbel daagliks in Hooghollands gebid het en OuAbel sy eie seun oor 'n geloofsverskil (die huwelik met 'n Katoliek) verdryf het, steur Abel hom nie eers aan die kerkraad se oordeel oor sy egbreuk nie.

Noag se dood, en sy eie aandeel daarin, lei uiteindelik ook daartoe dat Abel 'n tipe senu-ineenstorting ervaar. Hy klim die hele distrik se windpompe om daar bo te gaan sit en dink. Hierdie gedrag dui op die diepte van sy innerlike worsteling, en dit is boonop in die openbaar, vir almal om te sien. Dit suggereer dat Abel as't ware nie sy man kan staan nie; dat hy nie hierdie daad aan homself kan regverdig of verwerk nie – wat ook verklaar waarom Abel nie die antwoorde op die groot raaisel aan die leser openbaar nie. Dat sy gewete hom so erg gepla het, kan geïnterpreteer word as 'n erkenning van skuld – sy gewete pla hom so omdat hy weet dat daardie skoot Noag se lewe beëindig het. Sy uiteindelijke selfdood(?) kan, in hierdie lig, beskou word as sy eie mislukking. Abel kon daardie skoot wat hy in die boorgat afgevuur het, nie verwerk nie, en die intensiteit van sy skuldgevoelens het daartoe gelei dat hy iets gedoen het wat, kras gestel, deur sommige beskou sou kon word as die lafaard se ontsnappingsroete.

Na sy dood dwaal Abel soos sy voorgeslagte op Toorberg. Hy word vergesel deur die spook van Noag,⁸¹ wat langs hom speel en skynbaar saam met hom loop. Hy besin oor sy liefde vir Toorberg se aarde, die lot van sy plaas en sy nageslagte, en daardie oggend om die boorgat:

⁸¹ Dit is die enigste plek in die roman waar Noag as 'n spook verskyn. Die voorspooksel van Noag wat Kaatjie aan die begin van die roman verhaal, vind plaas voordat Noag oorlede is en kan dus nie as 'n spookverskynsel gelees word nie. Noag tree ook nêrens in die roman as 'n spookfokalisator op nie. Om hierdie redes word daar nie 'n aparte karakterskets van Noag aangebied nie.

En wat help dit dat jy al óm die boorgat dink? Al om daardie oggend met die wind se roeringe in die silwer populierblare? Omdat dit 'n oggend geword het waarin al die dinge van Toorberg saamgetrek is – Soois se bloed wat al om die twaalf maande rooinat uitslaan op die Tuinmuur; Tillie wat haar wit boep onder die beierende klok ontbloot; DwarsAbel wat vertel dat hy sy eerste swartman in die lokasie doodgeskiet het, in die Land Rover verdwyn en laat die nag hulpeloos besope in die roostuin kom injaag; Ella wat voor hom staan met haar dagboek in haar hande en sê: De la Rey het gekom [...]

Daar kom 'n tyd dat loskom nie meer moontlik is nie, dat die lewe 'n dodder word wat oral in en om jou vleg. Jy kan afsny waar jy kan, maar daar bly altyd 'n lintjie van die rankplant oor om weer met genadelose geilheid om jou te stoel [...]

Maar hy voel geen hartseer of spyt nie (Van Heerden, 1986:162).

Alhoewel dit duidelik is dat daardie skoot in die boorgat uiteindelik Abel se ondergang was, bied hy hier geen antwoord op die vraag wat die magistraat (en die leser) probeer beantwoord nie. Dit wil voorkom asof Abel self nie weet of hy verantwoordelik is vir die dood van sy kleinseun nie of, as hy wel daarvoor verantwoordelik is en dit weet, dit nie wil aanvaar nie.

Noag se dood kan ook gelees word as Abel se grootste mislukking – nie net omdat hy nie daarin kon slaag om die kind uit die boorgat te red nie, maar ook omdat Noag die laaste afstammeling in die Moolmanstamboom is. Met inagneming van die feit dat Abel se enigste seun, DwarsAbel, onvrugbaar is, het Abel in effek die Moolmandinastie beëindig met daardie genadeskoot. Sodoende het hy die nalatenis van sy voorgeslagte tot niet gemaak, en is hy verantwoordelik vir die ondergang van die Moolmans. In hierdie opsig is Abel weereens 'n mislukking as 'n Moolman en 'n Afrikaner, omdat hy nie die plaas en die familie in stand kon hou nie. Per slot van sake is hy, ten spyte van sy outoritêre geaardheid en kragdadige optrede, 'n afgewaterde, onsuksesvolle weergawe van die Abels wat hom voorafgegaan het.

2.5.11 De la Rey Moolman

(Derde generasie. Seun van OuAbel en Hetta; broer van Abel en Posmeester)

De la Rey is een van mees misterieuse figure in hierdie roman. Hy is ook die enigste “rasegte” Moolman wat nie 'n fokalisasiebeurt as spook kry nie, moontlik omdat daar nooit uitdruklik verklaar word dat hy oorlede is nie. Niemand in die familie (of die dorp) was skynbaar ooit werklik seker wie of waar De la Rey was nie:

Stories was daar altyd oor De la Rey, vernoem na die veggeneraal. Daar is vertel dat hy, in navolging van sy oom Andreas, in die groot stad verlore gaan raak het tussen die skilders, die musikante en ander wat afbeeldings van die Skepping maak. Ná baie jare het die stories oor De la Rey opgedroog (Van Heerden, 1986:11).

De la Rey, 'n StiefMoolman, is vernoem na 'n veggeneraal, maar hy is geensins 'n kryger nie. Abel vertel dat De la Rey 'n sagter hand as hyself gehad het, en dat sy broer “in sy intelligensie [...] 'n Lucius [was], in sy kunssinnigheid 'n Andreas, 'n man met die stad in sy bloed, 'n man wat wou dwaal” (Van Heerden, 1986:160). Hetta beskryf haar seun soos volg:

Destyds het [Ella] as jonggetroude vrou by Ouma Olivier gehoor dat De la Rey eintlik OuAbel se liefingseun was, nie Abel nie. De la Rey sou Toorberg erf, want hy was die oudste, en in sy stap en sy hoogmoed kon jy sien dat hy StamAbel se kleinkind was. Hy was taai en trots, maar terselfdertyd eenkant en stil, veral toe hy ouer word en die een been hom al hoe meer pla. Almal het aanvaar dat hy eers sou gaan leer, maar later sou terugkeer om Toorberg te boer (Van Heerden, 1986:13).

De la Rey was duidelik OuAbel se gunstelingseun, en die oudste, en derhalwe die seun wat die plaas sou oorneem. Die gesig van die slagtery het hom as jong seun egter so ontstel dat hy nooit weer met slagtyd op die plaas wou wees nie. Wanneer hy as spook(?) terugkeer, is dit ook die slagtery wat hom weer laat verdwyn:

Mettertyd het almal aan De la Rey se teenwoordigheid gewoon geraak, maar een môre het hy die by die werf se hek uitgestap en nooit weer teruggekeer nie.

Eers toe Abel 'n week later, ná die soektog in die berg afgelas is, met OuAbel se Lee Metford in die slagkraal staan en hulle die jong os met rieme tot voor hom sleep, het hy besef wat gebeur het. Twee weke, het hy skielik onthou, was hulle al besig om vir die slagtery voor te berei. Die slagtafels is met koeksoda gekrop; blinknuwe biltonghake het reeds in die biltongskuur gehang. En dié veertien dae het De la Rey ál meer gedwaal en ál minder geëet. En toe Abel die jong os in die oë kyk, het hy verder onthou dat De la Rey as kind glo sy groot terugslag gekry het toe hy in die slagkraal afgekom het op OuAbel, besig om sewe jong osse vir die groot winterslag te skiet. Van daardie dag af was De la Rey nooit weer dieselfde nie. Koelbloedigheid kon hy nooit weer verduur nie (Van Heerden, 1986:12).⁸²

De la Rey se “vleisvrees” en onwilligheid om diere dood te maak vir die slag (Van Heerden, 1986:12) had sekerlik 'n invloed op sy besluit om Toorberg, waar daar onder andere met beeste geboer word, te verlaat. Hy is na skool universiteit toe, maar het skynbaar nooit as lewende man na Toorberg teruggekeer nie (Van Heerden, 1986:14) – anders as die vorige geslag se stedelinge (Andreas en Lucius) wat wel soms op besoek gekom het. Volgens Hetta het OuAbel sy testament gaan verander die dag toe De la Rey universiteit toe is in 'n poging om “De la Rey so gou moontlik uit sy lyf te sny” (Van Heerden, 1986:14). Die nuwe testament het bepaal dat nie De la Rey nie, maar Abel Toorberg sou erf. Hiervan het De la Rey nie geweet nie, maar op sy beurt wou hy ook niks met Toorberg en sy mense te doen gehad het nie. Hy het selfs die vruggebruik van die hand gewys en daarop aangedring dat die diere nie geslag mag word nie, die eiers, melk en vrugte aan die (Katolieke) klooster geskenk moet word en die koring teruggesaai moet word (Van Heerden, 1986:15). 'n Afrikaner en 'n Boer was hy beslis nie.

Hy keer een maal terug na Toorberg, en dit is hier waar die onderskeid tussen De la Rey as lewende man en De la Rey as spook baie vaag word. Sy verskyning word deur Ella verhaal, en aan haar eerste ontmoeting met die magistraat verbind. Ella kry 'n voorgevoel en vermoed dat De la Rey weer sal opdaag, maar dit is die magistraat wat op Toorberg aankom. Hierdie voorgevoel kom wanneer sy in die fyntuin besig is met die daggaplante vir KênsTillie, en die herinnering aan De la Rey se vorige besoek volg:

⁸² Toe Abel besef het waarom De la Rey weer verdwyn het, het hy daardie winter se slagtery vinnig afgehandel, en in die jare daarna nooit weer beeste op Toorberg geslag nie (Van Heerden, 1986:12).

Totdat De la Rey, 'n gryse oupa sonder kind of kraai, 'n rasegte Moolman sonder 'n morg grond in sy besit, daardie dag op Toorberg opgedaag het. Volgens die rekords van die staat het hy enkele jare vantevore intestaat gesterwe. Hoe hy die werf bereik het, kon niemand sê nie. Daar was geen wielspore nie, Posmeester Moolman het gesweer dat hy nie by die Halte afgeklim het nie, en ver kon hy ook nie stap nie, met sy een been korter as die ander.

Maar opeens het hy daardie môre drie jaar gelede deur die fyntuin aangehurk gekom tot waar sy daggapitte vir KênsTillie se tee aan't pluk was. Ella het hom ná al die jare nie herken nie. Toe sy met Abel getroud is en haar intrek op Toorberg neem, was De la Rey reeds weg, by die universiteit in die stad besig met sy tesis oor die Skaamte. Hy't glo gehoop, só het die mense geweet te vertel, dat die studie hom sou lei na al die hoofstede van die wêreld.

Toe hy nader kom, was daar iets in sy kopknik wat haar herinner het aan OuAbel en sy het vinnig begraafplaas se kant toe gekyk. Maar toe hy voor haar kom staan en vra: "Waar's OuAbel?" het sy geweet dit is familie, maar nie OuAbel self wat uit die graf opgestaan het nie.

"Dáár," het sy gesê en na die begraafplaas beduie.

"O," was sy antwoord en aan sy manier van kyk het Ella, altyd vlug van begrip, afgelei dat dit De la Rey, die dromer, moet wees.

"Jy's De la Rey," het sy gesê en haar hand teen die skerp oggendson oor haar oë gehou. "My swaer, die dromer."

Terwyl sy nou die spore in die fyntuin versigtig bekijk, gaan haar gedagtes terug na die dae wat gevolg het op De la Rey se verskyning uit die niet. Hulle het Soois se ou kamer, wat al die jare leeg gestaan het met Soois se bebloede uniform nog in die kas, vir hom ingerig en daar het De la Rey die meeste van sy tyd deurgebring deur die boeke uit die glaskaste in die studeerkamer te lees. Snags, as sy en Abel al lê, het hulle hom hoor skuifel in die gang soos hy boeke gaan haal en terugneem. Hy was onrustig, en veel het hy nie gesê of geëet nie, maar tot Abel se ergernis Druppeltjie nadergeroep wanneer dié onder die wilgerbome weggekruip het, en vir hom voorgelees uit die klassieke verhale. Mettertyd het almal aan De la Rey se teenwoordigheid gewoon geraak, maar een môre het hy by die werf se hek uitgestap en nooit weer teruggekeer nie [...]

Of De la Rey ooit verlossing gevind het op sy reise, het niemand geweet nie. En of hy weer in die dood gaan verdwaal het, kon hulle ook nie sê nie (Van Heerden, 1986:11-12).

Dit is onduidelik of De la Rey hier as 'n lewende karakter of as 'n spook op Toorberg aangekom het. Sy voorkoms – "n gryse oupa" suggereer dat hy lewend, maar aansienlik ouer is. Tog is hy volgens die staat oorlede, en daar is aspekte van sy gedrag wat suggereer dat hy nie in lewende lywe daar is nie. De la Rey verskyn asof uit die niet, en niemand kan verklaar hoe hy op Toorberg aangekom het of waar hy vandaan gekom het nie. Ella sien hom aanvanklik vir 'n dooie aan. Sy vermoed dat dit dalk OuAbel is en loer vinnig in die begraafplaas se rigting. Wanneer De la Rey later skielik weer verdwyn, vermoed die Toorbergers onder andere dat hy dalk "weer in die dood gaan verdwaal het". Indien hy 'n spook is, is hy die enigste Moolmanspook wat deur die lewendes waargeneem word en met hulle saamwoon asof hy nog lewe. Tydens sy verblyf herhaal hy sekere gedragspatrone uit sy jeug, insluitende die manier waarop hy reageer op die beesslagtery. Maar hy praat of eet nie juis nie, hy spandeer sy dae daaraan om vir klein Noag voor te lees uit die klassieke verhale en snags kon Ella en Abel hom "op en af hoor skuifel in die gang soos hy boeke gaan haal en terugneem" (Van Heerden, 1986:12).

Dit is opmerklik dat daar na De la Rey verwys word as 'n "gryse oupa sonder kind of kraai" en "rasegte Moolman sonder 'n morg grond in sy besit" (Van Heerden, 1986:11). Dit suggereer dat ras, grond en 'n nageslag van groot belang is vir die Moolmans. Ella se reaksie op De la Rey se verskyning is ook vreemd. Hy het in sy jeug vir Ella om haar hand gevra, maar sy het hom afgewys

omdat sy haar oog op Abel gehad het. Dit is daarom moeilik om te glo dat Ella hom aanvanklik nie herken het toe hy later (as spook?) in haar fyntuin opgedaag het nie.

Soos reeds genoem is, kry De la Rey geen fokalisasiebeurt nie, en derhalwe kan hy nie hier in meer detail as 'n spookfokalisator bespreek word nie. Anker (1991:113) voer aan dat sy weglating as fokalisator gemotiveer kan word deur die Magistraat se identifikasie met De la Rey. 'n Ander interpretasie is dat De la Rey wel teenwoordig is as die magistraat. Indien die magistraat beskou word as die reïnkarnasie van De la Rey, kan daar aangevoer word dat al sy fokalisasiebeurte as die spreekbeurt van De la Rey gelees kan word. Maar, soos vroeër uitgewys is, strook hierdie interpretasie van die magistraat nie met die gegewens in die roman nie.

De la Rey kan in sekere opsigte gelees word as die enigste Moolman wat die gestelde standarde en die ideologie van sy familie doelbewus teenstaan. Alhoewel hy eienskappe van die Afrikaner toon – “in sy hoogmoed kon jy sien dat hy StamAbel se kleinkind was”, “taai en trots” – het hy ook met opset daarvan afgewyk. Hy verwerp hulle voordat hulle hom verwerp en as 'n StiefMoolman beskou. Hierdeur vergestalt hy 'n ontwykende beeld van Afrikaneridentiteit – hy is die een wat heroorweeg eerder as om blindelings te aanvaar; die kryger (volgens sy naam) wat nie veg nie en hom selfs van koelbloedigheid teenoor diere distansieer; 'n “rasegte Moolman” wat nie dieselfde obsessiewe liefde vir sy geboortegrond as die res van sy familie dra nie, en dalk daarom ook nie eers in die dood terugkeer nie.

Die weglating van 'n fokalisasiebeurt vir De la Rey kan ook geïnterpreteer word as 'n kritiek op die Afrikaner se onvermoë om andersheid te aanvaar: hul eksklusiwiteit het gelei tot die verlies van OuAbel se geliefde, eersgebore seun. 'n Mens kan verder spekuleer dat hierdie verlies 'n groot aandeel het in die Moolmans se ondergang, en dat dinge anders sou wees as De la Rey wel die plaas by OuAbel oorgeneem het. Kort na KênsTillie se geboorte, wanneer die vyf daggaplantjies opkom wat, volgens die Slams, net sou groei as Tillie “nooit reg [sal] dink nie”, “breek iets” in Ella en dink sy dat “haar en Abel se baasskap van Toorberg vervloek [is]” en dat die plaas “na 'n ánder seun [moes] gegaan het, 'n dromer” (Van Heerden, 1986:20). Of De la Rey werklik die ondergang van die Moolmans sou kon verhoed, is 'n ope vraag, maar een wat implikasies het vir die voortsetting van die Afrikaneridentiteit wat in Abel en DwarsAbel uitgebeeld word. Laasgenoemde weergawe van Afrikaneridentiteit kom in die roman tot 'n simboliese einde wanneer die Moolmans tot 'n einde kom – maar sou 'n ander tipe Afrikaneridentiteit in die Moolmans kon voortleef met die variasie wat De la Rey daartoe sou leen?

2.5.12 Die afwesige dooies

Daar is 'n aantal oorlede karakters wat in die stamboom verskyn, maar nie as spoke op Toorberg wandel nie, naamlik James Read, HansBoesman, Jan Swaat, Ouma Kitty Riet – almal uit die Skaamfamilie se bloedlyn. Uit die Moolmans se bloedlyn is dit slegs die vier oorlede seuns van Ella en Abel – OokAbel, KleinAbel, Lucius en Andreas – wat nie op Toorberg dwaal nie. Laasgenoemde afwesighede kan maklik verklaar word deur aan te voer dat babas nie kan spook nie; of dat hulle nie effektief as fokalisators sou kon wees nie.⁸³ Dit kan ook uitgewys word dat hulle name almal 'n duplisering is van die naam van 'n reeds-bestaande Moolman. Hiervolgens kan gespekuleer word dat Toorberg nie meer as een Abel per generasie sal toelaat nie, en dat karakters soos Lucius en Andreas nie herhaal mag word nie. Daar is egter nie genoegsame bewyse in die roman om sulke spekulاسie te regverdig nie.

Die verklaring van die afwesige dooies uit die Skaamfamilie is interessanter. Kitty is op die plaas oorlede en daar begrawe, maar spook nie daar nie. Al is sy die moeder van 'n Moolmanafstammeling, is sy self nie deel van die Moolmanbloedlyn nie. Sy is ook nooit getroud met haar Moolman nie, en daarom ook nie op hierdie manier in die bloedlyn ingelyf (soos Magtilt en Hetta) nie. Jan Swaat, die pandoer, en HansBoesman, StamAbel se agterryer, het saam met StamAbel in die geweste aangekom, en saam met hom (of eerder, vir hom) gewerk tot en met hul afsterwe. Hulle nageslag woon ook steeds op Toorberg, al is dit op die Stiefveld. Beide is ook êrens op die plaas begrawe:

“Hier,” het OneDay aan haar [Meisie] gesê, “het Oupa Jan Swaat en HansBoesman gelê en rus. Hulle twee het vir StamAbel tot hier gebring. Hulle het saam met hom koors gekry en die Xhosas verjaag. Jan Swaat omdat hy nie weer kon terug Kaap toe nie en HansBoesman omdat hy met 'n leiriem aan StamAbel se stiebeuel vas was. Maar toe StamAbel na die goewerneur toe gaan, toe kry hý die grondbrief. Omdat hy wit was, Meisie. Omdat die ander twee 'n arm pandoer en 'n stief Boesman was. En hulle was van hierdie aarde: HansBoesman se mense het dié Oog geken toe StamAbel se oupa nog in Holland, oorkant die see, gebly het. En toe StamAbel se pa met die skippie oorkom en met skeurbuik en al by Tafelbaai afgestap het, toe't die Boesmans al hier gebly. Toe't Jan Swaat se moedersmense al hier deurgetrek. Maar wie sit nou met die kaart en transport? Wie sit nou in die Stiefveld met 'n turksvylandjie, 'n bokkraal, 'n klomp konyne? Die Riete híér, die Moolmans dáár” (Van Heerden, 1986:130).

Dit is opvallend dat OneDay nie die grond beskryf as iets wat Jan Swaat en HansBoesman se voorgangers *besit* het nie, maar eerder as iets waaraan die mense verbind was. Hulle was “van die aarde”, hulle het daar “gebly” of daar “deurgetrek”, maar dit skynbaar nooit as 'n besitting opgeëis en grense daarom gespan nie. Dit, tesame met die afwesigheid van hierdie karakters as spoke, suggereer 'n gans anderse houding teenoor grond en grondbesit as dit wat deur die Moolmans openbaar word. Die spoke wat wel op Toorberg dwaal, het almal Moolmanbloed.

⁸³ Daar is spookstories in populêre kultuur (ware spookstories) oor babas wat spook. In die breë is dit remanente spokery – mense hoor die lag of huil van 'n baba wat nie meer daar is nie.

Hierdie verbintenis tussen die grond, die Moolmanbloed en die spoke dra suggesties van grondbesit, en die reg op grond. 'n Mens sou kon argumenteer dat slegs die Moolmans werklik die grond van Toorberg besit, aangesien dit slegs hulle is wat tot in die dood aan die grond gebonde bly. Dit kan ook aangevoer word dat hulle daar spook juis omdat hulle so geobsedeer met die grond en grondbesit is dat hulle selfs nie in die dood die plaas kan verlaat nie. Dit bevestig die belang van grond en grondbesit vir die Afrikaner, en ook waarom 'n liefde vir 'sy' grond 'n uitstaande kenmerk van die Afrikaner se identiteit is.

Die afwesigheid van spookkarakters uit die Skaamfamilie staan in teenstelling met die algemene gebruik van spookkarakters in postkoloniale spookstories, waar dit juis die gekolonialiseerde is wat uit die dood uit terugpraat teen die onregte. Tog illustreer dit juis dieselfde onreg – die wit Moolmans het sonder werklike 'reg' die grond as hul eie geneem, en die aanvanklike inwoners van hulle reg om die grond te bewoon tot in en na die dood ontnem. 'n Gedetailleerde lesing van *Toorberg* as postkoloniale roman sou kon aantoon dat die kwessie van grondbesit sentraal staan in die Moolmans se ondergang, en selfs dat dít die groot sonde is waarvoor Noag byna soos 'n bloedoffer aan die grond betaal word, maar so 'n lesing sou afwyk van hierdie studie omdat dit nie direk bydra tot die uitbeelding van Afrikaneridentiteit in die spookkarakters van die roman nie. Dit gaan hier eerder om die liefde vir grond as 'n karaktereienskap van die Afrikaner, en spesifiek die feit dat hierdie eienskap in al die Moolmanspoke tot uiting kom wanneer hulle na die dood terugkeer na hul geliefde plaas en geboortegrond.

Buiten die SkaamFamilie en De la Rey, is daar nog een oorlede Moolman wat nie as spook 'n fokalisasiebeurt kry nie, naamlik Noag du Pisani – ten spyte van die feit dat hy wel as spook op die plaas agterbly nadat hy oorlede is. Hy loop saam met sy oorlede oupa, Abel, wat hom op die naam aanspreek (Van Heerden, 1986:162). Dat Noag nie 'n fokalisasiebeurt gegun word nie, kan eerstens verklaar word op grond van sy van. Noag is nie deur die familie – spesifiek, deur Abel – as 'n Moolman aanvaar nie, omdat hy buite die eg verwek is en sy vader boonop 'n Du Pisani is. Die Du Pisani's word as dwalers beskou, en dwalers is nie welkom op Toorberg nie. Tog wil dit voorkom asof Abel, na sy eie oorlye, die kind aanvaar. Dit kan tweedens aangevoer word dat Noag, as 'n jong kind en een wat nooit die man sou word wat Toorberg erf nie, nie dieselfde liefde vir en verbintenis aan die grond het as die res van die Moolmans nie. 'n Derde moontlike verklaring vir Noag se afwesigheid kan wees dat Noag dalk die antwoord op die groot raaisel in die roman sou kon verklap. Anders gestel, as Noag sou praat, sou hy kon vertel of hy ten tyde van Abel se genadeskoot nog geleef het.

'n Enkele ander verwysing na spoke in *Toorberg* moet ook hier uitgewys word. Wanneer Koevert en KleinKitty tydens die gebeure om die boorgat wegglip en in die kar bo in die pas gaan sit en liggies kyk, word ander spoke as bostaandes in die verbygaan genoem:

“Hier loop spoke,” waarsku [Koevert]. “In die oorlog het Grootoom Soois se kommando hier oorgelê en die Engelse dopgehou. Die Engelse kon nie roer op die vlakte nie, dan't hulle geweet.”

“En die spoke?”

“Dooie Engelse soldate, almal hier in die pas geval, as hulle vir Soois-hulle agternasit” (Van Heerden, 1986:110).

Bostaande aanhaling is die enigste verwysing na die spoke van Engelse soldate in *Toorberg*. Selfs Soois rep nie 'n woord oor Kakie-spoke nie – en as daar een Moolman is wat iets te sê sou gehad het oor Kakies wat op die erwe van sy voorvaders dwaal, is dit Soois die Rebel. Myns insiens kan daar hiervolgens nie 'n saak uitgemaak word vir die teenwoordigheid van die spoke van Britse soldate op Toorberg nie (veral aangesien Koevert en KleinKitty blykbaar in hierdie toneel nie meer op die fisiese plaas is nie). Dit is wel opmerklik dat Koevert 'n baie meer positiewe indruk van Soois en sy rebelle se krygsvernuf het as wat StamAbel (en die leser) daarvan kry. Die belang van hierdie aanhaling is eindelijk juis daarin: dat Soois se legende met die generasies blykbaar gegroei het, eerder as dat dit die teenwoordigheid van Britse spooksoldate bevestig. Met inagneming van bostaande argument dat slegs dié met Moolmanbloed op Toorberg kan/moet spook, kan dit ook gesê word dat die kanse vir oorlede Britse soldate om op die Moolmans se werf te dwaal, maar skraal is.

2.6 DIE UITBEELDING VAN AFRIKANERIDENTITEIT

Elke spook in *Toorberg* verteenwoordig aspekte van die (byna gestereotipeerde) beeld van manlike Afrikaneridentiteit.⁸⁴ In die breë word dit reeds aanvaar dat die Moolmans as verteenwoordigend van die Afrikanervolk gelees kan word, maar ten einde te argumenteer dat die spoke van Toorberg 'n versplinterde manlike Afrikaneridentiteit uitbeeld, moet hulle in hierdie studie onomwonde as groep gevestig word. Vir hierdie doeleinde word hoofsaaklik gesteun op Engelbrecht (2007) se perspektief op groeppvorming en die aard van die meesterbetekenaar, wat hy hoofsaaklik skoei op die werk van Sigmund Freud en Slavoj Žižek.

Vervolgens word die algemene kenmerke van die meesterbetekenaar en die groep bespreek, insluitende algemene kenmerke van die Afrikaner: manlikheid; die Boer; die verband tussen grond, water en die Boer; die rol van geloof; die uitbeelding van die rebel/kryger; die voorkoms van rassisme (die houding jeens ander rasse); en die Afrikaner se houding jeens die stedeling.

⁸⁴ Soos reeds vermeld is, is daar slegs twee vroulike spookkarakters in *Toorberg*.

Dit is belangrik om weereens daarop te wys dat hierdie groepsidentiteit nie net gevorm word deur die karakters wat dit uitbeeld nie, maar ook deur die karakters wat deur die groep verwerp word vanweë hulle onderskeie teenstrydighede met hierdie groepsidentiteit.

2.6.1 Groepvorming en die meesterbetekenaar

Engelbrecht (2007:31) steun eerstens op Freud se konsep van groepvorming as die verhaal van die oerhorde en die vaderfiguur. In hierdie verhaal bestaan die groep uit “’n jaloerse en gewelddadige vader, wat al die vroue (wat bloot as besittings dien in ’n seksuele sosiale ekonomie) vir homself hou en al sy seuns (die broers) verjaag soos hulle groot word” (Engelbrecht, 2007:31). Alhoewel die broers hulle vader liefhet en hom idealiseer, haat hulle hom ook omdat hy ’n hindernis is wat die bevrediging van hulle eie seksuele behoeftes belemmer. As gevolg hiervan sweer die broers saam, vermoor die vader en verorber hom daarna “om sodoende ’n volledige identifikasie met hom te voltrek en om ’n gedeelte van sy mag te ontvang” (Engelbrecht, 2007:31). Vir Freud dui hierdie hipotetiese gebeurtenis op die ontstaan van sosiale organisasie, moraliteit en godsdien. Engelbrecht verduidelik:

Wat volg op die vadermoord is ’n Hobbesiaanse natuurstaat waarin bestaan ’n stryd word teen almal. Hiermee saam ervaar die broers skuldgevoelens na aanleiding van hul daad en ’n verlange na die geliefde vader. Die gevolg is dat ’n soort elementêre demokrasie opgerig word wat verhoed dat een van die broers die posisie van die vader inneem. Dit word bewerkstellig deur die heroprig van die vader, aanvanklik in die vorm van sekere morele prohibisies (byvoorbeeld teen bloedskande sodat die broers mekaar nie uitmoor ter wille van seksuele behoeftebevrediging nie). Later keer die vader ook terug in die gedaante van “god”. Godsdien, vir Freud, is dus niks anders nie as ’n verlange na die (vermoorde) vader, ’n projeksie van die vaderfiguur wat kan dien as plaasvervangende ego-ideaal vir die individu en die groep in die afwesigheid van die oorspronklike vader.

Wat van belang is hier, is nie die historiese akkuraatheid van bogenoemde gebeurtenis nie. Wat wel van belang is vir Freud se verstaan van groepsvorming is die broers se gedeelde idealisering van, en identifikasie met die vaderfiguur. Idealisering en identifikasie is die kern van die broers se libidinale verbintenis tot mekaar, en dít wat uiteindelik die broers bind as ’n groep, eerder as hul strewe na oorlewing of behoeftebevrediging (Engelbrecht, 2007:31).

Botha (1988:216) beskryf StamAbel as die “mitiese oervader” in die Moolmans se gesinsgeskiedenis en wys ook uit dat hulle geskiedenis eksemplaries is van die geskiedenis van die landelike Afrikaner. Senekal (2013:6) se analise van karakterverhoudinge in *Toorberg* het ook aangetoon dat StamAbel die belangrikste nodus in dié netwerk is.⁸⁵ Dit is dus duidelik dat StamAbel nie net die rol van die vaderfiguur vervul binne die Freudiaanse konteks nie, maar daarvolgens ook as ’n uitbeelding van ’n mitiese soort vaderfiguur vir die Afrikaner gelees kan word. StamAbel kan beskou word as die vaderfiguur wat terugkeer in die gedaante van “god”. Dit is duidelik dat sy nageslagte hom idealiseer en hul eie sukses op die plaas met dié van StamAbel vergelyk. Dit kan veral gesien word in Abel, wat hom verbeel dat StamAbel en OuAbel hom snags

⁸⁵ Met Floors en OuAbel kort op sy hakke – StamAbel het ’n tussenliggingsentraliteitsyfer van 1, Floors s’n is 0.987 en OuAbel s’n 0.903. Volgens Senekal (2013:6) dui hierdie syfers op die belang van Floors as skakel met die Skaamfamilie, en StamAbel en OuAbel se belangrike rol as patriarge in ander karakters se doen en late.

in die studeerkamer besoek, en dat spesifiek StamAbel se dreunende stem om hom eggo en hom uitvra oor die boerdery, en of hy vooruitboer “soos sy vadere” (Van Heerden, 1986:159).

Hierdie idealisering van die vader bind die broers uit verskillende generasies as ’n groep, eerder as die aanvanklike seksuele motiewe en die gepaardgaande haat vir die vader wat Engelbrecht in die aanvang van groepsvorming beskryf. Daar is weinig sprake in die roman van enige Moolman se verhouding met sy moeder; dit is altyd die verhouding met die vader wat vooropgestel word. Lucius onthou “Ouma Magtilt wat voor ’n spieël staan: die spieël wat skemerig, treurig aan ’n gesig vashou” (Van Heerden, 1986:99); Floors onthou “sy gebroke moeder” (Van Heerden, 1986:114); Soois verwys na sy ma se aanmanings dat hy rustiger moet wees (Van Heerden, 1986:122); Abel besoek soms die grafte van “die vroue wat sy vrou voorafgegaan het” (Van Heerden, 1986:19). Oor die algemeen verwys hierdie seuns slegs vlugtig na hul moeders. Andries (wat nooit sy vader geken het nie) is hier die uitsondering.⁸⁶

Dit is opsigtelik dat elke generasie ná StamAbel steeds ’n Abel as eienaar van en boer op Toorberg insluit. Hierdie Abels kan nie net as die opvolgers van StamAbel beskou word nie, maar ook as die volgende generasies se plaasvervangers van die oorspronklike vaderfiguur. OuAbel word die vaderfiguur vir die derde generasie, en Abel moet dien as vaderfiguur van die vierde generasie. Beide OuAbel en Abel misluk in hierdie rol, aangesien geen Abel kan kers vashou by die magtige mite van StamAbel nie. DwarsAbel – die laaste Abel – is ook tot mislukking gedoem omdat hy volgens alle aanduidings nooit ’n vader sal wees nie. Die identifisering van StamAbel as die vaderfiguur van die groep veroorsaak dus tot ’n mate die mislukking van sy nageslagte – hulle idealiseer hom, maar kan hom nie nadoen nie en in hierdie opsig sal hulle altyd onder die juk van StamAbel se nalatenis gebuk gaan.

Engelbrecht (2007:32-33) wys daarop dat, alhoewel die mens ’n individu is wat hom telkens bevind in ’n horde wat gelei of bestuur word deur ’n stamhoof (aldus Freud), hierdie leier eerstens die vorm kan aanneem van ’n abstrakte idee (soos godsdiens of nasionalisme) en tweedens dat die invloed wat die groep op individue uitoefen, nie hoofsaaklik van die leier afkomstig is nie: “Die invloed wat die groep op die individu het, is eerder ’n invloed wat elke individu op elke ander individu in die groep uitoefen”.

⁸⁶ Vgl. 2.5.2.

StamAbel kan, in sekere opsigte, as 'n abstrakte idee vir die lewendes op Toorberg beskou word.⁸⁷ Dit is nie net StamAbel, die mens, wat deur sy nageslagte geïdealiseer word nie, maar ook die idees en waardes wat hy aangehang het. Hierdie idees en waardes – insluitende Christenskap en Afrikanerskap – is dermate deel van sy nalatenskap dat dit naartiglik deur die volgende Moolmangenerasies aangehang word. Die navolg van hierdie idees lei ook daartoe dat die Moolmans mekaar in hierdie oortuigings versterk, en dié wat nie binne die raamwerk van hierdie idees leef en optree nie, deur die familie verwerp en as StiefMoolmans beskou word. Engelbrecht (2007:33) wys tereg daarop dat die “invloed wat die groep op die individue het, [eerder] 'n invloed [is] wat elke individu op elke ander individu in die groep uitoefen”, en dat die voorafgaande gewaarwording strook met ons ervaring van “die Afrikaner” as groep wat gebind word deur 'n gedeelde toewyding aan sekere abstrakte idees met betrekking tot kultuur, moraliteit en erfenis. Anders gestel, elke Moolmangeslag het 'n individuele Abel wat die idees en oortuigings van StamAbel uiteleef en nastreef, en hierdie Abels is veral die individue wat die ander individue (hulle broers en kinders) in die groep aan hierdie ideale verbonde hou deur, onder andere, diesulkes wat daarvan afwyk, uit te werp. Die Moolmans wat oorbly, word as 'n groep gebind en versterk deur hul gedeelde toewyding aan die abstrakte idees, aan die nalatenskap van StamAbel.

Die Moolmans, as 'n groep, is duidelik toegewy aan StamAbel en sy nalatenskap, insluitende sy uitlewing van en opvattinge oor Christenskap en Afrikanerskap. Hierdie abstrakte idees is egter nie genoeg om die groep aan mekaar te bind nie. Daarom voer Engelbrecht (2007:33) aan dat Žižek se vervanging van die Freudiaanse vader of leidende idee met 'n meesterbetekenaar 'n sinvolle nuansering van die psigoanalitiese perspektief op Afrikaneridentiteit bied.

‘Meesterbetekenaar’ is 'n komplekse term wat maklik gebruik kan word, maar moeilik is om spesifieke inhoud aan te gee (Engelbrecht, 2007:33-38). Soos Engelbrecht (2007:35) dit stel, “lê die sukses van die meesterbetekenaar nie in enige spesifieke inhoud wat daaraan gegee kan word nie, maar eerder in die toenemende verleging van die term”. Kortom lê die meesterwaardes van die groep gesetel in die meesterbetekenaar – en die inhoud van die meesterbetekenaar is daarom veranderbaar. Dit is duidelik dat StamAbel die meesterbetekenaar is vir die Moolmans as groep – nie net in terme van sy eie identiteit nie, maar ook in terme van die kenmerke van Afrikaneridentiteit wat hy vergestalt en die invloed wat sy mitiese bestaan op sy nageslagte het. Dit is verder ook duidelik dat die Moolmans uit StamAbel se nageslag sterk met hulle stamvader identifiseer.

⁸⁷ Hy is 'n meer konkrete verskynsel vir die leser – die leser ‘sien’ sy spook, maar die lewende karakters sien dit nie. Vir die lewende karakters is StamAbel dus 'n abstrakte idee.

Žižek (soos aangehaal deur Engelbrecht, 2007:36) omskryf drie verskillende fases van identifikasie: imaginêre identifikasie, simboliese identifikasie en identifikasie met die leemte.

Imaginêre identifikasie behels die subjek se identifikasie met die beeld van 'n ander, of 'n ego-ideaal. Dit is dus 'n uitdrukking van wat die subjek graag wil wees (Engelbrecht, 2007:36). Dit is veral die Abels wat op hierdie vlak met StamAbel identifiseer. Hulle doen alles in hulle vermoë om vooruit te boer op Toorberg, om te keer dat die Oog opdroog en om te verseker dat die plaas in die familie bly. In hulle pogings om die plaas binne die familie te hou, skroom hulle nie om ander familieleden (hul broers en kinders) van hul regte te ontnem nie. Hierdeur probeer hulle as't ware om met dieselfde ywer as StamAbel op Toorberg te boer, en om dieselfde godsdienstige, morele en kulturele oortuigings as StamAbel uit te leef. Hulle probeer egter 'n imaginêre beeld nastreef, die beeld wat hulle self van StamAbel gevorm het. Die Moolmans sien StamAbel se swakhede – insluitende die kênshêd en gierigheid wat hy in sy later jare openbaar het (Amy is die enigste persoon wat daarna verwys), sy ongenaakbaarheid en die soms wrede behandeling van sy seuns – oor die hoof en beklemtoon dit wat hulle as sy goeie eienskappe beskou. Hier moet dit ook uitgewys word dat elke opvolgende generasie minder direkte kontak met StamAbel kon gehad het, en derhalwe meer vertrouwd was met die mite van StamAbel as met StamAbel self. DwarsAbel, byvoorbeeld, probeer om sy grootoupa, 'n man wat voor sy geboorte oorlede is, na te doen.

Simboliese identifikasie behels identifikasie met die blik van 'n ander, en is in essensie iets wat plaasvind vóór die imaginêre identifikasie. Hiervolgens verkry die subjek nie sy identiteit in hoe hy die Ander sien nie, maar in hoe die Ander hom sien en wat die Ander van hom verwag (Engelbrecht, 2007:36). Hy skryf verder dat die subjek tydens simboliese identifikasie “'n mandaat van die geïdealiseerde (van die meesterbetekenaar)” aanvaar “om 'n sekere rol te vervul in die intersubjektiewe, simboliese netwerk” (Engelbrecht, 2007:36). Die Moolmans is 'n gesiene, ryk Afrikanerfamilie in die distrik. As gevolg hiervan het hulle 'n reputasie; daar word van hulle verwag om soos Afrikaners op te tree, daar word aannames oor die familie gemaak deur die ander families, die dorpsmense en ook die ander helfte van hulle eie familie (die Skaamfamilie). Al hierdie groepe kan beskou word as die Ander, en die Moolmans tree, in die breë, op 'n manier wat aan die Ander se beskouing voldoen. Vanweë hulle status, byvoorbeeld, word daar in die dorp aanvaar dat die Moolmans dinge op hulle eie manier doen, en dat Abel op sy eie grond kan maak soos hy goëddink. Om hierdie rede word daar geen kopsie gemaak teen Abel se besluit om 'n grafsteen vir Noag oor die boorgat te plaas eerder as om die lyk te laat uitgrawe en in die begraafplaas ter ruste te lê nie. Noag se dood word nie in diepte ondersoek nie, aangesien die plaaslike amptenare nie Abel se keuse om hom die genadeskoot toe te dien, bevraagteken nie. Vir die Moolmans sluit die Ander ook hulle voorgeslagte in – hulle probeer deurlopend optree op

die manier wat hulle dink hulle voorvaders (veral StamAbel) se goedkeuring sou wegdra. OuAbel, byvoorbeeld, verhoed die bou van 'n staatsdam op die plaas en doen alles in sy vermoë om te keer dat die Oog opdroog omdat sy pa gesê het dat daardie water direk van die Here kom, wat hulle 'n roeping op Toorberg gegee het (Van Heerden, 1986:154).

Daar is egter in hierdie simboliese identifikasie 'n gaping tussen die subjek en die meesterbetekenaar. Wat geloof betref, byvoorbeeld, hoef die subjek nie te glo nie omdat ander alreeds vir hom glo (Engelbrecht, 2007:36-37). Die subjek mag dalk nie volledig gemaklik voel met sy identifikasie met die meesterbetekenaar as gelowige nie, maar hierdie ideologie is reeds ingeskryf in sy handeling – selfs al mag hierdie handeling betekenisloos voorkom. Volgens Žižek, aldus Engelbrecht (2007:37), is dit juis hier waar ideologie gevorm word, en 'n gesamentlike ontkenning van foute of gebreke in die geïdealiseerde (die meesterbetekenaar) is hier noodsaaklik vir identifikasie en solidariteit.

Hierdie gaping kan duidelik in die Moolmangroep waargeneem word. Ter illustrasie kan daar gewys word op hulle uitlewing van hulle Christenskap. Alhoewel die later geslagte nie so gelowig soos StamAbel is nie, is hulle steeds prominent in die kerkbanke: Abel dien as ouderling, en DwarsAbel as diaken. Hulle leef egter nie ten volle volgens die riglyne van hierdie geloof nie: Abel pleeg egbreuk; DwarsAbel word deur Amy as “die duivel self” beskryf (Van Heerden, 1986:92). Hulle tree dus op soos wat dit van hulle verwag word deur die Ander (simboliese identifikasie) en volgens die waardes van die meesterbetekenaar wat hulle navolg (imaginêre identifikasie), maar daar is duidelike krake in hulle uitlewing van hierdie geïdealiseerde beeld.

Verder is dit ook duidelik dat hierdie geïdealiseerde beeld van hulle meesterbetekenaar gedeeltelik berus op 'n gesamentlike ontkenning van StamAbel se gebreke of tekortkominge. Daar is geen sprake in die roman dat enige van StamAbel se afstammelinge ooit sy manier van doen bevraagteken nie. Daar word, byvoorbeeld, bloot aanvaar dat StamAbel alle reg gehad het om die grond van Toorberg vir homself op te eien. Niemand bevraagteken of dit reg was van StamAbel om twee van sy seuns (Floors en Andreas) die plaas te verbied en uit die familie te werp nie. Die kênshêd en gierigheid wat StamAbel in sy latere jare geopenbaar het, word nie deur die Moolmans as deel van sy identiteit beskou nie (slegs Amy verwys daarna).

As gevolg van hierdie gaping tussen die subjek en die meesterbetekenaar, kom die subjek onder die indruk dat die Ander tekort skiet; daar ontstaan onsekerheid by die subjek omdat die Ander (die meesterbetekenaar) 'n verbeelde idee sonder veel inhoud is, en grotendeels deur handeling ontstaan (Engelbrecht, 2007:37). Die subjek word dus in hierdie krisis geforseer om self die plek van die meesterbetekenaar in te neem “om te identifiseer met die leemte met betrekking tot die

meesterbetekenaar” (Engelbrecht, 2007:37). Hierdie fase van identifikasie vind nie volledig by die Moolmans plaas nie, deels vanweë hulle ontkenning van hierdie leemte. Dit kan wel tot ’n mate in die Abels waargeneem word. OuAbel, Abel en DwarsAbel is almal tot ’n mate bewus daarvan dat hulle nie StamAbel se stewels vol kan staan nie. Dit wil egter voorkom asof hulle dit nie beskou as ’n tekortkoming in die meesterbetekenaar nie, maar eerder as hulle eie swakheid of onvermoë. Anders gestel: hulle vind geen fout met die mitiese StamAbel nie, en besef daarom nie dat hulle ’n onbereikbare ideaal najaag nie.

Vervolgens word gefokus op die kerneienskappe van Afrikaneridentiteit soos wat dit deur die Moolmans vergestalt word. Aangesien StamAbel die meesterbetekenaar van die Moolmans is, behoort hierdie eienskappe duidelik in hom en sy nageslag uit te slaan. Hierdie eienskappe word ook bevestig deur afwyking en rebellie – diesulkes wat nie hierdie eienskappe vertoon nie, word verwerp. Dus word hierdie kerneienskappe bespreek met toepassing op die lewende én oorlede lede van die Moolmanstamboom.⁸⁸

2.6.2 Algemene kenmerke van die Afrikaner

‘Afrikaner’ is ’n polities gelaai en uiters komplekse term. Hale (2009:57) wys byvoorbeeld daarop dat die identiteit en kenmerke van die Afrikaner (veral die Voortrekkers) sedert die begin drasties verskillend geïnterpreteer is in Britse en Afrikaanse of Nederlandse letterkunde. Vir die doel van hierdie studie word daar nie in diepte ingegaan op die betekenis, ontstaan, evolusie van en voortdurende debat rondom die term nie, maar eerder op die Afrikaner soos wat dit uitgebeeld word in die roman ter sprake. ’n Volledige definisie van hierdie term, insluitende ’n filosofiese, antropologiese, politiese en psigoanalitiese uiteensetting daarvan, sal nie hier van waarde wees nie, maar dit is nodig om die essensie van die term uit te lig.

Vir Naudé en andere (1969:98) dui die woord “Afrikaner”, in teenstelling met die breër begrip “Suid-Afrikaner”, op dié blanke bevolkingsdeel van Suid-Afrika wat afstammelinge is van die eerste koloniste. Dit wil sê, Nederlanders uit Calvinistiese huise, asook die Hugenote, die Duitsers en later veral die Skotte, wat met die Nederlanders ondertrou het – mense wie se taal hoofsaaklik uit Nederlands ontwikkel het en wat die geestelike nalatenskap van Calvyn as hul eie aanvaar het [...] die Afrikaner [word] bondig gedefinieer as ’n blanke groep met ’n eie kultuur en identiteit (Van der Merwe, 2008:366).

Engelbrecht bied ’n soortgelyke definisie:

Die ideologiese term “Afrikaner” het immers ’n soort net gewerp oor ’n sekere segment van die Suid-Afrikaanse bevolking (naamlik dié met die fisiese eienskappe dat hulle wit is, uit Suid-Afrika afkomstig is, en Afrikaans as moedertaal het). Hierdie segment is gebind tot ’n verbeelde gemeenskap wat in die naam “die Afrikaner” heelwat uitgerig het op politieke, ekonomiese en kulturele gebiede (Engelbrecht, 2007:39).

⁸⁸ Die lewende karakters word ook hier betrek omdat hulle beskou word as die voortsetting van die eienskappe wat deur die spookkarakters gevestig is. Verder is dit nodig om die Moolmans as ’n groep te beskou – en hierdie beskouing moet noodgedwonge die hêle groep, die lewendes en die dooies, insluit.

Van der Merwe en Engelbrecht se bondige definisies is die mees praktiese definisies om hier te gebruik, aangesien hulle op konkrete aspekte van die Afrikaner fokus: hy is manlik, hy is wit, hy is 'n Christen, hy praat Afrikaans, en sy voorsate was van die eerste koloniste in Suid-Afrika. Die karakters in die Moolmanfamilie word hiervolgens duidelik geteken as Afrikaners. Hulle is die wit, Christelike, Afrikaanssprekende Voortrekkers wat wilde Afrika invaar en tem – pioniers, sendelinge, en grondbesetters. Hulle is die 'volk van Israel' wat die heiden moet kersten. Hulle is die krygers wat opstaan vir hul volk en veg teen die Engelse en die Xhosas. Die Moolmans wat nie aan hierdie vereistes voldoen nie, word verwerp, en word só StiefMoolmans.

Du Pisani (2004:80) benoem die aanvanklike dominante beelde van Afrikanermanlikheid as “die Boerekryger, die plaasboer en die jagter” en merk ook op dat al hierdie beelde 'n sterk puriteinse inslag vertoon. Hy verwys hier spesifiek na Hoch se definisie van die Puritein as hardwerkend, iemand wat 'n heldhaftige stryd voer en 'n produksie-etiek van plig voor plesier volg (Du Pisani, 2004:92). Hy wys ook op die patriargale familiestruktuur, sosiale egalitarisme, puriteinse werksetiek, die strewe na selfvoorsiening, vryheidsin, eiesoortige benadering tot rasse- en arbeidskwessies, en anti-Britse sentiment as “kenmerke wat in 'n eiesoortige Afrikaanse beskouing van manlikheid geïntegreer is”, tesame met politieke konserwatisme in die vorm van 'n terughunkering na die republikeinse verlede (Du Pisani, 2004:82,84). Erasmus (2005:238) identifiseer soortgelyke eienskappe, naamlik die belang van die “primordiale faktor” (die goddelike roeping), die erkenning van vaste strukture en grense, die “blankbewus[theid]”, die groot belang van 'n eie grondgebied, die streng patriargale gesagstruktuur (tesame met groot gesinne en sterk familiebande), en die konserwatiewe aard van die Afrikaner (hy verwerp liberalisme, is eerlik, versigtig, spaarsaam en lojaal).

Bogenoemde eienskappe is feitlik almal in die Moolmanstamboom te bespeur, maar dit is veral die Abels en Soois wat as opregte Afrikaners geteken word – hulle is die enigste Moolmans wat nie verwerp (soos Floors, Andreas, en De la Rey) of uitgestoot (soos Lucius en Posmeester) word nie. Die Abels is hardwerkend en plaas Toorberg voor alle ander prioriteite, soveel so dat hulle as obsessief beskryf kan word. Die anti-Britse sentiment slaan veral uit by Soois, en die eiesoortige benadering tot rasse- en arbeidskwessies word geïllustreer wanneer OuAbel die dood van twee werkers ignoreer.

Dit blyk dat hierdie mans se hele bestaan rondom hulle boerderye gesentreer was – al het die veeboere ook gejag en van tyd tot tyd tydens militêre veldtogte diens gedoen in die kommando's (Du Pisani, 2004:81). StamAbel het natuurlik van tyd tot tyd gejag, en alhoewel hy nooit saam met 'n kommando geveg het nie, het hy tog 'n vorm van krygservaring opgedoen in sy stryd teen die inheemse bewoners van die binneland: hy moes, onder andere, vir Magtilt beskerm “die nag

[...] toe die geel mensies gekom en hul eerste opstal aan die brand gestee het” (Van Heerden, 1986:75). Sy skoondogter, Hetta, verdedig StamAbel (in haar gedagtes) wanneer die jong Kaatjie sê dat die Moolmans “Boerebliksems” is, “inhalig soos die hel self” (Van Heerden, 1986:150).⁸⁹ Hetta beskou haar skoonvader as ’n dapper pionier, ’n man wat die binneland ingetrek het om Hollandse en Engelse oorheersing te ontkom; wat die ongediertes getrotseer het en feitlik met sy kaal hande ’n stuk wildernis in ’n spogplaas omskep het; ’n gelowige wat sy deel gedoen het om die heidene te help kersten. Du Pisani (2004:90) wys juis daarop dat die beeld van die pionierboer/trekker wat die binneland tem en oopstel vir blanke bewoning en die inboorlinge kersten, sterk figureer in die vroeë Afrikaanse geskiedenis. Hierdie beeld is ’n beeld van “individualisme, kragdadige aksie, innoverendheid, aanpasbaarheid, bewerking van en verbondenheid aan die Suid-Afrikaanse bodem, en heldhaftige oorlewing te midde van teenslae en moeilike omstandighede” (Du Pisani, 2004:90). Du Pisani se beskrywing van hierdie beeld lees byna soos ’n karakterskets van StamAbel, en strook beslis met Hetta (en ander Moolmans) se beskouing van StamAbel.

As pionier kan StamAbel nie nagedoen word nie. Die enigste manier waarop die volgende Abels met hom sou kon kompeteer in hierdie opsig sou wees dat hulle self Toorberg (hulle erfgrond) moet verlaat om ’n nuwe plaas te gaan vestig. Die tyd van trek en kleim afsteek is egter verby, en hulle sal ’n stuk grond of ’n reeds bestaande plaas moet aankoop eerder as opeis om op te begin. Vanuit hierdie perspektief beskou, is StamAbel hulle dus reeds een voor, en hulle sal hom nooit kan inhaal nie.

Skrywers soos Giliomee (1999) suggereer “dat die 1707-uiting van Hendrik Biebouw, “Ik ben een Africaander”, gesien moet word as die uitdrukking van ’n identiteits- of bestaanskeuse” (Van der Merwe, 2008:365). Alhoewel hierdie uiting nie algemeen aanvaar kan word as die historiese beginpunt van Afrikaneridentiteit nie (soos Van der Merwe ook uitwys), is dit nodig om daaraan aandag te gee aangesien StamAbel kwansuis op daardie dag teenwoordig was. Ella vertel aan die magistraat:

“U weet,” het sy met smaak voortgegaan en hy kon sien dat sy die vertelling van die geskiedenis geniet, “hulle sê StamAbel het altyd vertel van die jong man Hendrik Bibault wat op Stellenbosch so uitgeroep het: ‘Ik ben een Africaander’. En StamAbel sê toe Bibault só vir die eerste keer Afrikanerskap uitgeroep het, was Bibault en sy vier maters uit op fuif, stormdronk.” Toe het sy gelag. “Ja, Bibault was hoogs besope toe hy so gesê het. En tóg het sy woorde deel van ons ordentlike geskiedenis geword” (Van Heerden, 1986:118).⁹⁰

⁸⁹ Hierdie insident is ook vroeër in die hoofstuk in die karakterskets van Ouma Hetta Olivier aangehaal en bespreek (sien 2.5.8).

⁹⁰ Hier is ’n teenstrydigheid in die name Biebouw/Bibault. ’n Basiese soektog op Google lewer webblaaie op wat beide hierdie name aan die aanhaling verbind. Die korrekte naam is nie soseer hier ter sprake nie.

Die Moolmans se anekdotes oor hierdie historiese gebeurtenis suggereer reeds dat daar, in hierdie roman, 'n dualiteit in terme van Afrikaneridentiteit teenwoordig is – dié insident, wat “deel van ons ordentlike geskiedenis geword” het, het afgespeel in 'n situasie wat deur die meeste stoere Afrikaners afgekeur sou word. StamAbel se (fiktiewe) teenwoordigheid by 'n oomblik wat deur sommige as een van die vroegste aanduidings van die ontwikkeling van Afrikaneridentiteit beskou kan word, versterk sy rol as meesterbetekenaar vir die res van die Moolmans.

Vervolgens word daar in meer detail gekyk na die verskillende eienskappe wat van 'n man 'n Afrikaner maak, naamlik manlikheid, boerdery, krygsvernuf (en by implikasie, dapperheid en patriotisme), sy verbintenis aan grond en water, rassisme, sterk familiebande en die Christelike geloof. Onder elk van hierdie aspekte sal ook aandag geskenk word aan die uitgeworpe Moolmans en die degenerasie van hierdie eienskappe tussen verskillende generasies van die Moolmans. Die verwerping (in verskillende grade) van sekere Moolmans kan direk verbind word aan die karaktereienskappe en keuses wat hulle van hierdie groepsidentiteit van Afrikanermanlikheid uitsluit. Du Pisani (2004:83) wys juis daarop dat die Afrikanergemeenskap nooit homogeen en verenig was nie, aangesien daar uit die staanspoor “enkelinge [was] wat hulle nie met hegemoniese kulturele patrone vereenselwig het nie en in verzet teen ortodoksie alternatiewe lewenstyle gevolg het”. Kortom, die Afrikaners was nooit homogeen nie, en in hierdie opsig voldoen die Moolmans ook sekerlik aan die beskrywing.

Met inagneming van die feit dat Moolmans verban of verwerp word op grond van dade of waardes wat teenstrydig is met die familie se Afrikaneridentiteit (ten spyte van die belang wat Afrikaners aan familiebande heg), is dit insiggewend dat ses van die elf Moolmanmans⁹¹ (Floors, Andreas, De la Rey, Posmeester, Koevert en Noag) verban of as StiefMoolmans beskou word. Hieruit kan reeds afgelei word dat die groep nie staande kan bly nie en mettertyd tot niet sal kom. Anders gestel, hoe sterk kan die groep wees as die meerderheid van die lede verdryf moet word? Vanuit hierdie perspektief beskou, kan die roman se uitbeelding van Afrikaneridentiteit gelees word as 'n kritiek op die engheid daarvan – die Afrikaners beperk hulleself deur nie ruimte te gun vir groter variasie in wat hulle as aanvaarbaar beskou nie.

'n Ander interpretasiemoontlikheid is dat uitsluiting of engheid juis 'n kenmerk van die Afrikaner is: die Afrikaner verwerp die ongewenste sonder skroom. Warnes maak 'n soortgelyke stelling na aanleiding van sy analyse van *Toorberg* as 'n plaasroman waarin die ekonomiese sukses van die

⁹¹ Ella en Abel se doodgebore seuns word nie hier bygereken nie. StamAbel word ook nie bygetel nie, omdat hy die stamvader is – daar is nie in hierdie geval 'n familielid bo hom wat hom sou kon verdryf nie. Andries, sy kinders en kleinkinders is ook nie hier bygereken nie omdat hulle op die Stamboom as Skaamfamilie aangeteken word. Wanneer die mans en seuns van die Skaamfamilie bygereken word, is dit 13 uit 18 wat verban of verstoot word.

Afrikaner in die 1980's (uitgebeeld in die ryk Moolmans) 'n resultaat van die Afrikaner se eksklusiwiteit was:

[This] success was bound up with the development of a nationalism that was exclusionary, closed, and that failed to develop just modes of dealing with its racial others, with tragic results for millions. Van Heerden's novel critiques the discourses of exclusion that characterize Afrikanerdom by expertly schematizing exclusion as sin, and thus by using the tensions of the system against itself. Thus, it marks an important turning point for both the plaasroman and for Afrikaans literature itself (Warnes, 2011:130).

In hierdie lig beskou, is die engheid van Afrikanerskap 'n positiewe aspek wat tot ekonomiese sukses gelei het, en die uitsluiting daarvan, die "exclusion as sin" waarna Warnes verwys, word van binne die groep as 'n straf beskou vir diegene wat nie waardig is om Afrikaners genoem te word nie. Van buite beskou, kan egter geargumenteer word dat die sonde van uitsluiting juis dít is wat uiteindelik die groep se ondergang verseker – en dit is sekerlik hoe dit in *Toorberg* uitgebeeld word.

In die hieropvolgende afdelings word die Moolmans uit verskillende generasies as een groep beskou, met StamAbel as meesterbetekenaar. Hulle karaktereienskappe word uit al die generasies (lewend en dood) saamgevoeg om die uitbeelding van Afrikaneridentiteit in die roman deur middel van hierdie spookkarakters te illustreer. Wanneer daar in die onderstaande subafdelings na die degenerasie oor generasies verwys word, word die Moolmanstamboom chronologies beskou ten einde aan te dui hoe sekere eienskappe van hulle Afrikaneridentiteit oor generasies heen verswak of degenerereer. Waar toepaslik, sal daar ook verwys word na spesifieke Moolmans wat verwerp of uitgestoot is op grond van die betreklike eienskap.

2.6.2.1 Manlikheid

'n Afrikaner is veronderstel om 'sy man te kan staan'. Hy is fisies en psigies sterk. Hy weet en hy doen wat reg is, volgens sy eie oordeel. Op die oog af voldoen die meeste van die Moolmans – veral die Abels – aan hierdie vereiste (alhoewel hulle keuses aangaande reg en verkeerd sekerlik vanuit 'n Nuwe-historistiese perspektief bevraagteken kan word). Hulle fisieke krag word weerspieël in die fisieke werk wat hulle op die plaas verrig en hulle soms gewelddadige optrede (StamAbel wat Floors met 'n sweep bydam, OuAbel wat die staatsamptenaar met 'n geweer inwag); en hulle psigiese krag in die manier waarop hulle byna heldhaftig die Moolmannaam en die plaas voortdurend uitbou. StamAbel word voorgedou as die manlikste man in die Moolmanstamboom, en ná hom sukkel elke Moolman om hom in hierdie opsig na te doen. Hiermee word nie bedoel dat die opvolgende Abels nie manlike mans is nie, maar dat hulle nie van dieselfde kaliber as StamAbel is nie.⁹² Hetta maak die volgende stelling oor die Abels:

⁹² Dit is opmerklik dat OuAbel en Soois, die Moolmans wat die naaste aan StamAbel se standaard gekom het, saam met StamAbel die enigste oorlede Moolmans is wat hul eie dood in hul fokalisasiebeurte bespreek.

Een Abel is soos die volgende een, het die mense altyd gesê; jy kan die verskil tussen hulle nie uitken nie. Ewe koppig, ewe trots, geslaan met die inheligheid en die grondlus. Maar sy't drie Abels geken en hou nou ook die vierde en jongste een dop. In hulle vrees dat hulle nie goed genoeg oor hul besittings sal heers nie, was hulle miskien dieselfde, maar daar is verskille (Van Heerden, 1986:149).

Iets wat al die Abels in gemeen het, is hulle “grondlus” en die drakoniese manier waarop hulle oor hierdie grond, Toorberg, en almal wat daarop woon, regeer. Wanneer dinge nie na hul smaak verloop nie, neem hulle drastiese stappe. Voorbeelde hiervan sluit in die wegjaag van hulle seuns, OuAbel wat die regeringsamptenaar met 'n haelgeweer by die plaashek gaan inwag het toe dié op die plaas opmetings wou kom doen vir 'n beplande staatsdam, en Abel wat aansoek gedoen het om KênsTillie se kind te laat aborteer toe dit bekend word dat sy 'n kind buite die eg verwag. In laasgenoemde geval oefen Abel nie net sy outoriteit oor sy dogter uit nie, maar voldoen hy juis ook aan die gestelde norme van die samelewing (die afkeuring van buitehuwelikse seks en ongehude moeders).

Dit moet genoem word dat die manlikheid van hierdie karakters in 'n groot mate onderhewig is aan hulle voldoening aan ander eienskappe van Afrikaneridentiteit – byvoorbeeld: 'n goeie *Boer* is 'n goeie *man*. Derhalwe is dit moeilik om manlikheid in meer detail as 'n aparte eienskap te bespreek, en word daar vervolgens gefokus op die Moolmans wat afwyk of nie voldoen aan die standaarde van manlikheid (soos deur die Moolmans gestel is) nie.

Magtilt het die volgende te sê oor StamAbel, sy nageslagte en manlikheid:

Soms het [Abel] na die begraafplaas gekom en bly staan waar sy langs Ouma Olivier lê en lank na hul stene gekyk: die vroue wat sy vrou voorafgegaan het. Wat hy gedink het, het sy nie geweet nie. Wat almal wel geweet het, is dat elke Moolmanman ná die forse StamAbel swaar sou dra aan sy naam. Want in manlikheid sou geen man ooit die wilde StamAbel kon nadoen nie (Van Heerden, 1986:19).

Dit is reeds herhaaldelik genoem dat geen Abel StamAbel ooit sou kon nadoen in terme van manlikheid nie. Die manlikheid van sy vyf seuns doen in 'n groot mate gestand aan hierdie uitspraak: StamAbel beskryf Andreas as 'n windbal en 'n dromer, iemand wat nooit die stamp van 'n geweerkolf teen die skouer sal waardeer of die hart van 'n bok sal uitslag en met bloed op die hande braai en eet nie. Hy beskuldig Floors van lafhartigheid wanneer hy nie sy verhouding met Kitty wil erken nie. Lucius word geskets as 'n man van die intellek eerder as 'n man van fisieke krag. Maar daar is darem ook Soois, die selfgemaakte rebel wat teen die Engelse veg, en OuAbel, die seun wat waardig was om Toorberg oor te neem. Hiervolgens is daar slegs twee van StamAbel se vyf seuns wat aan die gestelde standaarde voldoen – 'n aanduiding van die eng grense van Afrikaneridentiteit: die magtige stamvader het slegs twee seuns grootgemaak wat aan die gestelde standaarde kan voldoen.

OuAbel se seuns toon 'n soortgelyke afname in manlikheid: De la Rey kan nie die slagtery hanteer nie en verlaat die plaas. Sy manlikheid, spesifiek sy fisieke krag, word ook benadeel deur die feit dat De la Rey mank geloop het. Posmeester het die metaforiese ruggraat (psigiese krag) om teen sy familie op te staan wanneer hy sy bruid kies, maar dit verhoed OuAbel nie om hierdie seun ook te verwerp nie. Abel, die seun wat waardig genoeg is om die plaas by OuAbel oor te neem, se manlikheid word nie pertinent in twyfel getrek nie (buiten sy oënskynlike selfdood wat, vanuit bepaalde gesigspunte, as swakheid beskou sou kon word).

Abel en sy seun, DwarsAbel, kan nie van onmanlikheid beskuldig word nie tensy die kwessie van vrugbaarheid bygereken word. StamAbel het vyf seuns gehad, OuAbel het drie seuns verwek, maar Abel verwek die eerste dogter in die Moolmanstamboom, sowel as een onvrugbare seun en vier seuns wat reeds voor hul geboortes sterf. DwarsAbel se manlikheid word in gedrang gebring deur die vlek op sy linkeroor, “die teken van die onvrugbares in die Moolmanstam” (Van Heerden, 1986:2)⁹³ – 'n duidelike teken vir almal om te sien. In die latere bespreking van die Afrikaner se klem op sterk familiebande en die degenerasie van hierdie waarde sal meer aandag geskenk word aan die hoeveelheid seuns wat in elke nuwe geslag gebore word.

2.6.2.2 Die Boer⁹⁴

Die beskouing van die Afrikaner as 'n boer is hoofsaaklik op die Abels van toepassing, aangesien daar in elke generasie slegs een seun op die plaas oorbly om die boerdery oor te neem, en hierdie seun altyd 'n Abel is. Die ander seuns word óf die plaas verban óf verkies om die plaas vir die stad te verruil. In hierdie opsig is Soois die enigste uitsondering, die enigste nie-Abel wat nie boer nie, maar 'n Toorberger bly. Soos dit in sy karakterskets uitgewys is, is die kwessie van grondbesit – of altans, die grond wat hy nie kan besit nie – waarskynlik deel van Soois se motivering om teen die Engelse te rebelleer.

Daar is 'n ooglopende verband tussen boerdery en grondbesit: 'n boer kan nie boer sonder grond nie. StamAbel het, soos reeds genoem is, 'n stuk wildernis in 'n spogplaas omskep en die grootste opstal in die hele distrik gebou. Hy het sy boerdery op Toorberg as 'n roeping van God beskou, en hierdie roeping oorgedra aan sy opvolgers. Ná StamAbel was dit OuAbel wat die steeks grond moes mak kry, moes bid vir reën en die opdroog van die Oog moes aanskou; ná hom was dit Abel wat die hele plaas moes oopboor op soek na water te midde van 'n groot droogte; en na die

⁹³ Shala Riet het ook hierdie vlek van onvrugbaarheid – maar dit bring nie die voortsetting van die Riet-bloedlyn in gedrang nie aangesien sy broer, OneDay, reeds vyf kinders (vier seuns en 'n dogter) het.

⁹⁴ Wanneer Boer met 'n hoofletter geskryf word, word dit as sinoniem vir 'Afrikaner' gebruik. Die HAT (2005:109) definieer *Boer* as “(rassisties) Skeld- of prysnaam vir 'n Afrikaner of vir die polisie”. Hierdie sinoniem vir Afrikaner kan dus, binne 'n bepaalde konteks, met positiewe óf negatiewe konnotasie gelees word. Gegewe die milieu waarin *Toorberg* geskryf en gepubliseer is, kan dit aanvaar word dat dit binne hierdie konteks as 'n positiewe term (deur Afrikaners en die fiktiewe Moolmans) gebruik sou word.

dood van Abel is dit die onvrugbare DwarsAbel wat op Toorberg moet boer terwyl dit duidelik is dat hy die einde van die bloedlyn en die Moolmanerfenis is. Ten spyte van hulle onvermoë om StamAbel se prestasies te ewenaar, is hier Abels nie net boere nie – hulle is Boere.

Du Pisani (2004:82) wys daarop dat die boer die baas op sy eie plaas was, en dat die beeld van Afrikaanse manlikheid hier gekenmerk word as een van “individualistiese selfstandigheid en onafhanklikheid”. Die Toorbergers toon beslis hierdie kenmerk – hulle het van die oerdae reeds vir hul eie sondes geleer sorg; hulle sal nie water uit die staatsdam gebruik wanneer Toorberg in die wurggreep van ’n droogte is nie. Du Pisani (2004:90) wys verder daarop dat die beeld van die “eenvoudige, opregte, standvastige boer” tot ná die dertigerjare steeds as die oorheersende metafoor van Afrikanermanlikheid beskou is:

Die metafoor van die boer het in die populêre kultuur, soos weerspieël in tydskrifverhale, verskeie aspekte behels: ’n eenvoudige leefwyse, individualiteit en onafhanklikheid van die boer as “alleenheerser” op sy plaas, arbeidsaamheid waardeur die boer vir homself ’n aanspraak op sy eie stukkie grond uitkerf, tradisievasheid, vaderlandsliefde, ’n diepe godsdienssin waaruit medemenslikheid spruit [...]

Hy is hardwerkend en hy vind sy vervulling daarin om die aarde met fisiese arbeid in die sweet van sy aanskyn te tem. Hy voer ’n verbete stryd teen die natuurelemente. Plig kom voor plesier. Hy voer ’n bestaan van spartaanse eenvoud. Hy respekteer die tradisies van die voorgeslagte. Simbolies daarvan is sy onlosmaaklike verbondenheid aan die geboortegrond van sy familieplaas. Hy beskik oor onkreukbare morele integriteit. Hierdie edele karaktertrekke weerspieël [...] die ideaalbeeld van Afrikanermanlikheid (Du Pisani, 2004:91-93).

Du Pisani skryf hier van ’n verouderde opvatting (uit die dertigerjare) in populêre kultuur – maar die Moolmans doen in ’n mate gestand aan hierdie verouderde beeld van die boer en Afrikanermanlikheid: die boer is die “alleenheerser” op sy plaas, hy is tradisievas, lief vir sy vaderland, godsdiensdig, hardwerkend, en onlosmaaklik verbonde aan en lief vir sy geboortegrond. Daar is reeds gewys op die Abels se heerskappy op die plaas en die prioritisering van plaaswerk. Die tradisievasheid is reeds in StamAbel se karakterskets aangedui, en hy was ook die Moolman wat deur harde werk “vir homself ’n aanspraak op sy eie stukkie grond” uitgekerf het (nadat hy die grondbrief *gekoop* het, bygesê). Alhoewel die Abels (veral OuAbel) skynbaar nie veel agting het vir die regering en staatsamptenare nie, kan dit nie gesê word dat hulle onpatrioties is nie. Die godsdienssin waarvan hier melding gemaak word, sal later in hierdie hoofstuk as ’n kenmerkende eienskap van Afrikaneridentiteit bespreek word. Die Moolmans wyk egter ook af van die bogenoemde eienskappe – hulle lewe nie juis die medemenslikheid van hul godsdiens uit nie, hulle voer nie ’n bestaan van “spartaanse eenvoud” nie, en hulle “onkreukbare morele integriteit” is beslis debatteerbaar. Hulle word deur dorpsmense en buitelanders beskou as gierig en inhalig. Hulle is ryk en lewe in luuksheid terwyl hulle eie (Skaam)familie en StiefMoolmans soos Posmeester-hulle swaarkry.

Daar is een aspek van die boer wat deur al die Moolmans van Toorberg, StiefMoolmans en Skaamfamilie ingesluit, gedeel word. Hulle “onlosmaaklike verbondenheid aan die geboortegrond” van die familieplaas is reeds in die karaktersketse uitgewys. Selfs bannelinge soos Floors en Andreas kon nie in die lewe ophou verlang na hul geboortegrond nie en, soos reeds aangedui is, kom elke afgestorwe Moolman terug na Toorberg toe. Die Moolmans se verbintenis aan grond en water sal later in meer detail bespreek word. Vervolgens word gefokus op die agteruitgang van die boere wat StamAbel moes opvolg.

Die imposante figuur van StamAbel troon uit bo die boere in sy nageslag. Hulle kan hom eerstens nie as pionier nadoen nie omdat die plaas reeds deur hom gevestig is. Die beeld van die boer rafel dus uit: vanaf die wilde, ontstuitbare StamAbel wat sy plaas uit niks uit opbou, na OuAbel wat ’n akwaduk op die plaas moet bou wanneer die Oog begin opdroog, tot by Abel “met sy stoepboerhande wat nooit aan ’n graaf of ’n trekker se stuurwiel gevat het nie” (Van Heerden, 1986:35). In Abel word die tradisionele beeld van die hardwerkende, arbeidsame boer – van manne soos StamAbel en OuAbel – afgewater tot ’n boer wat van sy stoep af werk: hy reik bevele uit aan ander wat die hande-arbeid moet verrig. Abel word opgevolg deur DwarsAbel, wat dalk meer belangstel in sy motorfiets en al die bane wat hy op die plaas kan uitlê as die boerdery self. Hy is in alle waarskynlikheid die laaste Abel, “wat eendag met sy onvrugbare lende as ou, bitter man op die stoep sal sit en oor die boerdery uitkyk” (Van Heerden, 1986:162). Alhoewel al die Abels dus steeds as boere beskou kan word, is hulle nie boere van StamAbel se kaliber nie.

Daar is twee Moolmans wat uitstaan as mislukte boere. Eerstens De la Rey, wat as kind so ontstel is met die aanskouing van sy pa wat sewe osse vir die winterslag in die slagkraal skiet, dat hy nooit weer tydens slagtyd op die plaas kon wees nie. ’n Boer wat nie beesslag kan hanteer nie, se manlikheid sal beslis in die Afrikanerkringe van die *Toorberg*-milieu bevraagteken word. Tweedens, Koevert, wat (met hulp van Abel) ’n klein beesboerdery van sy eie op die been probeer bring het. Sy boerdery het gefaail omdat Abel nie *genoeg* gehelp het nie – Koevert se beeste moes langs die spoorlyne wei, en hulle het onder die treine beland omdat hy nie kon bekostig om grensdrade te span nie.

Daar kan ook verwys word na die Skaamfamilie se sukkelbestaan op die Stiefveld – Shala boer met bokke en hulle het ’n klein turksvylandjie, maar hier is geen sprake van ’n suksesvolle boerdery op dieselfde skaal as dié van die Moolmans nie. Die stukkie grond wat die Moolmans aan hulle toestaan, is te klein en bar om ’n vrugbare boerdery tot stand te bring. Die Skaamfamilie se klein boerdery is dus nie hier genoeg om hulle boere of Boere te maak nie.

2.6.2.3 Die rebel/kryger

Naas die beeld van die Boere-Afrikaner word die beeld van die Boerekryger of rebel die sterkste met Afrikaneridentiteit verbind. Die beeld van die Boerekryger as simbool van die Afrikaner se stryd het veral in die opwelling van Afrikanernasionalisme na die Anglo-Boereoorlog⁹⁵ 'n prominente metafoor van Afrikaanse manlikheid geword, en hierdie beeld is daarom veral aan patriotisme en nasionalisme gekoppel (Du Pisani, 2004:86). Die samebindende rol wat Christelikheid in die ontwikkeling van Afrikanernasionalisme gespeel het, verklaar volgens Du Pisani (1999:94-95) waarom die krygers met klem as gelowige Christene uitgebeeld is. Hy beskryf hierdie kryger soos volg:

Die kryger kombineer fisieke en geestelike krag. Hy beskik oor uitnemende krygsvermoë en hoë morele integriteit. Sy oog is gerig op God en hy veg vir die oorlewing van die Afrikanervolk [...] Die burgers op kommando is voorgehou as vryheidsvegters teen Britse imperialisme, as bittereinderstryders vir die behoud van republikeinse onafhanklikheid, as lede van 'n egalitariese kommandostelsel wat die organiese volkseenheid van die Afrikaner versinnebeeld en as Christenstryders met 'n gemeenskaplike geloof en godsdienst. Sodoende is die Boerekryger in 'n eenheidsmotief en 'n waardevolle kulturele kommoditeit omskep. Dat die Boerekrygsheld veel meer as net 'n militêre figuur met krygsvernuf was, is duidelik. Hy het die simbool van die Afrikanervolk se stryd en strewe na selfbeskikking en onafhanklikheid geword (Du Pisani, 2004:86).

In 'n vroeër artikel het Du Pisani (1999:88) ook die Boererepublieke se burgers op kommando beskryf as “patriotiese krygers, uitstekende ruiters en skuts, dapper vegters met onwrikbare geloof in God” wat 'n heldhaftige stryd teen die mag van die Britse imperialisme gevoer het vir die handhawing van die nasionale onafhanklikheid van die Afrikaner. Soois is die ooglopende verteenwoordiger van hierdie aspek van Afrikaneridentiteit in *Toorberg*. Hy beeld egter nie net die eienskappe van die Boerekryger uit nie, maar skep terselfdertyd 'n ironiese teenbeeld daarvan. Alhoewel hy 'n haat vir die Engelse het en daarom vir volk en vaderland teen die Britse imperialisme gaan veg het, beskryf sy vader dit as die tydverdrief van “boerseuns sonder eie grond en vrouens, seuns wat diep in hulle broeke gefrustreerd was” (Van Heerden, 1986:76). Anders gestel, Soois en sy kommando het bietjie oorlog gespeel, maar nooit werklik gaan veg nie. Soos daar in Soois se karakterskets aangedui is, was sy rebellie nie bloot op patriotisme en sy haat vir die Engelse gegrond nie, maar ook op sy begeerte om sy vader trots te maak. Daar is ook aangetoon dat hy en sy groep rebelle geensins vernuftige krygers was nie, al het hulle met ywer skermutselings met die Britse troepe aangeknoop. Die heethoofdige Soois het ook nie 'n heldhaftige dood op die slagveld gesterf nie, maar is vermoor in 'n lokval op sy eie werf.

⁹⁵ Du Pisani (2004:85) verwys spesifiek na die “tyd van die Voortrekkers, Boererepublieke en die Driejare Oorlog”, onder andere ook bekend as die Oorlog, die Boereoorlog, die Tweede Vryheidsoorlog, die Engelse Oorlog, en die Suid-Afrikaanse Oorlog wat van 1899 tot 1902 geduur het (vgl. Van Eeden, 1999).

Wat die uitbeelding van die Boerekryger as Christen betref, kan daar weer verwys word na die feit dat Soois die enigste een van die oorlede Moolmans is wat hulle spokery op Toorberg as onchristelik beskou. Daar word egter geen verdere aanduidings van 'n sterk Christelike geloof in Soois se karakter aan die leser verskaf nie, en in hierdie opsig voldoen Soois dus ook nie heeltemal aan die gestelde beeld van die Boerekryger nie.

Alhoewel StamAbel steeds die meesterbetekenaar vir die groep is, is dit in hierdie opsig eerder Soois wat 'n waardige opvolger benodig. DwarsAbel is die enigste ander Moolman wat in militêre aksies betrokke is. Hy dien in die weermag, en is gereeld betrokke by skoonmaakoperasies in die townships. DwarsAbel geniet die ritte op die Casspurs byna soveel soos sy motorfietsritte op die plaas. Abel vertel van DwarsAbel "wat vertel dat hy sy eerste swartman in die lokasie geskiet het, in die Land Rover verdwyn en laat in die nag hulpeloos besope in die roostuin kom injaag" (Van Heerden, 1986:162). Hierdie insident suggereer dat DwarsAbel dalk nie die nodige murg in sy pype het nie, of dat hy skaam is oor sy optrede in die township en dat sy gewete hom pla. Dit moet egter ook in ag geneem word dat Soois en DwarsAbel se situasies in enkele belangrike opsigte verskil: Soois se rebellie het meestal bestaan uit vinnige skermutselings met die Engelse, terwyl DwarsAbel homself waarskynlik in baie ernstiger situasies bevind; DwarsAbel is 'n opgeleide soldaat wat deur die regering verplig word om diensplig te doen, terwyl Soois 'n onopgeleide, vrywillige rebel was. Daar is ook reeds gewys op Soois se gebrekkige krygsvernuif en die feit dat hy in 'n lokval op sy eie werf vermoor is. Die min inligting wat oor DwarsAbel se ervarings in die townships weergegee word, wys wel dat hy moontlik 'n beter soldaat as sy grootoom Soois kan wees. Die belangrikste verskil is, myns insiens, die volgende: terwyl Soois onder andere geveg het vir die onafhanklikheid van sy volk, veg DwarsAbel vir die onderdrukking van ander bevolkingsgroepe deur die Afrikaner.

By implikasie word daar van die Boerekryger patriotisme en dapperheid verwag, en in hierdie opsig is daar ook Moolmans wat as mislukte krygers uitgewys kan word. Dit was uiteindelik een van Andreas se pennevrugte – 'n Engelse ballade wat die koningin van Engeland besing as die heerseres van heersers – wat sy finale verwerping deur die familie teweeggebring het. Hierdie ballade, geskryf in die taal van die vyand, het StamAbel bereik kort na Soois se dood, en in StamAbel se oë het dit van Andreas 'n volksverraaier gemaak. Aangesien die Moolmans tot 'n mate die volk *is* in *Toorberg*, het Andreas na hierdie insident geen kans gestaan om as 'n Afrikaner of 'n Moolman aanvaar te word nie. De la Rey, wat na 'n veggeneraal vernoem is, was glad nie 'n kryger of vegter van enige aard nie. Hy word as 'n dromer en 'n sensitiewe man beskryf. Hy veg ook nie vir sy eersgeboortereg om Toorberg te erf nie, maar verwyder homself van die familie. Met betrekking tot dapperheid kan daar hier ook weer verwys word na Floors wat deur sy vader 'n lafaard genoem is, en beskryf word as 'n man met "n koes in sy geaardheid".

2.6.2.4 Grond en water

Daar is reeds aangedui dat die Moolmans 'n diep, persoonlike verbintenis met hul geboortegrond het (wat ook 'n karaktereienskap van die Boer is). Hierdie verbintenis aan die grond word herhaaldelik in die roman beklemtoon deur uitsprake soos “Moolmans moes wortel skiet en selfs ná die dood mog hulle nie reis nie. Toorberg was hulle s'n en hulle was Toorberg s'n” (Van Heerden, 1986:6) en “Toorberg het geen Moolman nog vry laat gaan nie [...] nie in die lewe en nie in die dood nie” (Van Heerden, 1986:12). Wicomb (1998:369) wys daarop dat die Afrikaner se gevoel van reg op grondbesit verbind kan word aan die beskikbaarheid van water op daardie grond (wat hy in 'n plaas omskep het), soveel so dat Afrikaners droogte as 'n uitdaging tot hulle reg om die grond te besit en 'n teken dat God hulle straf, beskou. Hierdie vrees slaan ook uit in die tradisionele plaasroman:

The geographer's anxiety about the land's refusal to support white settlers is also to be found in Afrikaans literature, and especially from the 1920's to the 1940's, in the genre of the plaasroman or narratives about the farm where drought produces crises that are not only geographical but also moral. Here we find that land and nature are socialised into the farm; there is no romantic celebration of nature that is not embedded in the ontological concerns of a boer (literally farmer) who tills the land that yields or withholds according to the blessings or curse of God (Wicomb, 1998:369).

Hierdie vrees vir droogte as 'n straf of teken van God se ontevredenheid is duidelik in *Toorberg* te siene. Die Abels is obsessief oor hul roeping van God en die water van die Oog. Die opdroog van die Oog word voorgehou as een van die grootste krisisse in OuAbel se lewe, en hy bou naarstiglik akwadukte om die watertoevoer te verbeter. Sy seun, Abel, boor die hele plaas oop op soek na nuwe waterbronne. Dat die droogte 'n straf is, word ook gesuggereer in die feit dat die droogte ná Noag se dood – ná die simboliese bloedoffer – gebreek word. Soos Van Coller (2006b:111) tereg uitwys, is die grond van Toorberg “doordrongen van schuld en zonde, dit is het belangrikste motief in het verhaal”. Hy skryf ook verder dat die aarde (die grond) wraak neem deur die opdroging van die Oog sowel as die “vloek van onvruchtbaarheid” wat op die Moolmans rus (Van Coller, 2006b:111).

Water was duidelik sedert die eerste dae van Toorberg 'n kernfaktor (vgl. Van Heerden, 1986:2-3). Dit is natuurlik waar van enige plaas – fiktief al dan nie – aangesien geen plaas sonder water kan funksioneer nie. In *Toorberg* word dit egter pertinent gestel dat nie net die plaas nie, maar ook die Moolmanfamilie en die Abels in die besonder ten nouste verbind is aan beide die grond en die water. In 'n gesprek tussen Kaatjie en Koevert (kort voordat Noag in die boorgat geval het) suggereer Koevert dat die droogte wat Toorberg op sy knieë het, nie 'n blote sameloop van natuurlike omstandighede is nie, maar 'n Goddelike straf spesifiek vir die Moolmans:

“Tant Kaatjie,” het hy gesê en sy kon sien hoe trek sy een oog skeef soos dit altyd maak as hy hard dink. “Die droogte wat Toorberg nou so wurg, sal die Moolmans laat voel hoe voel die lyf as die ribbes riwwe onder die vingers maak. Ek sê vir tant Kaatjie, ek voel dit kom in my lyf,

daar's swarigheid vir die Moolmans vorentoe. Daardie boormasjien het nou al oral geboor waar 'n groen varkoor sy wang wys of waar 'n groen klossie gras staan of waar Waterwyser se wilgermikkie gebuig het. Maar hulle boor net ou bene en klippers los, tant Kaatjie. Jy sal sien, die Here het al die water uit Toorberg se watertafels getrek. Die sonde, tante, vra om gestraf te word" (Van Heerden, 1986:7).

Koevert verduidelik nie vir watter spesifieke sondes die Moolmans gestraf behoort te word nie, maar die erns van die droogte suggereer dat dit groot sondes was. Gegewe dat StamAbel die Moolmans se grond bekom het deur, onder andere, inheemse inwoners daarvan te verjaag, is dit logies om te aanvaar dat koloniale skuld ook hier 'n rol speel. Coetzee skryf tereg:

Grond is eienaarskap, en in koloniale tye is grond toegestaan ooreenkomstig die wette van die kolonialiseerders, met miskenning van die gebruike van die indigene. Daarna, en in die oorerwing van geslag tot geslag, het natuurlike reg die besit van die plaas verewig. Die patriarg het daarvoor betaal met bloed en nie met geld nie; dit is gekap uit die bos, verdedig teen barbare, makgemaak vir bewoning (Coetzee, 2000:13).

Alhoewel StamAbel met geld vir die grondbrief moes betaal, het hy en sy nageslagte beslis, soos Coetzee suggereer, ook in bloed vir die vestiging van Toorberg as 'n spogplaas betaal. Soos se bloed slaan jaarliks op die tuinmuur uit, die bloed van twee werkers is op OuAbel se akwadukpilare, en selfs Noag se bloed kan gereken word as betaling vir of aan die grond. In meer as een opsig het die Moolmans hulleself dus gevestig as die eienaars van hierdie grond en die water wat daarop te vinde is. Daarom het die droogte op Toorberg nie net implikasies vir die produktiwiteit van die plaas nie, maar ook vir die Moolmans se eienaarskap van die grond. Daar is vroeër in die hoofstuk melding gemaak van StamAbel se roeping van God, wat hy aan sy opvolgers oorgedra het. Hierdie roeping word direk verbind met die watervoorraad op Toorberg, en daarom is waterprobleme vir enige Moolman, veral vir enige Abel, 'n krisis van onmeetbare proporsies.

"Hierdie plaas moet nooit opdroog nie," het StamAbel aan OuAbel gesê. "Nie met 'n Oog wat die soetste water noord van die Hottentots-Hollands spu nie. Sulke soet water kom direk van die Here – Hy het ons hier 'n roeping gegee" (Van Heerden, 1986:154).

Vir StamAbel is die water op sy plaas meer as net water – dit is 'n teken van God, 'n teken dat hy en sy nageslagte 'n roeping op daardie stuk aarde het. Daar is geen aanduiding van waterprobleme in die tyd toe StamAbel die oppergesag op Toorberg was nie, en dus het StamAbel nooit rede gehad om hierdie roeping te bevraagteken nie. Die Oog het aangehou borrel, die reën het goed geval, en StamAbel het vooruit geboer. Sy seun, OuAbel, was egter nie so gelukkig nie. Hetta vertel hoe die Oog begin opdroog het:

Een aand het [OuAbel] stowwerig en bekommerd huis toe gekom.

"Die Oog se sewende loop is van gister af troebel," het hy gesê.

"Miskien was daar 'n verskuiwing onder die aarde," het sy getroos. Dit is dalk die komeet wat oorgekom het, het sy gevrees, maar niks teenoor hom gerep nie. Hy was nie 'n man vir bygelowe nie.

Die volgende oggend, toe OuAbel voor brekfis gaan kyk, was die sewende loop van die Oog droog. Dit het die nag opgehou loop. OuAbel het dadelik 'n span met pikke en grawe opgestuur [...] Hulle het die sewende loop begin oopgrawe, verby die biesiesgras en lang

slierte halfdroë paddaslym. Maar soos die dag gevorder het en hulle die klipplate met koevoete moes oopbreek, het OuAbel besef: die fontein was nie verstop nie – die leë swart gleuf wat die aarde in verdwyn, het oop gelê, slymerig, glad gespoel deur die jare. Maar leeg.

Die ander ses oë het nog sewe maande lank sterk geborrel, maar teen die einde van die somer het ook hulle in sterkte begin afneem. Die water het nie meer dieselfde druk gehad nie. Die wegsyfering in die rivierloop was te veel en al minder water het die landerye bereik. “Ek sal ’n voor moet grawe en uitmessel,” het OuAbel gesê en in sy oë het sy ’n vrees geles wat sy nooit voorheen in hom geken het nie. “Die plaas gaan onder my voete uitdroog,” het hy gesê asof dit sý skuld was dat die ondergrondse water aan die opdroog was (Van Heerden, 1986:151-152).

In bostaande aanhaling kan duidelik gesien word dat OuAbel die opdroog van die Oog as ’n persoonlike krisis ervaar, en dalk selfs ’n geloofskrisis – hy was nie net bekommerd nie, hy was *bang*. In ’n poging om water uit die Oog op Toorberg se landerye te kry, het hy ’n akwaduk op die plaas gebou om water na die Vleidam te kry, en vandaar na Toorberg se landerye. Dit het die waterkrisis op Toorberg opgelos totdat die groot droogte tydens Abel se dae as baas van die plaas gekom het. Alhoewel Abel moontlik water vir sy plaas uit die staatsdam sou kon kry, sou dit vanweë sy (en sy voorgeslagte) se roeping op en verbintenis met Toorberg se grond en water nie ’n aanvaarbare oplossing wees nie:

“Ek kon weer heelnag die boormasjien hoor,” sê [Koevert] ná ’n rukkie.

“Sommer aanstellerigheid.” Amy kyk vies by die venster uit. “Abel-hulle kan nie, soos al die ander boere, water uit die staatsdam kry nie. Nee, hulle’s te goed vir die fisikaalwater. Hulle wil hulle eie water hê, Toorbergwater” (Van Heerden, 1986:29).

Die gebruik van water uit die fiskaaldam sou nie net vernederend vir Abel wees nie, maar moontlik ook problematies, aangesien die Moolmans (spesifiek OuAbel) die staat verhoed het om die Toorrivier op Toorberg op te dam. Die Moolmans is besitlik en suinig met hulle grond én hulle water:

“Geen Moolman staan jurisdiksie af nie,” het OuAbel eendag gesê toe die regering op kabinetsvlak besluit het dat die Toorrivier opgedam moes word. Net bokant die opstal wou die regering ’n dwarswal as staatsdam gooi – om water aan die Bo-Kamdeboo te verskaf. Aan die Kinghorns, die Van der Merwes, die Minnaars, die Van Heerdens en die Jordaans – almal wat met sprinkaanplae en die verskuiwing van watertafels aan die uitboer was. Maar OuAbel het by die plaashek met sy haelgeweer gaan staan en die amptenaartjie wat gekom het om opmetings te doen, kil aangekyk. OuAbel het hom skoon uit die wêreld gekyk, het die mense vertel. En toe die regeringsbrief kom, het hy dit net een kyk gegee nadat hy die stempel gesien het, en uitgegaan krale toe om sy skape te dip (Van Heerden, 1986:160-161).

Hierdie obsessiewe besitlikheid van die Moolmans oor hulle Toorbergwater dui nie net aan hoe diep die verbintenis tussen die Moolmans en hul eie grond is nie, maar ook hoe selfsugtig hulle kan wees – die bou van die staatsdam sou heelwat ander Boere, mense van hul eie volk,⁹⁶ se plase kon red in tye van droogte. Hulle besitlikheid oor die water en die grond neem dus weg van hulle medemenslikheid, en is een van die redes waarom hulle deur ander as inhalig en gierig beskou word.

⁹⁶ Dalk selfs ook aangetroude familie – Ouma Magtilt was immers ’n Van der Merwe.

Waterprobleme is nie net 'n probleem vir die lewende Moolmans nie. Die oorlede Moolmans se ewige rus word ook beïnvloed deur die tekort aan water op Toorberg. Soois vertel dat dit juis die geboor na water naby Toorberg se opstal was wat “die dooies skielik laat begin dwaal [het] omdat die ondergrond vir geen oomblik stil was nie” (Van Heerden, 1986:123).

Party Moolmans is, terwyl hulle lewe, aansienlik minder geheg aan Toorberg se grond en water as ander. Sommige verkies selfs die stad bo die plaas. Die landelike Afrikaner had negatiewe sienings van die stad en stadslewe. Coetzee beskryf hierdie houding, spesifiek soos dit uitgebeeld is in die vroeë plaasromans van skrywers soos C.M. van den Heever, soos volg:

Vir die plaasbewoner, vir die boer, vir die Afrikaner moes 'n persepsie geskep word van die stad as verwerplik. Daar moes geen begeerte wees om daarheen te gaan nie, al is die omstandighede op die plaas ook hoe haglik. Ook diegene wat stad toe gaan, word voorgestel as uitgesaktes. Die behoud van die plaas, van die opeenvolging van geslagte, en uiteindelik van die “volk” is afhanklik van voortgesette verblyf op die plaas (Coetzee, 2000:93).

Lucius, Andreas, en De la Rey het die stad bo die plaas verkies. Vir Lucius was sy loopbaan in die stad; vir Andreas was daar allerlei dekadente verloklikhede. Alhoewel geeneen van hulle spesifiek op grond van hierdie keuse verwerp word nie, is dit duidelik dat sulke keuses ook nie hulle saak gehelp het nie. Maar De la Rey, in hierdie opsig die grootste oortreder, het pertinent sy verbintenis aan sy geboortegrond verwerp deur die vruggebruik van die hand te wys. As eersgebore seun het hy ook hierdeur die voortbestaan van die plaas in gedrang gebring deur die erfopvolgingspatroon te versteur. Hy is nie net deur sy vader uit die familie gewerp nie, hy het homself ten volle gedistansieer van Toorberg – die grond én die familie.

Die stadslewe is ook beskou as 'n bedreiging van die tradisionele patriargale bestel op die plaas – die man se posisie as gesinshoof het drasties verander in die stad, aangesien sy vaderlike gesag deur die nuwe omstandighede bedreig is: “Hy was nie meer die selfstandige en selfversorgende baas van die plaas en die dominerende gesagsfiguur nie” (Du Pisani, 2004:89). Du Pisani (2004:88) wys ook daarop dat tydskrifverhale negatiewe sienings oor die stad in populêre kultuur versterk het deur byvoorbeeld die stadsrumoer met die vreedzaamheid van die veld te kontrasteer en die “boosheid en vyandigheid teenoor die Boere-Afrikaner van die stad en sy mense in teenstelling met die goedheid en vriendelikheid van die platteland en sy mense” te stel. Die stad het ook die bedreiging van morele verval ingehou, aangesien die Afrikaanse kerke se invloed swakker was in die stede as op die platteland (Du Pisani, 2004:89). Deur die stad bo die plaas te verkies, het Lucius, Andreas, en De la Rey dus nie net in terme van familiewaardes en geloof oortree nie, maar ook die integrale belang van grond en water ontken – anders gestel, hulle kan sonder hul eie grond en water klaarkom, en ondermyn sodoende die veronderstelling dat die Afrikaner nie in die stad behoort nie.

2.6.2.5 Rassisme

Dit is te verwagte dat rassisme⁹⁷ 'n kenmerk van Afrikaneridentiteit kan wees, veral wanneer hierdie identiteit uitgebeeld en ondersoek (en ook gekritiseer) word in 'n pre-1994 roman. Hiermee word nie bedoel dat alle Afrikaners per definisie rassiste is nie, maar dat hulle in die breë as sodanig beskou is, veral in die apartheidsjare. Wicomb (1998:363) wys juis daarop dat Apartheid as sinoniem met Afrikaner beskou word. Van der Merwe (2008:367) voer aan dat rasse-oorewegings een van die faktore was wat 'n rol gespeel het in die ontstaan en ontwikkeling van die Afrikaner. Hy verwys ook na verskeie skrywers wat betoog dat “dit by die aanvanklike vorming van die (Kaapse) Afrikaner nie gegaan het om die vestiging van 'n onafhanklike politieke sisteem (lees kultuur) nie, maar oor die rassekwessie”, en andere wat van oordeel is dat rasse-afkoms een van die bepalende kenmerke van die Afrikaners is (Van der Merwe, 2008:367). Aangesien hierdie skrywers ook bevestig dat dit “vir die Afrikaner te make het met biologiese herkoms en voorkoms, asook onderlinge verwantskap” word verbastering en assimilasie (beide kultureel en biologies) verwerp (Van der Merwe, 2008:367).

Hierdie verwerping van verbastering en assimilasie onder die vroeë Afrikaners werp meer lig op StamAbel se hewige reaksie op Floors se verhouding met Kitty. Dit het waarskynlik nie net gegaan oor sy seun se sosialisering met 'n swart vrou nie, maar ook oor die moontlikheid van 'n baba van gemengde ras.⁹⁸ So 'n kleinkind kon sekerlik nooit toegelaat word om StamAbel se plaas te erf nie. Mens kan dus spekulêr dat StamAbel Floors verjaag het in 'n poging om hierdie moontlikheid van die tafel te vee. Wanneer dit bekend word dat Kitty reeds swanger is, word daar pogings aangewend om die kind te aborteer (die Slams gee haar 'n bitter kruiemengsel om te drink), maar hierdie pogings faal en Andries word gebore. Alhoewel Abel jare later aan Andries belowe dat die Skaamfamilie op die Stiefveld kan bly boer vir die volgende honderd jaar (Van Heerden, 1986:33), word Andries nooit deur die Moolmans as familie aanvaar nie, en hy en sy eie nageslag verwerp self ook hulle Moolmanherkoms.

Die Afrikaner het sedert die begin 'n neiging gehad om “ons” van “hulle” te onderskei op grond van negatiewe rasse-oorewegings, en hierdie neiging het 'n letsel gelaat op sy waardes, kultuur en identiteit (Van der Merwe, 2008:367). So 'n veralgemening is natuurlik eensydig – alhoewel die skeiding van rasse vir die standaard (of stereotipiese) Afrikaner van groot belang was, beteken dit nie dat alle Afrikaners hierdie oortuiging gedeel het nie. Tog is dit duidelik teenwoordig in

⁹⁷ Dié term word hier gebruik soos wat dit in die HAT (2005:913) gedefinieer word: “Veronderstelling dat karakter en bekwaamheid bepaal word deur ras – 'n denkrigting wat aanneem dat 'n besondere ras meerderwaardig is en die reg het om ander rasse te oorheers”. Hierdie definisie is simplisties, maar voldoende binne die konteks van hierdie studie. Die fokus is op rassisme as 'n kenmerk van Afrikaneridentiteit, nie op die ontleding van en dieper ondersoek na die fenomeen op sigself nie.

⁹⁸ Floors is van die plaas verjaag voordat dit aan die lig gekom het dat Kitty sy kind verwag. Dit kon dus net die *moontlikheid* van 'n baba gewees het wat StamAbel so vreeslik onstig het.

Toorberg se Afrikaners: die Moolmans trek 'n duidelike streep tussen “ons” en “hulle”, en selfs in die Stamboom wat voor in die boek verskaf word, word 'n duidelike streep getrek om die wit en bruin vertakkings van mekaar te skei.

Hierdie negatiewe rasse-oorwegings is onder andere op Christelike oortuiging gebaseer – alhoewel dit natuurlik ook beskou kan word as die verdraaiing van Christelike oortuigings om die rassisme te regverdig:

Hoewel die staat as instelling sedert 1652 vir geruime tyd 'n belangriker rol as die kerk in die afgeleë veeboergemeenskappe gespeel het, was die boere bekend vir hulle godsdienstigheid en onderskrywing van die Christelike sedeleer. Die calvinistiese idee van 'n besondere verhouding met God het 'n sterk gevoel van groepsidentiteit onder Afrikanerveeboere laat ontstaan en sosiale grense geskep, wat tot groter geslotenheid van en uitsluiting in die Afrikanergemeenskap gelei het. Die Christen-heidenonderskeid het saamgeval met 'n wit-swartonderskeid, die ontwikkeling van rasse-identiteit en kleurvooordeel, en uiteindelik ook 'n Christelik gefundeerde geloof in blanke opperheerskappy (Du Pisani, 2004:81).

Die Christen-heiden-onderskeid en wit-swart-onderskeid in samewerking met die Afrikaner se Christelik gefundeerde geloof in sy eie opperheerskappy is beslis deel van StamAbel se oortuigings, en word reeds met sy aankoms op Toorberg – nog voordat dit Toorberg was – sigbaar: hy kom te perd aangery, met sy spoorsnyer, HansBoesman, “vas aan sy stiebeuel met 'n leiriem” (Van Heerden, 1986:3). HansBoesman is nie 'n spoorsnyer wat deur StamAbel in diens geneem is nie, maar 'n trougeskenk wat hy van sy skoonvader ontvang het. Vanweë HansBoesman se herkoms en geloof (of eerder, die afwesigheid van 'n Christelike geloof) beskou StamAbel homself van meet af as HansBoesman se meerdere.⁹⁹ Die verbinding van die rasse-onderskeid met geloof kan ook gesien word in die Moolmans se afkeur van Pastoor OneDay se evangeliebediening – Ella sê byvoorbeeld aan die magistraat dat OneDay se kerkdienste in die boere se skure “maar selde oor die godsdienst gegaan [het]” (Van Heerden, 1986:120). Ten spyte daarvan dat hy 'n Christelike predikant is, word daar hiermee gesuggereer dat hy nie deur die Moolmans as 'n ‘ware’ Christen óf 'n predikant beskou word nie.

Daar is, op één na, geen Moolman wat bo alle twyfel nié aan rassisme skuldig is nie. Voorbeelde van rassistiese gedrag sluit in Abel se wegwysing van die Riete by Noag se begrafnis (ten spyte daarvan dat hulle tegnies gesproke bloedfamilie is); OuAbel se ongeërgdheid wanneer twee werkers tydens die bou van die akwaduk verdwyn,¹⁰⁰ en StamAbel se hantering van die Floors-Kitty situasie. Aangesien Floors 'n kind by 'n swart vrou verwek het, sou dit op die oog af onlogies wees om hom van rassisme te beskuldig. Tog is dit ook waar dat Floors nêrens in die roman

⁹⁹ Dit gaan hier nie net oor rassisme nie, maar ook oor slawerny. HansBoesman was, in wese, 'n slaaf. Hy het geen sê oor sy eie lot gehad toe hy as 'n geskenk aan StamAbel gegee is en sonder betaling vir hom moes werk nie.

¹⁰⁰ Daar word aan OuAbel gesê dat hierdie mans gedros het. Die eerste man wat verdwyn het, was blykbaar 'n leeglêer en “die pikwerk was nie na sy smaak nie” (Van Heerden, 1986:156). Na die verdwyning van die tweede werker vind OuAbel bloed op een van die akwadukpilare, wat daarop sinspeel dat die man moontlik aangeval of vermoor is.

melding maak van 'n liefde vir Kitty nie en beskryf word as “té op loop met meisiekinders” (Van Heerden, 1986:128), wat suggereer dat die verhouding ook in 'n ander lig beskou kan word. Selfs onder die lewendes is daar slegs enkeles wat nie ooglopende rassitiese neigings openbaar nie (naamlik Amy en Koevert). Dit moet tog ook genoem word dat karakters soos Lucius, Andreas en KênsTillie nêrens in die roman enige rassitiese of nie-rassitiese gedrag of opinies openbaar nie, en daarom is dit dalk 'n té kras oordeel om die hele Moolmanstam rassitiese te noem.

'n Verdere ontleding van hierdie rassitiese van die Moolmans sou hoofsaaklik op die lewende karakters van die roman moet fokus – veral OneDay, wat in die hede van die roman as 'n veiligheidsgevangene aangehou word – maar hierdie analise sal die fokus wegneem van die spookkarakters en hulle funksie in *Toorberg*.¹⁰¹ Derhalwe word daar vir eers volstaan by wat hierbo aangedui word, naamlik dat rassitiese 'n kenmerk is van Afrikaneridentiteit (in 'n pre-1994 konteks), en dat dit duidelik by die Moolmans van Toorberg teenwoordig is. Maar dit moet bygesê word dat hierdie rassitiese hand-aan-hand loop met 'n fundamentele geneigdheid om te wil onderskei tussen “ons” en “hulle”. Die Moolmans identifiseer die Ander, die “hulle”, onder andere op grond van velkleur ('n sigbare merker). Om egter aan te voer dat velkleur die enigste merker is waarvolgens die Moolmans onderskei, is te eenvoudig – ander aspekte (soos geloof en familiebande) speel ook 'n rol.

Rassitiese word in elke generasie van die Moolmans aangetref. Die vroeër generasies het hulle rassitiese deels uit hul Christelike geloofsoortuigings probeer regverdig, en beide StamAbel en Hetta verwys na die roeping om die sogenaamde heidene te kersten. In die jonger generasies tree Pastoor OneDay Riet na vore – 'n swart Christenpredikant met Moolmanbloed wat hom beywer vir die afskaffing van apartheid. Mens sou kon argumenteer dat die kerstening van die heidene 'n paar onvoorsiene resultate opgelewer het.

Die rassekwessie staan sentraal in StamAbel se gewelddadige verwerping van Floors. Aangesien die Afrikaners, soos reeds bespreek is, nie net besorgd was oor die segregasie van “ons” en “hulle” (van ander velkleure en gelowe) nie, maar ook sterk gekant was teen biologiese en kulturele verbastering, kon Floors nie toegelaat word om in die Afrikanerfamilie te bly na hierdie optrede nie. Ten spyte van die Moolmans se volgehoue rassitiese is daar ook in die jonger generasies 'n tweede liefdesverhouding oor die kleurgrens op Toorberg se werf: Koevert en KleinKitty, wat hul verhouding probeer wegsteek uit vrees vir viktimisasie.

¹⁰¹ Hierdie kwessies word wel weer in die slothoofstuk geopper.

As gevolg van rasvermenging word Floors se seun, Andries, ook deur die Moolmans verwerp en sy hele nageslag word as die Skaamfamilie beskou. Andries verwerp ook sy wit familie tot so 'n mate dat hy weier om met sy gegewe Moolman-van te leef. Hy verander sy van na Riet toe, “'n bruin van”. Daar is dus 'n mate van rassisme by Andries te bespeur, maar myns insiens het sy verwerping van sy wit herkoms meer spesifiek met die Moolmans te make as met wittes in die breë – Andries kies immers 'n van wat indirek terugverwys na sy wit voorvader, James Read.

Alhoewel hier van die degenerasie van waardes gepraat word, moet dit uitgewys word dat die Moolmans se rassisme nie met elke geslag afneem nie. Dit kom sterk na vore in elke generasie. In die hede van die roman is rassisme, apartheid en die gepaardgaande politiek deel van die Moolmans se agteruitgang (vergelyk byvoorbeeld die situasie van OneDay, 'n aktiewe deelnemer aan die Struggle wat in die tronk beland het, en DwarsAbel, wat swaar dra aan die nagevolge van sy betrokkenheid by militêre operasies in die townships). Alhoewel die Moolmans dus steeds in hierdie opsig degenereer, is dié degenerasie nie toe te skryf aan 'n afname in hulle rassistiese neigings nie, maar dalk eerder aan die feit dat hulle rassisme juis nié taan nie.

2.6.2.6 Familie

Erasmus (2005:238) wys daarop dat “'n [streng] patriargale gesag, groot gesinne, sterk familiebande en 'n eie taal” een van die uitstaande kenmerke van Afrikaneridentiteit is, soos self deur Afrikaners uitgewys word. Du Pisani (2004:82) stel dit dat die gemeenskapslewe op plase georganiseer is rondom die gesin as primêre sosiale eenheid, met 'n dominante vaderfiguur aan die hoof. Beide hierdie stellings stem ooreen met die uitbeelding van gesinslewe op Toorberg: in elke generasie word die gesin oorheers deur 'n dominante vader ('n Abel), en die aantal kinders per gesin wissel tussen vyf seuns in die tweede generasie en twee (lewendes) in die vierde generasie. Die vaders van hierdie gesinne is streng en duld nie teëpraters of afwyking van die gestelde waardes nie – die Tien Gebooie vereis immers dat kinders hulle ouers moet eer. Dit is ook nie net die kinders wat aan die patriarg se outoriteit onderwerp word nie. Die Abels se eggenote (Magtilt, Hetta en Ella) onderwerp hulle ook aan die patriarge se gesag. Daar is nie 'n enkele geval waar een van hierdie mans direk deur sy vrou bevraagteken of teëgestaan word nie. Wanneer StamAbel byvoorbeeld vir Floors met 'n sweep van sy werf af slaan, bly Magtilt op die kantlyn totdat die loesing verby is. Wanneer OuAbel vir Posmeester verwerp vanweë sy huwelik met 'n Katolieke vrou, word hierdie besluit nie net deur Hetta aanvaar nie, maar ook ondersteun. Ella konfronteer nêrens in die roman vir Abel oor sy buite-egtelike verhouding met die weduwee in die dorp nie.

Bo en behalwe die patriarg van elke gesin in die afsonderlike generasies, is StamAbel die patriarg van die hele stam, en hy heers steeds oor hulle vanuit die graf. Coetzee (2000:115) beskou StamAbel as die hoofkarakter (van die hede en verlede) in *Toorberg*, en merk op dat sy naam ondubbelsinnig dui op sy rol “as stamvader wat die lewensloop van die karakters in *Toorberg* sal beïnvloed en selfs na sy dood sal bepaal”. Buiten die geweldige druk wat sy nageslagte ervaar om vooruit te boer en sy Goddelike roeping op Toorberg gestand te doen, word hulle ook deur StamAbel se testament verplig om tot in allerewigheid sy bevele uit te voer. Die vruggebruikklausule in StamAbel se testament bevat die volgende bepaling:

StamAbel se testament het bepaal dat elke Moolmanvrou en Moolmanman wat nie op Toorberg boer nie, geregtig was op Toorberg se vrugte, en dié bepaling, só het hy voorgeskryf, moes opgeneem word in elke erfopvolger se testament tot in allerewigheid. Lewenslank het al die ander Moolmans ná hul mondigwording twee dosyn eiers en ’n slagding per week ontvang, ook ’n kan afgeroomde melk, een mud koring per kwartaal, dertig kilogram biltong per slag- of jageisoen, een afgeslagte springbok uit die winterveld, ’n kas kwepers uit die laning in kweper tyd, ’n mandjie perskes uit die boord in persketyd, daaglik soveel groente uit die groentetuin as wat nodig sou wees vir ’n gesin met ses seuns. En ’n laaste bepaling wat die nageslagte verskriklike soektogte in die Toorberg besorg het: ’n pint bergskilpadsop gekook van die sagvleisies van ’n Toorbergse skilpad een keer per jaar – vir die medisinale kwaliteit daarvan.

Elke Abel sou hierdie goedere aan sy bloedmense voorsien. Dit was die dinge wat die Moolmans sou herinner aan hul heimat en hul sterfplek – die familiebegraafplaas waar al die Moolmans in testamentêre opdrag van StamAbel begrawe word met hul voete na die Ooste sodat hulle, as die Wederkoms aanbreek, met die regopsit reguit in die nuwe môre kan inkyk (Van Heerden, 1986:14).

Hierdie klousule verbind die Moolmans weereens aan hul geboortegrond – waar hulle ook al swerwe, sal Toorberg se vrugte hulle volg. Die voorskrif dat hierdie klousule in elke erfopvolger se testament opgeneem moet word “tot in allerewigheid”, gee ’n aanduiding van StamAbel se sin van geregtigheid om sy nageslag tot in die hoeveelste geslag voor te skryf – en sy verreikende mag as patriarg, want die bepaling word tog gehoorsaam. Die bepaling dat daar daaglik genoeg groente vir ’n gesin met ses seuns aan elke gesin verskaf moet word, dra die suggestie dat daar nie net van die nageslag verwag word om groot gesinne te hê nie, maar ook dat hierdie kinders verkieslik seuns moet wees. Die erfgename van Toorberg word verplig om hierdie goedere sonder uitsondering en presies soos gespesifiseer aan ander familieleden te verskaf.¹⁰² StamAbel se testament sluit selfs bepalinge in oor waar en hoe sy nageslagte begrawe sal word. Hulle sál op Toorberg rus, met hulle voete na die Ooste. Dit is duidelik dat StamAbel die Moolmans se geboortegrond (en alles wat daarmee gepaard gaan) op sy nageslagte afdwing. Hulle sál altyd aan Toorberg behoort, soos Toorberg aan hulle behoort – omdat StamAbel so sê.

¹⁰² Die vruggebruik is nie van toepassing op die Skaamfamilie nie (ten spyte daarvan dat hulle streng gesproke ook “bloedfamilie” is), maar wel op Stiefmoolmans soos Posmeester en De la Rey. Of bannelinge soos Floors en Andreas hul deel van die vruggebruik ontvang het, word nie in die roman aangedui nie, maar ek vermoed dat die verbande Moolmans nie ’n repie biltong ontvang het nie.

Erfopvolging is 'n sentrale eienskap van die Afrikaner se klem op familiebande én van die plaasroman, soos skrywers soos Senekal (2013:3) en ander telkemale uitwys. Daar is in hierdie hoofstuk herhaaldelik gewys op wie die plaas oorneem, en *hoekom*, juis omdat die oudste seun tradisioneel gesproke die erfgenaam behoort te wees. Dit vind nie plaas in die Moolmanstam nie, omdat die oudste seun telkemale op een of ander wyse oortree en sodoende sy erfreg verloor.

'n Opvallende aspek van die Moolmangesinslewe in die eerste drie generasies is die skynbare gemak waarmee seuns summier van die plaas verban, uit die familie gewerp of die rug toegekeer word wanneer hulle op enige wyse optree wat in teenstelling is met die vader se waardes. Familiebande bied hier geen beskerming of genade vir dié wat van die aanvaarde norme afwyk nie. StamAbel verban twee van sy seuns (Floors en Andreas); OuAbel sny sy geliefde De la Rey uit sy testament uit en verwerp Posmeester. Abel is die enigste vader wat nie een van sy kinders verjaag nie – alhoewel hy waarskynlik 'n ander plan met KênsTillie sou gemaak het as hy kon. Abel verwerp dus nie een van sy kinders nie, maar wel sy enigste kleinkind, Noag, omdat hy hom nie as 'n rasegte Moolman beskou nie. Noag se vader is 'n Du Pisani, en dié familie is kwansuis dwalers. Dwalers is nie welkom op Toorberg nie, en dit word duidelik in die roman gestel dat Moolmans nie mag dwaal nie. Verder is Noag 'n kind wat in sonde buite die eg verwek is, en in hierdie opsig staan hy teenoor die streng godsdienstige en morele waardes van die Afrikaner. Noag skyn ook verstandelik gestremd te wees. Al het hy volgens sy pa die talent vir waterwys, word Noag nie gereken as 'n seun wat gaan grootword om 'n sterk, slim en hardwerkende boer of boerekryger te word nie, en sekerlik nie 'n waardige erfgenaam vir Toorberg nie.

Dit wil voorkom asof die patriarg van die Moolmanstam sy houvas op sy nageslagte begin verloor. Waterwyser suggereer dit wanneer hy vertel hoe die droogte na Noag se dood verbreek is:

“'n Ander ding, u Edelbare. Die Moolmans se familiebegraafplaas het oorstroom en toe die water weke late wegsyfer, toe was die graf van StamAbel ingesak. En die grafsteen was net weg, ingesluk deur die nat aarde, na daardie plek van die dood waaroor ons maar net kan gril” (Van Heerden, 1986:36).

Die durende, fisiese herinnering van StamAbel is dus deur die reën verwyder, deur Toorberg self ingesluk. Daar is verder ook gerugte dat Abel StamAbel se vruggebruikklausule uit sy eie testament gaan skrap. Ná 'n familievergadering met Posmeester, Andries en Waterwyser moet Abel egter hierdie plan laat vaar én nuwe beloftes aan die familie nakom: hy moet Koevert help om 'n boerdery op die been te bring (sy eie voorstel, maar 'n plan wat misluk); en hy belowe dat die Skaamfamilie vir die volgende honderd jaar op die Stiefveld mag boer (Van Heerden, 1986:33). Deur laasgenoemde verbind Abel ook die Skaamfamilie tot die grond, op dieselfde wyse as waarop StamAbel die Moolmans tot Toorberg verbind het.

Daar is altyd 'n patriarg aan die hoof van elke Moolmangesin, maar die grootte van die gesinne neem af met elke generasie – waar StamAbel en Magtilt vyf seuns op Toorberg grootgemaak het, het OuAbel en Hetta net drie seuns wat op Toorberg grootword. Vier van Abel en Ella se seuns word dood gebore, DwarsAbel dra die vlek van onvrugbaarheid en die eerste dogter in die Moolmanstam word gebore. Magtilt beskryf Ella as sonder nageslag (Van Heerden, 1986:21), ten spyte daarvan dat Ella twee lewende kinders het. Wat Magtilt suggereer, is dat hierdie twee kinders nie waardige erfgename is nie, nie *Moolman* genoeg is om as nageslag beskou te word nie. In KênsTillie se geval is so 'n uitspraak dalk geregverdig – sy sal nooit 'n boerdery kan bestuur nie – maar DwarsAbel is skynbaar 'n sterk, hardkoppige jong man. Dit is sy onvrugbaarheid wat teen hom tel: hy sal geen nageslag kan voortbring om Toorberg na sy afsterwe te erf nie.

Die huweliksverhoudings skyn ook swakker te wees in elke generasie ná die stamouers. Waar StamAbel en Magtilt tot na die dood saam is en saam op Toorberg dwaal as spoke, verskyn OuAbel en Hetta nooit saam nie – die dood het hulle geskei. Daar is geen ander oorlede Moolmans wat getroud was nie, maar die patroon van swakker huweliksverhoudings word voortgesit in die lewende karakters. Posmeester se Iers-Katolieke bruid het hom sy plek op Toorberg en in die Moolmanfamilie gekos, en die bitterheid wat hierdeur veroorsaak word, het met tye 'n slegte invloed op hulle huwelik. Die heersende egpaar op Toorberg in die hede van die roman, Ella en Abel, se huwelik was duidelik aan die verbroekel voor Abel se oorlye – Abel het nie eers meer probeer om sy buite-egtelike verhouding met die weduwee in die dorp weg te steek nie. Die volgende Abel, DwarsAbel, is nog nie getroud nie, en daar is ook nie sprake van 'n geliefde of 'n dame wat sy oog gevang het nie.

2.6.2.7 Geloof

Die Christelike geloof word as die meesterwaarde van die Afrikaner se identiteit beskou:

Volgens skrywers soos De Klerk (1979:115), Marais (1980:12) en Treurnicht (1975:66-67) verteenwoordig die Christelik-nasionale lewens- en wêreldsbeskouing die essensie van die pre-1994 Afrikaner se oriënteringspunt; dit is sy/haar moedergedagte, die sentrale saambindende motief en historiese lyn. Dit beteken dus dat die Afrikaner die nasionale strewe, in al sy fasette, onder leiding en bestraling van die Christelike gestel het. Alle waarde-oriëntasies en waardes van die Afrikaner se ontstaan en voortbestaan is in hierdie meesterwaarde gebed (Van der Merwe, 2008:368).

Dit veronderstel dat die Christelike geloof sentraal staan in Afrikaneridentiteit, en dat alle ander waardes en uitstaande kenmerke op een of ander wyse teruggelei behoort te kan word na die Christelike geloof. Aan die hand van die voorafgaande besprekings kan duidelik gesien word hoe al die beelde van die Afrikaner – die Boer, die kryger, die man – en die dinge wat hulle hoog op prys stel – grond, water, rassuiwerheid, familie – aan hulle Christelike geloof verbind word. As Boere glo die Abels byvoorbeeld dat hulle 'n roeping van God op Toorberg het; en met hul

Christelik-geregverdigde opperheerskappy oor ander nasies en heidene verkry hulle reg op die grond en mag oor die inheemse inwoners wat reeds daar gevestig mag wees.

Een perspektief op die ontwikkeling van Afrikanernasionalisme is die beskouing van die Christelik-nasionale beweging as 'n burgerlike godsdiens, waardeur Calvinisme verwring is om dit aan te pas by die Afrikaner se politieke doelstellings en waarvolgens Afrikaners hulleself as God se uitverkore volk beskou het [...] Godsdiens en nasionale oorlewing is aan mekaar gekoppel. Sedert die dertigerjare het die konsep van die Afrikaner as God se uitverkore volk sterk deurgeskemer in Christelik-nasionale denke (Du Pisani, 1999:96).

Die betrekking van die Christelik-nasionale lewens- en wêreldbeskouing by hierdie kwessie dui daarop dat geloof vir die Afrikaner nie noodwendig 'n saak van individuele keuse en oortuiging is nie, maar deel van die identiteit van die groep waaraan hy behoort. Soos vroeër in die hoofstuk bespreek is, identifiseer die lede van die groep nie noodwendig net met die meesterbetekenaar as geïdealiseerde ego-beeld nie, maar ook in terme van die beeld wat die meesterbetekenaar as Anders as die groeplid sien. Die meesterbetekenaar van die Moolmans as 'n groep, StamAbel, is reeds vroeër in hierdie hoofstuk as 'n streng Christen beskryf. Hy verwag van sy familieleden om ook volgens die reëls van hierdie geloof op te tree, wat hulle in die breë wel doen. Die uitvoer van hierdie handeling (soos om kerk toe te gaan) beteken dan nie noodwendig dat 'n groeplid 'n opregte geloof in God en die dogma van die betrokke denominasie het nie, maar dat hy steeds binne hierdie geloof (of ideologie) leef omdat dit deel is van die groep se identiteit.

Die Abels skyn met elke generasie minder gelowig te wees – van StamAbel wat “om streng afspraak” twee maal 'n dag in Hooghollands op sy knieë langs sy bed gaan bid, tot ouderling Abel, wat nie net egbreuk pleeg nie, maar openlik voor die weduwee se huis parkeer en sê dat die kerkraad maar daaroor kan “piele vleg”. Hierdie gedrag toon nie net 'n afname in die opregtheid van geloof nie, maar ook 'n gebrek aan respek vir die gesagsfigure van die kerk.

Geloof het beslis 'n groot invloed op die verwerping van sekere Moolmans: Floors se buite-egtelike seksuele verhouding met Kitty was 'n oortreding van gestelde Christelike waardes, omdat buitewelike seks as sonde beskou is, en derhalwe (in 'n mindere mate) 'n rede was om hierdie seun te verdryf. Verder was hierdie verhouding ook 'n oortreding van die Christen-heiden-onderskeid, wat saamhang met die wit-swart-onderskeid. Andreas was waarskynlik 'n homoseksuele man. Aangesien homoseksualiteit nog tot onlangs deur die meeste Christelike denominasies as 'n sonde beskou is, sou Andreas nooit deur die Afrikaners – en daarom ook nie deur die Moolmans – aanvaar word nie. Hy het bowendien as jonger man die stelling gemaak dat “om kerk toe te gaan, is om God te onderskat”. Hierdie uitlating kan gelees word as 'n aanduiding dat Andreas nie die Afrikaner se meesterwaarde van Christenskap aanvaar nie. Posmeester het met 'n Iers-Katolieke vrou getrou. Hierdie huwelik is deur OuAbel as onvergeeflik beskou aangesien die bruid nie net die verkeerde geloof aanhang nie, maar ook uit die verkeerde nasie

kom. Daar is vroeër gewys op die gelykstelling van die swart-wit onderskeid met die Christen-heiden-onderskeid. Die verwerping van Posmeester op grond van sy huwelik met Amy dien as bewys dat die Christen-heidenonderskeid in Moolmankringe ook geïnterpreteer word as 'n 'Christen-verkeerde soort Christen' onderskeid. Koevert word daarom as 'n StiefMoolman gebore. Hy het ook in die geheim 'n verhouding met KleinKitty. Hierdie verhouding oortree nie net die kleurgrens wat die Afrikaner so streng bewaak nie, maar grens ook aan bloedskande – wat weereens godsdienstige en morele besware uit die Afrikanergeledere (en ander) sal laat opklink indien die verhouding ooit bekend sou word.

2.7 GEVOLGTREKKING: DIE FUNKSIE VAN TOORBERG SE SPOKE

Op die oog af verskil die spookkarakters op Toorberg van die lewendes slegs in die opsig dat hulle as ontliggaamde entiteite geteken word (die lewende karakters word uitgebeeld as entiteite met fisiese liggame). Die spookkarakters verskil ook min van wie hulle as lewendes was – StamAbel is steeds StamAbel, Andreas noem homself steeds “julle Cousin Andreas”, Soois wil steeds op operasies gaan, ensovoorts. Sonder uitsondering stem die karaktereienskappe van elke spookkarakter ooreen met die karaktereienskappe wat hy/sy as lewende mens gehad het. Die dood het dus nie 'n drastiese invloed op hulle persoonlikhede gehad nie. Hulle is in die dood wel sterker verbind aan hul geboortegrond as wat hulle in die lewe was. Al die Moolmans, ook dié wat tydens hul lewens die plaas verlaat het (uit eie keuse, al dan nie), selfs dié wat hulle vanne verander het of nie 'n graf op Toorberg toegelaat is nie, kom almal terug huis toe. Dit wil voorkom asof hulle nie 'n keuse het nie: die Moolmans behoort aan Toorberg soos Toorberg aan hulle behoort, en Toorberg se aarde gee eenvoudig nie terug wat hy gevat het nie. Daar is nie 'n enkele Moolmanspook wat ongelukkig blyk te wees oor hierdie terugkeer na Toorberg toe nie. Hulle sou dalk eerder op Toorberg wou *rus* as *dwaal*, maar geeneen van die spookkarakters gee enige aanduiding dat hulle eerder na die hemel of die hel of enige ander (fisiese of metafisiese) plek wil gaan nie.

Nog 'n opmerklike faset van die hiernamaalse lewe op die plaas is dat die spoke mekaar byna heeltemal ignoreer. Pa's en seuns word nie herenig nie, die broers voer nie lang gesprekke oor die katekwaad wat hulle as kinders aangevang het nie, familieleden wat nie in die lewe kon ontmoet nie, sal skynbaar ook nie in die dood aan mekaar voorgestel word nie. Andreas meld wel dat hy van plan was om vir Noag (se spook) te wag en dan die kind oraloor op Toorberg rond te wys.

Of hierdie persoonlike isolasie van die spookkarakters hulle eie keuse of Toorberg s'n is, kan nie vanuit die gegewens in die roman bepaal word nie, maar sommige van die spookkarakters is versigtig oor waar hulle loop. Floors sê byvoorbeeld dat hy versigtig moet trap aangesien hy nie 'n graf op Toorberg het nie, en Lucius vermy die begraafplaas waar sy graf is. Daar is twee uitsonderings in hierdie verband: StamAbel en Magtilt, 'n getroude egpaar en die stamouers van die Moolmans, dwaal saam op die plaas rond, alhoewel Magtilt soms ook op haar eie wandel. Abel en sy kleinseun, Noag, verskyn ook saam. Dit suggereer dat die spoke nie kan kies of hulle op Toorberg wil wees of nie, maar wel dat hulle kan kies waar en saam met wie hulle op Toorberg wandel. Indien dit so is, spreek dit boekdele dat die meeste van die Moolmanspoke mekaar vermy.

Vanuit die dood het hierdie spookkarakters 'n ander perspektief op die gebeure op Toorberg as hul lewende nasate. Die oorlede Moolmans het meer insig in die gebeure, en met tye openbaar hulle kennis wat hulle nie, in logiese terme, veronderstel is om te hê nie. Dit kan gesien word in toekomsvoorspellings – soos StamAbel en Magtilt wat dadelik weet dat Noag nie uit die boorgat gered sal word nie; Andreas wat ook weet dat die kind sal sterf en vir hom wag; en Magtilt wat voor Ella weet dat De la Rey nie sal opdaag nie.

In die breë het hierdie spoke berusting gevind, maar hulle kan nie rus nie. Hulle word tydens die droogte deur Abel se boormasjien gewek, en as gevolg hiervan is hulle almal teenwoordig wanneer die gebeure rondom die boorgat waarin Noag geval het, uitspeel. Dit word hiermee gesuggereer dat die Moolmanspoke slegs tydens hierdie krisis uit hul grafte opgestaan en die plaas bewandel het. Tog merk die Slams aan die magistraat op dat hy gereeld spoke op die plaas sien, en van die spoke is ook weer teenwoordig wanneer die magistraat op Toorberg arriveer – OuAbel gaan wag hom in die dorp in en volg hom op die plaas rond; Magtilt en Hetta observeer sy interaksie met Ella. Dit kan selfs gestel word dat Toorberg – die grond, die aarde – die Moolmans uit die dood terugroep in krisistye. Hierdie tipe gebeurtenisse dra die suggestie dat die spoke van Toorberg nooit werklik sal kan rus nie. Daar sal altyd vir hulle een of ander rede wees om weer uit die graf uit op te staan en op die plaas te gaan dwaal of by die nageslagte in die opstal te gaan inloer.

Dit wil voorkom asof die realiteit van die lewendes op Toorberg nie direk beïnvloed word deur die dooies nie. Soos reeds vermeld is, is daar slegs enkele gevalle waar die lewendes bewus is van die (letterlike) teenwoordigheid van die dooies. Wanneer Abel byvoorbeeld die stemme van sy voorvaders in die studeerkamer hoor, is dit sy eie gewete eerder as die spoke van sy voorvaders wat letterlik met hom kom praat. Die enigste lewendes wat die spoke waarneem, is KênsTillie en die Slams. Niemand gee egter werklik aandag aan KênsTillie wanneer sy haar voorsate by die

boorgat herken en hulle op hul name begin noem nie, en die Slams vertel nêrens in die roman aan enige iemand anders as die magistraat dat hy die spoke op die plaas kan sien nie.

Dit is moontlik dat een van die spoke verantwoordelik was vir Noag se val in die boorgat in. Die Slams vertel aan die magistraat dat dit De la Rey se spook was wat Noag so groot laat skrik het dat hy agteruitgetrap en in die boorgat geval het (Van Heerden, 1986:139). Indien De la Rey inderdaad verantwoordelik was vir Noag se dood, sou daar geargumenteer kon word dat die spookkarakters 'n drastiese invloed op die lewens van die lewende Moolmans het. Dit sou selfs aangevoer kon word as 'n rede vir De la Rey se afwesigheid as fokalisator – as hy sou praat, sou hy dalk hierdie (of 'n soortgelyke) geheim verklap. Maar daar is nie genoeg bewyse in die roman om 'n saak hiervoor uit te maak nie, en die Slams kom nie voor as 'n ooggetuie met onkreukbare integriteit nie. Hoe Noag in daardie boorgat beland het, bly 'n onopgeloste raaisel.

Noag se afsterwe word voorgehou as 'n tipe bloedoffer wat uit die Moolmanbloedlyn aan die grond gebring moes word – 'n idee wat versterk word deur die beskouing dat die duivel 'n hand gehad het in die droogte wat die plaas getref het. Wanneer Noag se pa, Waterwyser, met die magistraat praat, vertel hy hoe die droogte gebreek is nadat Abel die boormasjien se punt in die dooieveld gaan begrawe het:

“Hulle sê oom Abel het [die boorpunt] begrawe in die dooieveld – daardie giftige stuk aarde waar StamAbel se waens gestaan het toe hy amper van die koors omgekom het. Waar niks wil groei nie. Hulle sê die duiwels wat StamAbel uitgesweet het, woon nog daar. Die vee loop al om die plek. U Edelbare sal nooit 'n spoor daar sien lê nie.” [...]

“[Abel] het self die boorkop op sy Land Rover gelaai en hy't stowwerig en die hel in teruggekom en glo gesê: 'Ella, ek het die skuld afgewas van my hande met die stof van die dooieveld. Laat ons vergeet van die dinge van dié jaar, laat ons vergeet van die masjien, laat ons rein wees met die eerste reën.' Dit was sy einste woorde, u Edelbare, só vertel Kaatjie Danster se niggieskind wat as binnemeid op Toorberg werk, en met dié einste woorde, u Edelbare, het die reën begin uitsak oor Toorberg se opstalle – só erg dat al wat damwal is in daardie wolkbreek gebreek het en die erdvarke natsnoet rondgedraf het in die veld, met die klonkies agterna, want al die gediertes se gate was toe onder die water.”

“En [...] wat die distrik nog verder laat glo het dat die duivel sy hand in dit alles had, is dat al die droë boorgate wat die masjien so sonder sukses staan en oopboor het op byna elke morg van Toorberg, begin water spu het.” (Van Heerden, 1986:35-36).

In die nadraai van Noag se dood is die droogte gebreek, spesifiek toe die boorpunt wat al die moeilikheid begin het,¹⁰³ in die dooieveld begrawe is. Abel het dit met sy eie hande gaan begrawe in die stuk grond waarop sy stamvader, StamAbel, duiwels uitgesweet het – of, soos Kaatjie dit aanvanklik vertel het, “al sy voorgeslagte se sondes uitgesweet” het, maar “sewe duiwels” opgedoen het (Van Heerden, 1986:4). Dit is dus die stuk grond waar die Moolmans met 'n kollektiewe skoon gewete begin het, maar oor die geslagte 'n nuwe kollektiewe skuld opgebou

¹⁰³ Dit is die boorpunt wat die gat geboor het waarin Noag geval het – en dit is ook die geboor na water op Toorberg wat die spoke uit die graf uit opgejaag het.

het. Volgens Waterwyser het Abel skuld erken (al was dit nie spesifiek nie – dit is onduidelik of Abel hier na sy aandeel in Noag se dood verwys). Deur hulle stambloed is die Moolmans immers aan hulle geboortegrond verbind; dit is slegs die karakters met Moolmanbloed wat in die dood na Toorberg toe terugkeer; en as gevolg van hul (bloed)skuld teenoor die grond moet 'n offer uit die bloedlyn aan die grond betaal word. Noag se dood is in hierdie opsig simbolies, en die magistraat se ondersoek na die gebeure en sy mislukte poging om die skuldige vas te pen, was uit die staanspoor gedoem. Daar kan nie net een skuldige wees nie – nie Abel wat die skoot gevuur het nie, nie die spook van De la Rey wat kwansuis Noag se val veroorsaak het nie, ook nie die Slams wat volgens KleinKitty dalk vir Noag met 'n naaldekokker tot in die gat gelei het nie. Die hele stam is skuldig.

Maar as die spoke van die oorlede Moolmans nie met hulle lewende nasate kan kommunikeer of hulle lewens direk kan beïnvloed nie, waarom is hulle enigsins in die roman teenwoordig? Skrywers soos Botha bied die ooglopende verklaring hiervoor:

Van Heerden verruim sy “speurverhaal” deur hede na verlede (en toekoms) te verleng, die grens tussen lewe en dood in die optrede van figure in die boek op te hef, maar ook deur talryke “tekste” daarin op te neem [...] Dit gebeur onder andere omdat die verhaal temporeel verruim is, omdat dit geskiedenis insluit wat “pre-histories” en ook “pre-literêr” is (as 'n mens die terme só verstaan: feitlik vóór ons beskreewe geskiedenis, sekerlik voor ons beskreewe en geskrewe literatuur). In die lewe van groepe, kontreie, leef daar immer sekere anekdotes, vertellings van insidente wat afsak tot 'n soort sediment in die kollektiewe geheue. Dit is dié sediment wat geroer word, sodat versionke herinneringe in beweging gebring en die impak van die roman ver verby die oplossing van 'n speurdersraaisel gevoer word (Botha, 1988:217).

Daar is in hierdie hoofstuk aangevoer dat die spookkarakters, as 'n groep beskou, 'n gefragmenteerde beeld van Afrikaneridentiteit uitbeeld deurdat elke Moolmanman sekere aspekte van hierdie identiteit in sy eie karakter toon. StamAbel, die meesterbetekenaar van die groep, is vir hulle die prototipiese Afrikaner. Sy identiteit kom versplinterd voor in sy nageslagte – al sy afstammelinge het elemente van sy identiteit, maar in geeneen van hulle kom dit so volledig voor as in StamAbel nie. Wanneer hierdie spookkarakters dan as 'n groep beskou word, vorm hulle tesame 'n uitbeelding van die pre-1994 Afrikaneridentiteit. Hierdie uitbeelding van Afrikaneridentiteit is beide realisties – in die sin dat kenmerkende eienskappe van die Afrikaner oortuigend in die Moolmans van Toorberg vergestalt word – én krities, omdat hierdie karakters gebruik word om kritiek op Afrikaneridentiteit te lewer en dit te ondermyn (byvoorbeeld die onvernunftige kryger wat in Soois uitgebeeld word, of die eksklusiwiteit wat lei tot die verwerping van bloedfamilie en uiteindelik die einde van die familie op sigself). Sommige van die Moolmanmans versterk dus juis hierdie beeld van Afrikaneridentiteit deur die keuses wat hulle maak of die karaktereienskappe wat hulle toon, wat veroorsaak dat hulle deur die familie verwerp of van die plaas verban word.

Maar dit is nie die lewende Moolmans wat hierdie dinge moet sien nie. Van Heerden maak bostaande interpretasie moontlik deur die lewendes en die dooies naas mekaar uit te beeld. Deur die geskiedenis só konkreet in die hede van die verhaal in te skryf, maak Van Heerden dit moontlik vir die leser om, byvoorbeeld, StamAbel naas DwarsAbel te plaas en sodoende die degenerasie van generasies waar te neem. Van Heerden se uitbeelding van Afrikaneridentiteit is, in 'n mate, realisties (vir die tyd waarin die roman afspeel en die historiese tydperke wat daarin betrek word deur karakters uit vroeër generasies), maar sy aanbieding daarvan kan beslis ook as 'n kritiek op Afrikaneridentiteit gelees word. In die spoke van *Toorberg* het Van Heerden sy weergawe van die prototipiese Afrikaneridentiteit geskep – en hierdie identiteit is aansienlik meer kompleks as wat dit op die oog af voorkom. Aan die een kant is hierdie karakters stereotipes: hulle voldoen, of probeer voldoen, aan stereotipiese eienskappe, oorgeërf van 'n meesterbetekenaar by wie hulle nie kan kers vashou nie. As gevolg hiervan ondermyn Van Heerden se karakters die Afrikaneridentiteit wat hulle vergestalt omdat hulle eenvoudig nie *is* wat hulle vergestalt nie. Boonop is die meeste van die karakters wat hierdie identiteit vergestalt, reeds oorlede – in 'n sekere sin het Van Heerden reeds in 1986 hierdie stereotipiese/prototipiese Afrikaneridentiteit *dood* geskryf.

Ek is van mening dat hierdie spookkarakters in die roman teenwoordig is om 'n meer volledige perspektief op en begrip van die verhaalgebeure aan die leser oor te dra. Hulle beïnvloed nie die lewende karakters se verhaal nie, maar die manier waarop die leser die verhaal sien ontvou. Vandaar die feit dat hulle selde deur die lewende karakters in die boek waargeneem word, vandaar hulle beurte as vertellers en fokalisators op spesifieke plekke in die roman. Die spookkarakters se bydrae tot die verhaal is in essensie wat interpretasies soos dié van Rossouw moontlik maak:

In *Toorberg* blyk almal uiteindelik skuldig te wees aan die dood van die onskuldige. Tog is daar sterk suggesties dat een van die twee partye 'skuldiger' is. Diegene wat die meeste gelyk het, word implisiet beoordeel deur die toekomsverwagtinge wat gestel word: pastoor OneDay Riet, 'n man met verskeie kinders, kondig die bevryding aan, terwyl die wit Familie se laaste afstammelinkie deur sy oupa doodgeskiet word. 'n Stuk Suid-Afrikaanse geskiedenis word in hierdie teks nuut bekyk; mites word krities ondersoek en van valse luister gestroop. Die leser besef (perlukutief) dat diegene wat ander se menswaardigheid aantast, nie ongestraf kan bly nie (Rossouw, 1993:49).

In die slothoofstuk sal die funksie van die spookkarakters in *Toorberg* verbind word aan die onderskeie funksies van die spookkarakters in *Die Stoetmeester* en *Die swye van Mario Salviati*. Die Afrikaneridentiteit wat *Toorberg* se spoke vergestalt, sal dan ook binne die Suid-Afrikaanse historiese konteks geplaas word ten einde 'n vergelyking te tref tussen die funksies van die spookkarakters in al drie hierdie romans.

HOOFSTUK 3

“’N AFWESIGHEID WAT TALM”:

LIMINALITEIT EN *DIE STOETMEESTER* SE SIENER

3.1 INLEIDING

Die Stoetmeester is die verhaal van ’n gemeenskap op die rand van politieke omwenteling. Hierdie gemeenskap, die mense van die fiktiewe stad Port Cecil, bestaan eintlik uit twee gesegregeerde gemeenskappe: die swart inwoners van Joza, wat hoofsaaklik Xhosa is, en die wit inwoners van Port Cecil, wat hoofsaaklik uit Afrikaners en Setlaar-afstammelinge bestaan. Wanneer olie in die stad ontdek word, word al die twispunte (veral die kwessies van grondeienaarskap en ’n verenigde munisipaliteit) tussen hierdie twee gemeenskappe op die spits gedryf. Tensy hierdie twispunte aangespreek en opgelos word, tensy die eerste treë na versoening tussen die gemeenskappe geneem word, sal die mense van Port Cecil in alle waarskynlik oorgaan na militêre aksies teen mekaar, wat uiteindelik tot selfvernietiging sal lei. Hierdie verhaal word hoofsaaklik deur ’n spookkarakter, die vereensaamde prokureur Max (Siener) Wehmeyer,¹⁰⁴ vertel, en dit is daarom ook die verhaal van hierdie individuele karakter.

Die enkele spookkarakter in *Die Stoetmeester* is ’n duidelike geval van intelligente spokery. Siener is ’n bewuste, ontliggaamde entiteit wat bewus is van sy eie afsterwe en telkemale pogings aanwend om met die lewendes te kommunikeer. Daar is geen aspek aan Siener se spokery wat as remanent beskryf kan word nie, en daar is ook geen aanduidings in die roman dat hy as ’n demoniese figuur gelees behoort te word nie. Hy word vir die grootste deel van die roman nie direk deur die lewendes waargeneem nie maar, soos in *Toorberg*, is daar enkele oomblikke in die roman waar lewende karakters soos Sarah (sy suster), Seamus (sy swaer) en MaNdlovu (sy kliënt) byna van sy teenwoordigheid bewus word (vgl. Van Heerden, 1993:80, 320, 323).

Ten spyte van sy pogings om met die lewende karakters te kommunikeer, praat Siener nie direk met hulle nie. Soos in *Toorberg* en *Die swye van Mario Salviati*, word die inligting wat deur die spookkarakter openbaar word, slegs deur die leser van die roman waargeneem. Waar die spoke in *Toorberg* en *Die swye van Mario Salviati* baie omvangryke verhale vertel, vertel Siener in *Die Stoetmeester* slegs een verhaal: die verhaal van sy laaste dae as lewende karakter. Hy inkorporeer die verhale van ander karakters en die verhaal van konflik en versoening in Port Cecil in sy eie verhaal in, met die fokus op die ketting van gebeure wat tot sy afsterwe gelei het. In *Die*

¹⁰⁴ Hierna slegs Siener.

Stoetmeester is daar slegs een spookkarakter met een verhaal om te vertel, in teenstelling met die veelheid van spookstemme in *Toorberg* en *Die swye van Mario Salviati*.

In hierdie hoofstuk word eerstens 'n kort oorsig gebied van die ontvangs van hierdie roman en enkele kwessies wat deur resensente uitgewys is, veral die kwessie van Van Heerden se gebruik van 'n spookkarakter as verteller en fokalisator. Vervolgens sal 'n opsomming van die storie wat in *Die Stoetmeester* vertel word, verskaf word. 'n Karakterskets van Siener sal daarna aangebied word. Daar sal ook vlugtig gekyk word na die afwesige dooies (oorlede karakters wat nie as spookkarakters verskyn nie) ten einde vas te stel waarom juis Siener die enigste spookkarakter in hierdie roman is.

Alvorens Siener as liminale figuur bespreek word, sal daar eers ondersoek ingestel word na liminale aspekte van die roman, insluitende die roman as liminale kunswerk, die slot as liminale tekstuele ruimte, die sikliese narratief wat Siener in die midde van 'n liminale proses vaskeer en die liminale historiese tydperk waarin die roman afspeel. Na aanleiding hiervan, en van sy karakterskets, sal daar vervolgens ondersoek ingestel word na Siener se identiteit as 'n liminale figuur: 'n man wat tussen families, kulture, hede en verlede, lewe en dood geplaas word, maar nooit werklik deel word van enige van hierdie groepe nie. Daar sal geargumenteer word dat sy funksie as spookkarakter en sy identiteit direk verbind kan word aan sy plasing as liminale figuur. Die liminale aard van die karakter het uit die aard van die saak 'n beduidende invloed op die weergawe van Afrikaneridentiteit wat deur die karakter vergestalt word, soos aangetoon sal word. Dit is in hierdie opsig dat die funksie van die spookkarakter in *Die Stoetmeester* 'n plek vind in die oorkoepelende argument van hierdie proefskrif. Soos dit in die inleidingshoofstuk uitgewys is, is liminaliteit 'n kerneienskap van spookkarakters en spookstories¹⁰⁵ – maar in *Die Stoetmeester* word liminaliteit op verskeie vlakke, in verskeie vorme, aangetref. Dit maak liminaliteit, myns insiens, die sentrale eienskap van hierdie roman.¹⁰⁶

3.2 DIE ONTVANGS VAN DIE ROMAN

Die Stoetmeester is aanvanklik in 1993 gepubliseer, en heruitgegee in 2008 (De Vries, 2008). Die Nederlandse vertaling van die roman het in 1995 verskyn, en die Engelse vertaling is in 1997 uitgegee (Terblanche, 2006). Hierdie roman het in 1994 aan Van Heerden sy derde ATKV-prosaprys besorg (Muller, 1994:10). Die beoordelaars van dié prys het onder andere gewys op die ryk simboliek van die roman, die geloofwaardigheid van die karakters en dat die veelheid van

¹⁰⁵ Vgl. 1.10.2.

¹⁰⁶ Hiermee word nie bedoel dat liminaliteit nie voorkom in die ander twee romans nie, maar dat dit van kardinale belang is in *Die Stoetmeester*, en in 'n mindere mate teenwoordig is in *Toorberg* en *Die swye van Mario Salviati*.

temas in “hierdie oorgangstyd” “op ’n opwindende wyse” aangesny word (Muller, 1994:10). Die Engelse vertaling, *Leap Year*, is in 1998 benoem vir die Internasionale Dublin Literêre Toekenning (Anon., 1998:8). Hierdie pryse en benoeming dui daarop dat die roman nasionaal en internasionaal positief ontvang is. Daar is egter resensente wat minder beïndruk was met die vertaling van Van Heerden se roman:

Even with its high technical standard the translation fails to capture the magic inherent in the original, *Die Stoetmeester*.

Apart from the radical shift in title, the text is hollow, especially if one has read the original.

Even with these problems *Leap Year* remains a powerful novel, and is well worth the read (Hagen, 1997:6).

Ten spyte van die vertalingsprobleme waarop Hagen wys, is *Leap Year* in die breë positief ontvang. Hagen (1997:6) beskryf die roman byvoorbeeld ook as “quintessential Van Heerden, complete with ghosts, seers and the pervasive and silent accusation of the martyred fallgoats”. Hagen se verwysing na spookkarakters as ’n kernaspek van Van Heerden se oeuvre versterk die belang van hierdie tipe verskynsel in sy romans.

Wat genre betref, is dit byna asof die aanvanklike resensente huiwerig was om die roman te klassifiseer, of dalk bloot nie op ’n kategorie kon besluit nie. Die meeste resensente beskryf tematiese aspekte, gebeure of karakters, maar vermy literêre terminologie. Byvoorbeeld: Bartlett (1998:139) beskryf die roman as “a bleak cautionary tale about history’s burdens, both political and personal”; Gouws (1993:3) beskryf dit as “’n verhaal van die transisie, die oorgang, die interregnum – die ou orde gee mee; ’n nuwe wêreld skreeu om gebore te word”. Wanneer literêre kategorieë wel genoem word, word dit telkens gekwalifiseer of genegeer as bietjie-van-dit, bietjie-van-dat. Abrahams (1994:11), byvoorbeeld, noem dit ’n plaasroman wat “fokus op ’n Engelssprekende eerder as ’n Afrikanertradisie”. Olivier (1993:32) skryf dat die verhaal as “allegories van die Oosgrens en Suid-Afrika se geskiedenis gelees kan word”. Rossouw (1994:6) beskou die roman as ’n mikrokosmos waarin wit en swart mekaar moet konfronteer.

Hambidge (1993:9) verwys wel na verskeie moontlike kategorieë – die “geëngageerde roman”, “dirty realism”, en die “nuwe mode in die literatuurwetenskap, die sogenaamde post-kolonialisme”. Volgens haar is daar “iets terug te vind van die plaas-roman” in hierdie roman (Hambidge, 1993:9). Sy wys ook daarop dat “ambivalensie” die kodewoord vir die begryp van *Die Stoetmeester* is (Hambidge, 1993:9). Dit is hierdie ambivalensie, die tussen-in stand van sake in die roman wat, myns insiens, die resensente so laat aarsel het. Hieruit kan reeds die eerste tekens van liminale eienskappe in die roman bespeur word.

Literêr-wetenskaplike navorsing is natuurlik meer gemaklik met kategorisering as resensies, en in navorsing oor *Die Stoetmeester* word daar veral gewys op aspekte van die plaasroman (vgl.

Biggs, 1996); die postkoloniale (vgl. Wasserman, 2000); en die verband tussen die magies-realistiese landskap en identiteit (vgl. Viljoen, 2004).

Die gebruik van 'n spookkarakter as verteller en fokalisator was skynbaar problematies vir heelwat resensente van *Die Stoetmeester* en sy Engelse vertaling, *Leap Year*. Enkele resensente het selfs hierop gewys as 'n tegniese aspek wat die leeservaring bederf. Barris, byvoorbeeld, het die volgende geskryf:

Van Heerden works with great technical freedom. He observes unities of time and place elastically, and does not shy away from highlighting his devices. The result is a richly textured read, but one that comes at a high price in the pervading sense of artifice. For example, Seer Wehmeyer is both character and narrator. Where he is not present in the flesh, he gains access to the experience of others as a discarnate spirit; he hovers posthumously in the background, though his death is yet to come. Sometimes he is simply absent and leaves the storytelling job to Van Heerden. The technique becomes particularly contorted when dead Seer describes live Seer through the eyes of MaNdlovu Thandani, which puts a strain on the innocence of the reading (Barris, 1997:35).

Sommige Afrikaanse resensente was ook nie oortuig deur Van Heerden se gebruik van 'n spookkarakter as verteller en fokalisator nie. Gouws (1993:3) skryf dat dié “ongewone vertellershoek dit moontlik [maak] om al vertellend te interpreteer, 'n procédé wat soms ongelukkig deur die implisiete outeur misbruik word”. Kannemeyer het soortgelyke besware:

My belangrikste beswaar geld egter die rol van die verteller. Die ek-spreker in hierdie roman is Siener [...] maar binne sy perspektief moet hy ook 'n alwetende verteller akkommodeer wat hom afwisselend op Seamus, MaNdlovu en ander karakters fokus en van belewings vertel wat Siener nie kon ervaar nie. Om hierdie teenstrydigheid op te los, is daar telkens subtiele suggesties dat die verteller reeds dood is en dus vanuit 'n agterna-perspektief praat, iets wat dan aan die einde tot sy “werklike” dood lei.

Hoe vernuftig hierdie vertelhoek ook al opgebou word, kan die leser nie van die gedagte loskom dat hy hier gemanipuleer word nie en dat die tegniek 'n stuk pastiche is nie. Dit is dus 'n beswaar wat die struktuur van *Die Stoetmeester* as sodanig aantas en die ervaring van die roman in sy geheel bederf. En die hele procédé was onnodig, want die leser vra tevergeefs die vraag na die noodsaak van so 'n vertelstrategie (Kannemeyer, 1993:18).¹⁰⁷

Tog is daar ook resensente en akademici wat hierdie vertelwyse as een van die sterkste tegniese aspekte van die roman beskou – Hambidge (1993:9) beskryf dit as “'n gedurfde eksperiment [en een] wat oortuig”. Hattingh (1995:92) skryf dat die “verlossende krag” van hierdie roman nie in Siener se dood lê nie, maar in die wyse waarop dit vertel word. Du Plessis (1993:10) voer aan dat die “feit van die verteller se dood en sy skynbare onbesorgdheid daaroor vanuit die agterna-perspektief [integriteit verleen] aan die speelsheid waarmee die dodelike erns saamgevat word”. De Vries (2008) verwys byna terloops na Siener as “beide 'n karakter in die storie, en 'n alwetende, vlietvoetige verteller”. Olivier beskou die “buitengewone vertelperspektief” as iets wat “die boek uitlig bo die ietwat te populêre aanslag”, en skryf verder:

¹⁰⁷ Kannemeyer (2005:645) herhaal hierdie siening byna woord vir woord in *Die Afrikaanse Literatuur 1652-2004*.

As leser besef mens algaande dat Siener Wehmeyer, die verteller, 'n posisie beklee wat net verklaar kan word deur die feit dat hy as gestorwene praat, ná afloop van die gebeurtenisse.

Hy is dus deelnemer en beskouer. Hy is gebonde aan wat gebeur het, maar het tog af en toe die vermoë om 'n klein bietjie wraak te neem deur 'n bepaalde seleksie wat byvoorbeeld vir Seamus in 'n minder gunstige lig stel [...]

Sonder die sentrale teenwoordigheid van Siener met sy buitengewone vertelposisie en sy weerloosheid as liefdebehoewende mens sou *Die Stoetmeester* minder interessant gewees het, en miskien iets te veel van 'n hoopvolle traktaat. Nou is dit 'n boeiende roman (Olivier, 1993:32).

Resensente is dus verdeeld oor die geslaagdheid van die spookkarakter as verteller en fokalisator in *Die Stoetmeester*. Hierdie aspek, agterna beskou, kan in der waarheid gesien word as 'n aansluiting by 'n tendens wat in die 1990's besig was om pos te vat in internasionale (Westerse) letterkunde. Bennett gee 'n kort oorsig van die vorming van hierdie tendens in die Amerikaanse letterkunde:

Contemporary fiction seems to have recently experienced the pull of the literary autothanatographical, with a proliferation of dead fictional characters narrating their lives and deaths in popular novels. The best known of these is almost certainly Alice Sebold's *The Lovely Bones* (2002), but the trend of posthumous narrators by no means began with Sebold: Robertson Davies, Gilbert Adair and Susanna Moore all published novels in the 1990's with a narrator who was a murder victim, while Will Self imagined a fantastically cantankerous dead narrator in his 2001 novel, *How the Dead Live*. Ali Smith, in *Hotel World* (2001), and Orhan Pamuk, in *My name is Red* (1999), both used a structure of multiple narrators, beginning with a dead narrator, to tell stories about the aftermath of a death. Published in the wake of *The Lovely Bones*, Glen Duncan's *Death of an Ordinary Man* (2004) evokes an alternative, biographical title, and both Duncan's novel and Neil Jordan's *Shade* (2004) investigate the problems that arise for narrative when characters and narrators do not inhabit the same physical or diegetic world. The following year saw two other dead narrators, both women, in Margaret Atwood's retelling of the *Odyssey*, *The Penelopiad*, and Amy Tan's novel set in the *bardo* between reincarnations, *Saving Fish from Drowning* (Bennett, 2009:463-464).

Hiervolgens kan *Die Stoetmeester* beskou word as deel van 'n internasionale tendens in die letterkunde: die fokus is op 'n reeds oorlede (vermoorde) verteller wat sy eie lewe vertel, die boek is in die vroeë 1990's gepubliseer (Bennett se voorbeelde kom uit die laat 1990's en vroeë 2000's – Van Heerden was dalk voor sy tyd), en die (vir sommige lesers) verwarrende fokalisasiehoeke skep 'n nuwe problematiek tussen karakters wat nie in dieselfde fisiese of narratiewe wêreld bestaan nie.

As 'n spookkarakter bestaan Siener juis nie in dieselfde (fiktiewe) fisiese wêreld as sy medekarakters nie, en vandaar – myns insiens – hierdie resensente se gebrom: daar word nie deeglik ag geslaan op die aard van die spookkarakter op sigself nie. Omdat hy 'n spook is, kan Siener, wanneer hy uit die hiernamaals fokaliseer, verskillende karakters se gesigspunte betree. Hierdie vermoë van Siener om vanuit ander karakters se perspektiewe te fokaliseer, word reeds in eerste hoofstuk van die roman gevestig wanneer hy deur sy suster, Sarah, fokaliseer. Hy

openbaar haar gedagtes rakende die onlangse vreemde gebeure in die Kei¹⁰⁸ aan die leser, en stel hierdeur ook die onheilspellende ekologiese bestel van die Kei sowel as die magies-realistiese aard van die roman aan die leser bekend.

Siener kan, soos Abrahams (1994:10-11) dit gestel het, “die swartmense, veral MaNdlovu en Ayanda, anders [voorstel] as wat realisties sou wees vir ’n verteller met sy agtergrond” juis omdat hy ’n spookkarakter is. Hy het toegang tot hierdie karakters se gedagtes, en wanneer hy fokaliseer, word ’n mengsel van Siener en die ander karakter se perspektiewe aangebied. Siener maak self herhaaldelik melding van sy vermoë om ander karakters se gedagtes te betree, byvoorbeeld in die volgende uitspraak oor Seamus:

Ek moet erken, egter, dat ek hom nou beter begryp. Ek kan nou sy gedagtes naloop. Hom versigtig dophou. Hom selfs woorde gee.

Ek móét, want hy word deel van die omwenteling wat Port Cecil aan die tref is (Van Heerden, 1993:46).

Anders gestel, Siener kan die wêreld *sien* en *ervaar* soos wat daardie karakter dit sien en ervaar. Derhalwe kan hy kan daardie karakter se perspektief aanneem en sy/haar gevoelens en gedagtes verwoord. Hiermee word nie bedoel dat Siener die lewende karakters oorneem of beset soos wat ’n demoniese spook sou kon doen nie, maar dat hy as ontliggaamde, intelligente spook toegang tot hul fisiese en mentale persepsie het. Dit skep uit die aard van die saak probleme rakende die betroubaarheid van Siener se fokalisasie, en die leser moet homself telkemale afvra of hierdie ander karakters se opinies en gevoelens nie eintlik Siener s’n is nie. Vandaar, dalk, die resensente se gevoel dat die leser “gemanipuleer” word.

Die “noodsaak van so ’n vertelstrategie” waarna die leser “tevergeefs vra” (Kannemeyer, 1993:18), lê myns insiens ook opgesluit in die aard van die spookkarakter. As spook kan Siener ’n wyer perspektief op gebeure verskaf omdat hy in groter ruimtes as die lewende karakters beweeg – ’n konsep wat reeds in die openingsparagrafe van die roman gevestig word. Die verteller en fokalisator wat in die openingsparagrafe van die roman aan die woord gestel word, hoor terselfdertyd geluide uit die see (“die klief van vinne deur die diepsee”), op die aarde (“die sagte ritseling van ’n roos wat in die tuin oopgaan”) en in die ruimte (“die fluitgeluid wat komete deur die uitspansel maak”). Hy beweeg ook deur tyd (“[en] nou is ek weer by daardie aand”) en ruimte (vanaf *ora/s* na die stoep van Fata Morgana) (Van Heerden, 1993:1). Dit word algaande duidelik dat Siener hierdie verteller is. Die “ek” wat homself in die tweede paragraaf op die eerste bladsy van die roman openbaar, word op die derde bladsy geïdentifiseer as “ek, Siener”. Alhoewel

¹⁰⁸ Byvoorbeeld, die meteoriet wat oor die Kei getrek het, die skool visse wat hulself teen die sandbanke van die rivier gegooi het in ’n “woedende selfmoord”, onverwagte sneeuval, en ’n kalf wat met twee koppe gebore is. Hierdie gebeure, wat in die wintermaande plaasgevind het, het Sarah met die gevoel gelaat dat “die distrik [in die wintermaande] gewaarsku [is] dat die natuur in ’n buitengewone bui is (vgl. Van Heerden, 1993:5-6).

daar deurlopend heelwat leidrade in die vertelstyl en woordkeuses is wat suggereer dat Siener reeds oorlede is, word dit eers laat in die roman bevestig:

Sy stap by my verby – sonder 'n kopknik; sonder erkenning. Ek kyk haar agterna: *ál dooie onder my hande, Ayanda, is ek self*. So sonder lewe, so ligvoetig, so vry! Ek het my aard, uiteindelik, agtergelaat. Natuurlik (Van Heerden, 1993:194).¹⁰⁹

In ander dele van die roman – voor en na bostaande aanhaling – noem Siener homself op die naam, byvoorbeeld “ek, Siener” (Van Heerden, 1993:3) en “Siener, Siener, dat jy so 'n sot van jouself kan maak!” (Van Heerden, 1993:181). Hy plaas homself ook voortdurend as waarnemer by gebeure waar hy nie as lewende teenwoordig was nie, byvoorbeeld waar die depressiewe Seamus Butler alleen in sy slaapkamer sit en tob. Siener hou hom dop en luister na sy gedagtes: “Ek luister, nie sonder meegevoel nie. Ek sou selfs langs hom op die bed wou gaan sit. Maar ek mag nie steur nie; die verhaal moet voort” (Van Heerden, 1993:59).

Dus, tesame met die voordeel dat hierdie verteller toegang tot meer inligting en 'n wyer perspektief op die gebeure het, word die anonieme (onpersoonlike) alwetende verteller vervang deur 'n spesifieke, individuele karakter wat sy empatie met ander karakters laat blyk (en ook, deur sy subjektiewe vertelling, 'n verteller is waarmee die leser kan empatiseer). Siener word “meegevoer” deur sy vertelling (Van Heerden, 1993:7); hy geniet die “heerlike beweeglikheid”, om so “rats in [sy] verhaal rond te beweeg” (Van Heerden, 1993:114); hy het die kans om hom te “wreek” op karakters soos Seamus (Van Heerden, 1993:181) én om hulle beter te verstaan. Hy is ook genoop om sy storie te vertel – daar is reëls (“voorwaardes”) en daar is 'n noodsaak vir die vertelling (die vertelling kan hom vrystel):

Ek is saam met hulle daar in die oopte, begelei die voertuig, so klein teen die omringende landskap. Maar ek voel gerus, want ek weet dat alles 'n afloop het. Ek voel vry, want ek besef dat elke gevangenskap – ook die lewe – in groter ruimtes eindig.

Maar al brand ek om dit te doen, mag ek nie 'n woord daarvoor teen hulle rep nie.

Selfs my soort vryheid het sy voorwaardes (Van Heerden, 1993:142).

En:

Ek sleep soos 'n trae stoomtrein deur my verhaal; ek trek die trokke moeg van stasie tot stasie.

En tog: as ek die verhaal van my af het, wag daar ligvoetigheid. Ek weet dit; ek twyfel; ek hoop (Van Heerden, 1993:223).

Bostaande aanhalings wys weereens op die groter ruimtes waarin hierdie verteller beweeg, en gee ook aanduidings van die redes waarom juis hierdie spookkarakter hierdie verhaal moet vertel: Siener se (nadoodse) vryheid hang skynbaar daarvan af. In sy vertelling beweeg hy terug in tyd om 'n ooggetuie te wees by al die gebeure wat in die dae voor sy dood plaasgevind het en wat

¹⁰⁹ My kursivering.

deel was van die sosiale en politieke milieu én die ketting van oorsaak en gevolg wat tot sy dood gelei het.

Met inagneming van bostaande kan Van Heerden se roman, myns insiens, as 'n geslaagde eksperiment in fokalisasie gelees word. Die vae beeld van 'n anonieme verteller is vervang deur 'n geïndividualiseerde spookkarakter wat empatie by die leser wek, en ook die leser begelei deur hierdie komplekse, tematies swaargelaaide roman. Die aard van die spookkarakter ('n ontliggaamde, onsigbare, bewuste entiteit) maak dit moontlik om die spookkarakter as 'n konkrete karakter in die plek van die abstrakte, anonieme verteller te plaas. Deur nie ag te slaan op die aard van die spookkarakter nie, word hierdie gebruik van die spookkarakter dan vir sommige lesers problematies, verwarrend, of – soos Kannemeyer (1993:18) dit gestel het – “iets wat die ervaring van die roman in sy geheel bederf”. Aan die ander kant kan die inagneming van die aard van die spookkarakter, myns insiens, heelwat bydra tot die leeservaring én nuwe betekenislae of interpretasiemoontlikhede vir die leser skep. Verdere ontleding van Van Heerden se “gedurfde eksperiment” met fokalisasie val nie binne die bestek van hierdie studie nie. Wat hier tersake is, is dat Van Heerden, soos in *Toorberg* en *Die swye van Mario Salviati*, 'n spookkarakter as verteller en fokalisator inspan om inligting aan die leser oor te dra waartoe die lewende karakters nie toegang het nie.

'n Laaste opmerklike aspek in die resensies van die roman is dat heelwat resensente die hoofkarakters van die boek aandui as Seamus Butler en MaNdlovu Thandani, en hierdie karakters beskou as opposisionele kragte wat in 'n magstryd gewikkel is (vgl. Kannemeyer, 1993:18; Olivier, 1993:32; Barris, 1997:35; Bartlett, 1998:139). So 'n lesing van die roman is geregverdig – dit word immers ook so op die flapteks van die roman aangedui.¹¹⁰ 'n Ander moontlikheid is dat Siener die hoofkarakter is, aangesien hy deurlopend as verteller en fokalisator optree. Hy is telkens teenwoordig by kernegebeure in die roman, hetsy as lewende karakter of as spookkarakter wat die gebeure vertel en fokaliseer. Sy konstante teenwoordigheid in die roman plaas hom egter nie op die voorgrond van die verhaal wat hy vertel nie, en dit is dalk hierom dat die lewende karakters eerder as die hoofkarakters beskou word. Enkele resensente wys hierom ook op Siener se posisie as 'n randfiguur, of iemand wat tussen die opposisionele karakters (Seamus en MaNdlovu) geplaas word (Rossouw, 1994:6). Abrahams, byvoorbeeld, beskryf Siener soos volg:

Tussen die twee gemeenskappe staan Siener Wehmeyer, broer van Seamus se vrou Sarah, wat die verhaal hoofsaaklik vanuit 'n ek-perspektief vertel. Hy is uiteindelik 'n soort bo-aardse figuur: met sy deursigtige bynaam, ambivalente seksualiteit en die weiering om die wêreld van sy kinderdae te verlaat, word hy 'n fantoomagtige verteller wat sy karakters agtervolg en probeer manipuleer sonder dat hulle van hom bewus is. Dit is waarskynlik hierdie eienskappe

¹¹⁰ “Aan die voorpunt van die swart aspirasies staan MaNdlovu Thandani, onvernietigbaar en groter as lewensgroot. Teenoor haar: Seamus Butler met sy donker, depressiewe buie wat in hom sleur soos die rivier wat in sewe deltabene deur die stad in die see uitmond” (Van Heerden, 1993).

wat hom toelaat om die swartmense, veral MaNdlovu en Ayanda, anders voor te stel as wat realisties sou wees vir 'n verteller met sy agtergrond (Abrahams, 1994:10-11).

Hierdie tussen-in-posisie van Siener sal in sy karakterskets in meer detail ondersoek word. Die funksionaliteit van hierdie tussen-in-staat waarin hy as lewende en dooie karakter verkeer, sal onder die loep geneem word wanneer Siener later in hierdie hoofstuk as 'n liminale figuur bespreek word. Alvorens hierdie aspekte en Siener se rol as fokalisator in diepte bespreek kan word, is dit nodig om eers, ter wille van duidelikheid, 'n kort opsomming van die roman te verskaf.

3.3 DIE VERLOOP VAN DIE VERHAAL

Dit is belangrik om eerstens te wys op die hantering van tyd in *Die Stoetmeester*, aangesien dit die vertel van die storie direk beïnvloed. Siener beweeg as spook terug in tyd, en in die vertelling van die verhaal is daar duidelike aanduidings dat hy kleiner tydspronge maak ten einde 'n gebeurtenis vanuit meer as een perspektief te vertel. 'n Goeie voorbeeld hiervan is die vertelling van die ontploffing wat die ontdekking van olie op Katedraalplein markeer. Dit is die kataliserende gebeurtenis in die roman, aangesien dit 'n reeks gebeure ontketen wat onder andere lei tot Siener se dood en die eerste pogings tot versoening tussen die gemeenskappe van Port Cecil. Hierdie ontploffing word in verskillende hoofstukke vanuit die perspektiewe van die lewende Siener en Ayanda Thandani in sy prokureurskantoor, Seamus Butler op sy plaas, Fata Morgana, én Zola Mtuze op Katedraalplein vertel, met spesifieke beskrywing van waar hierdie karakters was toe die ontploffing gebeur het, en wat hulle aanvanklike reaksies daarop was.¹¹¹ Die tydspronge word aangedui met frases soos “[kom] ons beweeg so 'n uurtjie terug in die tyd (hierdie vryheid is een van my voorregte deesdae) en kyk na die gebeure voor ek en Ayanda so ongrasieus neergeslinger is” (Van Heerden, 1993:32). Hierdie kleiner tydspronge versteur egter nie die chronologiese opeenvolging van gebeure in die breë beskou nie – die ontdekking van die olie is die eerste in die reeks gebeure wat tot Siener se dood gelei het, en dit word dienooreenkomstig as die eerste groot gebeurtenis in die roman vertel. Gebeure in die roman word dus chronologies aan die leser voorgehou, in die volgorde waarin die lewende Siener dit gedurende sy laaste dae beleef het. Maar spookkarakters is ook van nature achronologies. Hulle kan buite die liniêre tydspatroom beweeg – vandaar Siener se kleiner tydspronge, sy vermoë om “so 'n uurtjie terug in die tyd” te beweeg en dieselfde gebeurtenis vanuit verskillende karakters se oogpunte te kan vertel.

¹¹¹ Sien hoofstukke drie, vier en vyf in die roman (Van Heerden, 1993:20-53).

Die roman – en Siener – is terselfdertyd vasgevang in 'n sikliese narratief: die struktuur van die roman veroorsaak hierdie sikliese narratief deur die slotparagrafe as 'n terugverwysing na die openingsparagrafe aan te bied. Die einde is, as't ware, die begin: Siener se verhaal begin nadat dit (in chronologiese tydsbeskouing) reeds geëindig het: hy het eers gesterf, daarna terug in tyd beweeg om die verhaal te vertel, en eindig dan sy vertelling met die gebeure wat ná sy dood, maar vóór sy terugkeer na die begin van die verhaal afgespeel het. Die einde van die storie wat Siener in die roman vertel, is die begin van die verhaal wat vertel word.

Du Plooy wys op 'n soortgelyke verhaalstruktuur in Van Heerden se *In stede van die liefde* (2005), waar die laaste woorde van die roman die leser teruglei na die begin van die roman:

Die slotsin in die teks lees soos volg:

'My naam is Christian', begin hy (538).

Die leser word met hierdie woorde teruggestuur na die begin van die verhaal, aangesien hierdie sin die verhaal inlui wat die leser nou net klaar gelees het. As 'n tekstuele strategie kan dit egter op veel meer dui as bloot 'n sirkelvormige narratiewe struktuur [...]

As sodanig is 'n sirkelvormige struktuur nie nuut nie. Daar kan verwys word na 'n roman soos *18-44* (Leroux, 1973[1967]), waarin dieselfde strategie gebruik word en dit kom ook voor in baie ander metatekstuele romans. Die ingrypende ontwikkeling wat in die verhaal uitgebeeld word, maak dit in die geval van *In stede van die liefde* onmoontlik om te dink in terme van 'n geslote ring. Dit gaan eerder om 'n beweging wat as 'n spiraal beskryf kan word – daar word teruggegaan na die verlede om tot insig en openheid te kom, maar die toekoms sal gewis nie weer dieselfde patroon op dieselfde vlak kan voortsit nie. Die herbelewing van die verlede is nodig om die toekoms tegemoet te gaan, maar die toekoms word verander juis deur (kennis en insig in) daardie verlede (Du Plooy, 2007:84-85).

Daar is ooglopende verskille tussen *Die Stoetmeester* en *In stede van die liefde*, maar in terme van die romanstruktuur, myns insiens, 'n definitiewe ooreenkoms. Die voor-die-hand-liggende verskille sluit in verskillende karakters in verskillende milieus, verskillende stories wat vertel word en die afwesigheid van spookkarakters in *In stede van die liefde*. Die ooreenkoms in die vorm van die sirkelvormige romanstruktuur is, toegegee, nie so ooglopend nie. In *In stede van die liefde* verwys die slotwoorde direk na die begin (soos Du Plooy ook in haar artikel aantoon), maar in *Die Stoetmeester* moet daar bietjie tussen die lyne en met inagneming van die aard van die spookkarakter gelees word. Vervolgens word die openings- en slotparagrafe met mekaar vergelyk ten einde die sirkelvormige romanstruktuur van *Die Stoetmeester* aan te dui.

Die openingsparagrafe lui soos volg:

Iets het my gewek. Dit kan nie die naggeluide van die hawestad wees nie, want hulle is al só bekend dat hulle 'n soort stilte vorm: die sug van bote aan ankertoue wanneer die inkomende gety hulle onrustig stem; die nagblaf van die vissersbuurt se honde; die sissende aflat van stoom by die kragstasie op Derde Been; en dan, as jy fyn luister: die klief van vinne deur die diepsee, skole vis wat in die maag van die see baljaar, die fluitgeluid wat komete deur die uitpansel maak en die sagte ritseling van 'n roos wat in die tuin oopgaan...

En nou is ek weer by daardie aand toe alles begin het, by my suster, Sarah, wat *alleen* op die stoep van hul plaashuis staan en oor die veld uitkyk terwyl sy op gaste wag (Van Heerden, 1993:1).¹¹²

Die eerste sin verskaf 'n aanduiding dat die spreker “gewek” word, en dus van een bewussynstoestand na 'n ander oorgaan, dalk van 'n slapende na 'n ontwaakte toestand. Die tweede sin beskryf die geluide wat hy hoor, en ook die bevestiging dat dit nie hierdie geluide is wat hom gewek het nie, “want hulle is al so bekend dat hulle 'n soort stilte vorm”. Die klem is byna uitsluitlik op geluide – die visuele beskrywing fokus net op die plekke waar die geluide ter sprake vandaan kom. Die beskrywing van hierdie geluide word geleidelik vreemder, en sluit geluide in wat geen lewende mens (logies gesproke) behoort te kan hoor nie. Hierin lê die eerste aanduiding van die spreker se bonatuurlike fyn persepsie van sy omgewing, dat hy nie 'n gewone mens is nie, en dat hy nie uit 'n slaap gewek is nie. Die eerste sin van die tweede paragraaf bevestig dit deur die aanduiding van 'n tydsprong: “[en] nou is ek weer by daardie aand toe alles begin het”. Die oplettende leser sal teen hierdie tyd begin wonder watter tipe verteller hier aan die woord is, en wat hom gewek het. Met die lees van die roman word dit gaandeweg al hoe duideliker dat 'n spookkarakter aan die woord is, maar die vraag na wat hom (uit die dood) gewek het, word eers implisiet in die slotparagrafe beantwoord:

'n Geluid soos die wat mens hoor as iemand 'n handvol klippies oor water strooi, laat [Sarah en Ayanda] om hulle kyk. In 'n silwer vlag sjoer die skool om hul bene met wriemelende lyfies. So ver Sarah kan sien, krioel die donker rivierwater met vis. Sy verbeel haar dat sy 'n trilling onder haar voete voel, maar dink: dis net in my gemoed.

Sy wil eers terugtree wal toe, maar word oorweldig deur die ervaring. Sy kyk op en roep my naam.

“Siener!”

Dan skielik, asof iets hulle laat *skrik* het, is die vis weg (Van Heerden, 1993:325).¹¹³

Gegewe die fokus op geluide in die openingsparagrafe, is hier reeds 'n duidelike verband tussen die aanvang en slot van die roman. Die laaste geluid, Sarah se uitroep “Siener!”, kan (moet, myns insiens) gelees word as 'n terugverwysing na die eerste sien van die roman: dit is die “iets” wat Siener gewek het, wat hom laat wakkerskrik het (uit iets wat nie slaap was nie, bygesê). Daar word geen ander verklaring vir Siener se opwekking in die roman gebied nie. Dit moet ook uitgewys word dat die spreker in die tweede paragraaf van die roman sê dat hy “weer” terug is by die aand toe alles begin het, 'n duidelike aanduiding dat 'n herhalende patroon uitspeel, en dalk selfs 'n suggestie dat dit nie die eerste keer is dat Siener hierdie gebeure herbeleef nie.

Laasgenoemde stelling is, toegegee, 'n denksprong, en een wat slegs met die herlees van die roman opgelet word. Met inagneming van die definisie en bespreking van spookkarakters en die verskillende tipes spoke wat in die inleidingshoofstuk uiteengesit is, word die saak duideliker.

¹¹² My kursivering.

¹¹³ My kursivering.

Siener tree deurlopend op soos 'n intelligente spook: hy is bewus daarvan dat hy oorlede is, hy wend pogings aan om met die lewendes te kommunikeer. Hy herhaal ook, patroonsgewys, die verlede – hy is vasgevang in 'n spesifieke tyd, op 'n spesifieke plek, waar hy spesifieke gebeure waarneem, en hy kan skynbaar nie ontsnap nie – wat remanente spokery suggereer. Die algemene aanvaarding is egter dat remanente spokery nie aan enige bewussyn (soos dié van 'n bepaalde individu) gekoppel kan word nie, en in hierdie opsig is Siener as spookkarakter se kategorisering op die oog af dubbelsinnig. Tóg word hierdie herhaling as 'n bewuste handeling in die roman uitgebeeld (Siener is dalk nie in beheer van hierdie proses nie, maar hy is bewus daarvan dat dit “weer”¹¹⁴ plaasvind), en derhalwe beskou ek Siener as 'n intelligente spookkarakter. Die herhaling van die gebeure wat hy “weer” beleef, is dus nie 'n teken van remanente spokery nie, maar van 'n sirkulêre narratiewe struktuur.

Soos Du Plooy (2007:97) oor *In stede van die liefde* skryf, is die sirkel nie geslote nie. Sy beskryf 'n spiraalvormige beweging waarin die terugkeer na die verlede impliseer dat die toekoms “gewis nie weer dieselfde patroon op dieselfde vlak kan voortsit nie”. In hierdie opsig verskil die struktuur van *Die Stoetmeester*. Die implikasie is dat Siener 'n geslote patroon sal herhaal, en telkens, wanneer Sarah sy naam uitroep, terug sal keer na die begin van sy verhaal en “weer” by Sarah op die stoep sal wees. Aangesien hy dieselfde gebeure herbeleef en nooit kan ingryp om die ontvouing van hierdie gebeure te beïnvloed nie, kan hy nie die toekoms – wat hy reeds ken, en waarin hy uiteindelik terugkeer na die begin – verander nie.¹¹⁵

Heelwat meer kan gesê word oor die opening- en slottonele van die roman, maar weens die fokus van hierdie studie word daar met bostaande volstaan. Hierdie sirkulêre romanstruktuur sal wel weer later ter sprake kom wanneer liminale aspekte van die roman en Siener as karakter bespreek word.

Soos reeds uitgewys is, word die manier waarop die leser die verhaal verstaan en interpreteer, beïnvloed deur die feit dat dit hoofsaaklik deur 'n intelligente spookkarakter vertel word. As spookkarakter het Siener 'n baie unieke perspektief op die gebeure, aangesien hy besig is om die gebeure wat tot sy eie dood gelei het, te vertel. Hy kan die betekenis en die toekomstige impak van kleiner gebeure insien, en kan hierdie gebeure aan mekaar koppel om die oorsake van sy eie dood te bepaal. Hy het ook, soos reeds genoem is, die vermoë om in tyd rond te beweeg, en daarom vertel hy nie sy verhaal in retrospek nie, maar asof hy dit herbeleef terwyl dit ontvou. Die

¹¹⁴ Aangesien Siener as lewende karakter nie daardie aand by sy suster op die stoep gestaan het nie, kan die verwysing dat hy “weer” daar is geïnterpreteer word as 'n aanduiding dat dit nie die eerste keer is dat Siener as spook hier teenwoordig is nie.

¹¹⁵ 'n Bykomende rede vir Siener se patroonmatige herhaling van sy eie laaste dae, naamlik die kognitiewe ontkenning van sy eie dood, sal later bespreek word. Vgl. p. 207-208.

kommentaar wat hy op gebeure lewer, bied dus aan die leser heelwat insig rakende die belang van sekere gebeure. Siener verwys byvoorbeeld na die ontploffing waarmee die olie ontdek is as 'n "bepalende insident" (Van Heerden, 1993:32); en dink die volgende oor die latere bomontploffing op Katedraalplein, wat hy persoonlik aanskou het:

Ek het daardie aand nooit gedink dat ek die getuie van 'n groot tragedie sou wees nie [...] 'n Mens moes seker 'n tragedie verwag het, maar ons was so duiselig van alles wat aan die gebeur was dat ons die kragte wat om ons aan die opbou was, nie na waarde kon skat nie (Van Heerden, 1993:261).

As spookkarakter kan Siener groter insig in die gebeure verkry en aan die leser oordra. In bostaande aanhaling kan hy die tragedie van die tweede bomontploffing met meer helderheid sien as sy lewende medekarakters; hy begryp dat hierdie tragedie deel was van 'n ketting van gebeure, veroorsaak deur "kragte wat om ons aan die opbou was", "kragte" wat die lewende karakters nie op daardie tydstip "na waarde kon skat" nie. Nie net word hierdie belangrike gebeure uit verskillende karakters se perspektiewe en met die insig van die spookverteller verhaal nie, maar spookSiener kan ook verhaal en beskryf spesifiek waar hy, as lewende man, was toe dit gebeur het, hoe hy daarop gereageer het en, bowenal, hoe die gemeenskap rondom hom deur hierdie gebeure geaffekteer is. Hierdeur is dit duidelik dat die gebeure van groot belang is vir beide Siener as individu en vir die gemeenskap waarin hy homself bevind.

Vervolgens word die roman kortliks opgesom ten einde Siener se verhaal bondig oor te dra. Die opsomming word aangebied aan die hand van kerngebeure waarby Siener as lewende karakter betrokke was, in die volgorde waarin hierdie gebeure in die roman openbaar word. Sommige gebeure word in die roman herhaal, en vanuit meer as een lewende karakter se perspektief in verskillende hoofstukke vertel, maar die verskillende perspektiewe word nie hier herhaal nie. Heelwat kleiner handelinge en gebeure word ook, ter wille van bondigheid, hier weggelaat, insluitende die jakkalsjag en gebeure uit ander karakters se verledes en persoonlike lewens, soos die halssnoermoord waarvoor Ncincilili gehang is, Mpho se mislukte tradisionele besnydenis, die aanval op Zola, en die gesinsgevegte van die Thandani's en die Butlers. Dit impliseer geensins dat hierdie handelinge en gebeure onbelangrik geag word nie, maar dat dit nie direk bydra tot die begrip van Siener se funksie as spookkarakter nie.

Die storie (en die verhaal) begin met Siener se ontwaking en sy terugkeer na "daardie aand toe alles begin het" (Van Heerden, 1993:1). Dit is 'n aand (ongeveer twee weke voor sy dood) waarop sy suster, Sarah, 'n ete op Fata Morgana aanbied vir genooide gaste. In die aanvangsparagrafe van die roman beweeg Siener deur tyd en ruimte na die stoep waar sy suster staan. Voor haar gaste opdaag, bel Sarah haar (lewende) broer om hom uit te vra na die kleur van die rivier, en 'n belangrike voorspelling word in sy antwoord geopenbaar:

Ek antwoord, min wetende dat my woorde 'n voorspelling is, ook 'n voorspelling oor my eie bloed, en dat ek skaars twee weke later hier sou wees waar ek nou is.

“Eers boergondies, toe die son sak,” antwoord ek. “Die kleur van ou bloed. Maar later diepswart. Die kleur van olie” (Van Heerden, 1993:11)

Die kleure van die rivier wys vooruit na gebeure in die roman: “[die] kleur van ou bloed” wys op die geweld en onregte uit die verlede wat die gemeenskap sal moet konfronteer en die komende geweld wat hierdeur veroorsaak word wanneer die olie ontdek word – 'n gebeurtenis wat vooruitgeskou word in die rivier se “diepswart [...] kleur van olie”. Dit kan op ook 'n kleiner skaal gelees word as vooruitskouings van Siener se “eie bloed”, sy gewelddadige dood wat deels veroorsaak is deur die ontdekking van die olie. Die profetiese aard van hierdie lesing van die rivierkleure word ook ooglopend versterk deur Siener se naam – hy sien die toekoms.

Die volgende oggend, kort voordat die olie ontdek word, ontmoet Siener vir Ayanda Thandani, wat hom kom spreek het om regshulp vir haar vader, Talmbongi Thandani, te kry.¹¹⁶ Sedert hierdie ontmoeting is Siener deurlopend by die Thandani-familie betrokke as hul prokureur. Hy bewerkstelling onder andere Talmbongi se vrylating uit 'n tronk in die Ciskei, en tree namens Ayanda se moeder, MaNdlovu Thandani, op in 'n saak om die Katedraalplein, waar die olie ontdek is, as Xhosagrond te laat verklaar. Tydens Siener se eerste ontmoeting met Ayanda ruk 'n ontploffing deur die stad. Hierdie ontploffing is veroorsaak deur Zola Mtuze (Ayanda se voormalige eggenoot), wat 'n vuurhoutjie in die boorgat op die kerkplein gegooi het en sodoende per abuis die olie ontdek het.

Die ontdekking van olie op Katedraalplein ontlok hewige reaksies by die gemeenskappe van Port Cecil. Dit breek 'n byenes van politieke, ekonomiese, ekologiese, sosiale en morele probleme oop, en beïnvloed individue soos Siener en gesinne soos die Butlers op 'n baie persoonlike vlak. Seamus wil 'n mosie in die hof bring om sy vader se testament tot niet te maak (en stel vir Siener as prokureur aan hiervoor) sodat hy 'n deel van sy plaas kan verkoop vir kapitaal om in die stad belê (Van Heerden, 1993:118-120). Wanneer sy seun, Cawood, hiervan hoor, gaan hy na Siener se huis om hom te konfronteer. Hierdie konfrontasie dwing Siener tot selfondersoek, omdat Cawood hom daarvan beskuldig dat hy “dit nog nooit gewaag het om te leef nie” en “nog altyd die dinge wat tel, ontwyk” (Van Heerden, 1993:148). Tydens hierdie onderonsie word Siener ook met seksualiteit en sy eie eensaamheid gekonfronteer wanneer Cawood onverwags sy klere uittrek en in die rivier induik. Dit is die eerste keer dat Siener 'n naakte man sien, en hierdie insident (en die gevolge daarvan) sal later, in Siener se karakterskets, bespreek word. Kort na bogenoemde konfrontasies ry Siener na Fata Morgana om troos te soek by sy suster, Sarah.

¹¹⁶ Talmbongi Thandani, 'n pryssanger van beroep, is in die tronk in Bisho omdat hy “weer te veel te sê gehad het oor daardie kapokhaan van 'n generaal” (Van Heerden, 1993:22). Ayanda verduidelik aan Siener dat haar pa “uiteindelik sy stem dik [maak]” oor die tuislandpresidente, wat seker bang is dat “'n ou haan se kraai” mense dalk sal “wakker [maak] en dan skrik iedereen oor wie onder wie se beddegoed lê” (Van Heerden, 1993:30).

Onderweg na die opstal tref hy 'n dragtige floubok-ooi met sy motor. Die ooi sterf, maar die lam lewe. Siener neem die lam aan en doop hom Tragos.

Teen die agtergrond van hierdie gesinsdrama is die gemeenskappe van Port Cecil ook in rep en roer: polisie- en brandweermanne moet aanvanklik 'n linie om die oliefontein vorm om die skare toekykers daarvan weg te hou (Van Heerden, 1993:53); eko-aktiviste en die pers drom dae later steeds saam om die oliefontein (Van Heerden, 1993:73); die "leunstoelkommentators" (insluitende die plaaslike universiteit se professore in geskiedenis, teologie, geografie, filosofie ekologie en selfs drama) redekawel oor die oorsprong, betekenis en implikasies van die olie (Van Heerden, 1993:150-152); die stadsraad belê 'n noodvergadering dadelik na die ontdekking (Van Heerden, 1993:48) en opvolgvergaderings in die dae daarna om die krisis te probeer hanteer. Tydens 'n latere vergadering word die situasie rondom die oliefontein soos volg beskryf:

Terwyl die raadslede debatteer, is die bedrywighede daar onder binne sig: die tegniese spanne wat wik en weeg hoe om 'n klep op die fontein geïnstalleer te kry (dit is die eerste vonds van dié aard op die subkontinent, en die tegnologie om dit te hanteer, is nog nie ontwikkel nie), maar wie se pogings deur die massiewe druk gefnuik word; die geoloë wat grondmonsters neem en die boormonsters wat tydens die watersoekery deur Kanaän Boerderye geneem is, ondersoek en hul koppe steeds – dae ná die ontdekking – in ongeloof skud; die polisiekontingent en linie soldate wat die nuuskieriges op 'n veilige afstand hou en veral keer dat die plakkersbuurt se inwoners met blikke en ander houters vars olie digby die gat skep.

Met die groeiende plakkersbevolking het hout die afgelope jare al skaarser geword en vroue moet daaglik kilometers ver stap met lang dragte snyhout op die kop. Die olie is gou as plaasvervanger gesien (Van Heerden, 1993:181).

Tydens hierdie vergadering lewer Seamus 'n lang, melodramatiese toespraak voor die stadsraad waarin hy onder andere waarsku teen die veiligheidsrisiko's wat die fontein inhou (die stad kan afbrand), die ekologiese risiko's (spesifiek die besoedeling van die rivier), en die morele verval wat deur olie veroorsaak kan word (die stad gaan sy "karakter as historiese setel" verloor, en "[elke] deurbringer en sakeroller, elke grypdief, tjekbedrieër, glyjakkals, veedief en tronkvoël gaan ons mooi stad nou tot eindbestemming verklaar" (Van Heerden, 182-184). Seamus voer ook aan dat die nuutgevonde olie gewelddadige optrede deur die inwoners van Joza sal veroorsaak:

"Noudat apartheid stelselmatig uit die wetboek geskrap word, is – soos u weet – die aanslae van Joza om 'n verenigde munisipaliteit intenser as ooit.¹¹⁷ En juis nou gaan daardie aanslae 'n ongekende graad van militantheid bereik. Militantheid, sê ek, meneer die burgemeester, omdat Joza weet dat hier rykdom oopgebor is, gróót rykdom. Swart goud, burgemeester, niks minder nie. Swart goud" (Van Heerden, 1993:183).

Aan die een kant sien die wit inwoners van Port Cecil – mense soos Seamus – die olie as potensiële rykdom wat bestuur en beskerm moet word teen die "swart engel van chaos" (Van Heerden, 1993:184). Aan die ander kant sien sommige van die inwoners van die plakkerskampe

¹¹⁷ Hierdie stelling van Seamus impliseer dat die pogings om die twee stadsrade te verenig – wat as 'n bemiddelende gebaar geïnterpreteer sou kon word – deur die swart mense van Joza voorgestaan word, maar deur die wittes van Port Cecil teengestaan word.

dit is as 'n natuurlike hulpbron, een wat direk kan bydra tot hulle oorlewing¹¹⁸ en waarvan almal gebruik kan maak.

MaNdlovu Thandani wil die kerk prosedeer om die grond terug te eis vir die Xhosas en sit die saak vir Siener, haar prokureur, soos volg uiteen:

“Daardie grond waarop die katedraal staan en waaruit die olie spuit, is Xhosagrond. Ons voormense lê daar begrawe. Hulle beendere lê nog daar onder die fondamente. Destyds het my mense probeer keer, maar die katedraal is bo-oor die voormensgrafte gebou.”

Sy sit terug, vou haar arms.

“Ons wil ons grond terughê,” sê sy. “Ons was eerste hier; voor daardie simpel Setlaarskippies met die klomp pienk Britte, en voor die waens wat die bedonnerde Boere hier ingedra het.” [...]

“Ons grond.” [...]

“No two ways about it.” [...]

“Jy kan maar bid, prokureur Siener, maar dis tyd dat die Thandani's ophou kak vat” (Van Heerden, 1993:189).

Wanneer haar eggenoot, Talmbongi, haar later daarvan beskuldig dat sy hierdie saak wil maak ter wille van rykdom, verdedig sy haar bedoelings:

“Dit gaan nie oor die geld nie, jou hees ou korhaan,” sê sy. “Dit gaan oor wat reg en verkeerd is. En daardie olie spuit deur die geraamtes van óns voormense, nie die voormense van die Setlaars en die Voortrekkers nie.

“Dit was heilige grond daardie. Toe die katedraal daar opgesit is, was daar geen krag om die Anglikane teë te gaan nie. Nou hét ons die krag. Ons kan nou vuus maak.

“Dis ons voorgeeste wat daardie olie gebring het; vir óns; om ons mense se armoede te beëindig” (Van Heerden, 1993:216).

Dit gaan duidelik nie vir MaNdlovu oor die rykdom wat die olie kan meebring nie (alhoewel sy dit ook nie afmaak nie), maar oor meer as geld. Dit gaan oor die terugkry van iets wat hulle verloor het, dit gaan oor die regstel van onregte uit die verlede – die grond waar hulle voormense begrawe is, is onregmatig deur Britte en Boere beset en bebou, en sy wil die grond vir haar mense terughê. Haar stelling dat dit tyd is vir spesifiek die Thandani's om op te hou “kak vat”, suggereer ook dat die Thandani's hier as verteenwoordigend van die Xhosa-gemeenskap gelees kan word – as 'n Thandani wil MaNdlovu die grond wat van haar volk weggeneem is, vir haar volk terugeis (nie net vir haarself of haar eie gesin nie). Sy beskou die rykdom wat die olie kan bring, as verligting vir “ons mense” se armoede, nie as geld wat deur individuele entrepreneurs gemaak kan word vir persoonlike gewin nie. Hierdeur bewaarheid sy in 'n mate die vrese van die wit inwoners, naamlik dat die swart gemeenskap kleim sal lê op die olie.¹¹⁹ Die militantheid waarteen Seamus die stadsraad waarsku, word ook 'n realiteit wanneer 'n bom tydens die Skrikkeldans op Katedraalplein ontplof.

¹¹⁸ Dat hulle die olie beskou as plaasvervanger vir vuurmaakhout – waarmee kos gaargemaak word en hitte verskaf word – suggereer dat dit om oorlewing eerder as rykdom en weelde gaan.

¹¹⁹ Deur die grond te eis, word die olie wat daar gevind is, by implikasie ook geëis.

Terwyl hierdie gebeure 'n geweldige spanning in die gemeenskap van Port Cecil (of eerder, tussen die gemeenskappe van Port Cecil) laat opbou, gaan Siener voort met sy daaglike roetines en sy werk as prokureur. Die regsprofessie is ook getref deur die olie-ontdekking. Wanneer Seamus by Siener se kantoor opdaag om terugvoer te kry oor die saak rakende sy vader se testament, waarsku Siener hom dat hulle lank sal moet wag vir 'n hofdatum:

“Het ons al 'n hofdatum?” [vra Seamus].

“Die gaan nie so gou nie,” antwoord ek. “Ons sal eers later van die griffier hoor. Maar ek moet jou weer waarsku – die howe is tot oorlopende toe vol met dringende sake sedert die olie gekom het. As daar een groep is wat nou Krismis hou, dan is dit die regsprofessie. Jy sal jou verbaas oor die wye verskeidenheid sake: van die Groenes se dringende interdikte teen oliebesoedeling tot die vissersgemeenskap oor viskwotas, en een en almal wat om drank- en sakelisensies aansoek doen. Die kreefsmokkelaars en daggakwekers en nagklub-tycoons. Die misdaadkoers het met tweehonderd persent toegeneem. Al wat sakkeroller en bedrieër is, stroom nou hierheen” (Van Heerden, 1993:197).

Wat Siener hier oor die bedrywigheid in die regsprofessie openbaar, beklemtoon weereens dat die olie-ontdekking intense omwenteling in die gemeenskap veroorsaak het, en ook dat die vrese wat Seamus aan die stadsraad gekommunikeer het, tog besig is om te realiseer.

Die karakters besoek mekaar oor en weer terwyl hierdie woelinge deur Port Cecil trek. Ná 'n geveg tussen haar ouers (oor geld en MaNdlovu se bogenoemde saak om die grond terug te eis) besoek Ayanda byvoorbeeld vir Siener by sy ou kasarm. Hulle gesels oor gesinslewe en die dood, en Siener openbaar aan haar dat hy 'n “voorgevoel [het dat hy] binnekort gaan sterf”, hy “lees dit in die rivier” (Van Heerden, 1993:227). Ayanda skryf hierdie neerslagtige voorspelling toe aan oorspanning, en raai hom aan om vroeg in die bed te kom. Hy kan egter nie vroeg gaan slaap nie, want hy moet 'n onthaal op Fata Morgana bywoon.

By hierdie onthaal – wat ook bygewoon word deur gesiene gaste soos die Du Pisani's (Frik du Pisani is die eienaar van Kanaän Boorderye, in wie se boorgat die olie ontdek is),¹²⁰ professore van die universiteit en hulle gades (waarvan een die voorsitter van die plaaslike Black Sash is), en die bevelvoerder van die weermag – word die olie weereens bespreek (vgl. Van Heerden, 1993:235-238). Wanneer Siener uitwys dat die olie deur Zola Mtuzze ontdek is, voer Frik du Pisani aan dat hulle “in ieder geval die olie 'n dag of twee later [sou] getref het”. Ander gaste merk op dat die boorders op die punt was om moed op te gee omdat hulle vermoed het dat daar geen watertafels bo die rotsbank is nie, en Seamus tree in die bresse vir Frik:

“Gerugte,” kom Seamus tot die redding van Du Pisani. “Dis nou weer Joza se civic wat van die een of ander kweladrywer 'n held wil maak. Daar is nou selfs twyfel of hy ooit 'n vuurhoutjie in die gat gegooi het” (Van Heerden, 1993:239).

¹²⁰ 'n Moontlike verwysing na Waterwyser du Pisani in *Toorberg*, maar daar word nie in die roman hierop uitgebrei nie.

Daar is duidelike politieke ondertone in hierdie gesprek – ’n poging om die inwoners van Joza en die ontdekker van die olie uit die prentjie te skuif en die olie vir die wit gemeenskap toe te eien – maar die situasie word tydelik ontloft deur die beiaardier se vertelling van hoe hy tussen die kerkklokke beland het as gevolg die ontploffing (vgl. Van Heerden, 1993:239-240). Wanneer die gesprek later weer terugkeer na die olie, en die reaksies, probleme en gebeure wat dit veroorsaak het, laat glip Seamus per abuis dat “die klomp Thandani’s [sy] swaer aangekeer het om teen ’n pauper’s fee vir hulle op te tree omdat die katedraal kwansuis op Xhosagrafte staan” (Van Heerden, 1993:243). Siener reageer heftig op hierdie terloopse openbaring:

Seamus skrik toe ek – tot dusver baie stil – my wynglas met ’n harde slag op die tafel neersit. Die gaste kyk verras na my.

“Waar hoor jy dít?” vra ek skerp aan Seamus.

Seamus haal sy skouers op. “Ons raad sorg dat ons ingelig bly”.

“Ingelig bly? Maar ek het pas gister daardie opdrag ontvang! En ek het dit met geen mens bespreek nie!” Ek is ontsteld [...]

“Ons het ons... informante...” Seamus glimlag verskonend teenoor sy gaste; hy het die raad in ’n goeie lig probeer stel, maar nou beweeg die gesprek in ’n rigting wat hy nie voorsien het nie.

“Informante! Watter woord is dit? Dis net... ’n klomp... spioene!” Ek begin my servet opvou pas toe Sarah, gevolg deur twee hulpe, uit die kombuis kom [...]

“Kom nou, Siener.” Seamus beduie met sy hand. “Nie so emosioneel nie...”

“Emosioneel? Noudat ons finaal weet dat dit al die tyd waar is dat die stadsraad spioene aanhou? Dan is al daardie gerugte wat julle so ontken het, waar? Toe julle gesê het dat die civic se beskuldigings sommer propaganda is?” Ek staan op. “Joza was dus reg toe hulle gesê het dat julle alles weet wat op hulle vergaderings rondom ’n verenigde munisipaliteit gebeur!” [...]

“Dis onvergeeflik.” My bors dein op en af. [...] Ek stap uit en toe Seamus my tot op die stoep volg, is dit reeds te laat, want die gehawende ou Mercedes se dieseldampe hang reeds op die werf en die rooi agterligte blerts by die hek (Van Heerden, 1993:243).

Siener se uitbarsting – alhoewel geregverdig, daar word immers op hom gespioeneer en inbreuk gemaak op die vertroulike gesprekke tussen prokureur en kliënt – en Seamus se paaiery onthul dat die politieke spanning in Port Cecil nie deur die ontdekking van die olie veroorsaak is nie, maar beslis daardeur op die spits gedryf word. Seamus stel die raad in ’n slegte lig deur, by implikasie, te erken dat hulle op die civic (en nou ook Siener se praktyk) spioeneer – ’n aantyging wat die raad vroeër ontken het. Siener se sterk etiese besware maak hom weereens die buitestander – hy is die enigste gas aan die tafel wat só heftig hierop reageer, en die enigste een wat uitstorm. Die oorblywende gaste het later ’n heildronk gedrink op die “miljoene wat wag” (Van Heerden, 1993:245), wat suggereer dat Siener se besware nie hul geesdrif vir die olie en hul vooruitskouing van finansiële gewin (vir die wit gemeenskap) gedemp het nie.

Hierdie dramatiese uittrede was Siener se laaste besoek aan Fata Morgana, en die laaste keer dat Seamus en Sarah hom lewend gesien het. Dit impliseer dat Siener op slegte voet van sy suster, die persoon aan wie hy naasste was, en sy swaer, vir wie hy nie veel ooghare het nie, afskeid geneem het. Die twispunt is nooit opgelos nie, en hierin lê nog ’n leidraad tot Siener se spokery. In spookstories is onafgehandelde sake ’n sterk motief vir iemand om uit die dood terug

te keer, en die spook kan nie rus voordat 'n spesifieke saak afgehandel is nie. Dit is dalk juis hierom dat Siener hom herhaaldelik op Sarah (en nie Seamus nie) beroep om verlossing – sy is sy onafgehandelde sake, en hy kan nie aanbeweeg of rus voordat sy hom verlos nie.

Die spanning in Port Cecil bereik spoedig 'n breekpunt – *iets* moet skietgee. Op die nag van die Skrikkeldans,¹²¹ waarvoor al die gesiene en ryk (wit) burgers van Port Cecil optof en opdaag, marsjeer die miskende, arm (swart) mense van Joza in protes na Katedraalplein. By die Skrikkeldans oorhandig Seamus die Flouboktrofee, 'n toekenning vir die “Entrepreneur van die Vierjaar”, aan Frik du Pisani “vir die ontdekking van olie op eie bodem en die massiewe inspuiting wat dit ons sakelewe gegee het” (Van Heerden, 1993:259). Maar, soos in Seamus se gedagtegang openbaar word tydens die oorhandiging, “sal die arme drommel [Frik] nooit besef hy's 'n pion in die stryd met Joza nie” (Van Heerden, 1993:259). Alhoewel Frik se besigheid, Kanaän Boordery, op die Katedraalplein geboor het vir water, is dit reeds vroeg in die roman openbaar dat Zola Mtuze die olie ontdek het toe hy onnadenkend 'n brandende vuurhoutjie in die boorgat gegooi het (vgl. Van Heerden, 1993:36-38). Dit is ook reeds tydens die onthaal op Fata Morgana gesien dat die wit gemeenskap van hierdie feit wegstrem. Deur Frik du Pisani as die ontdekker van die olie te eer, poog die wit gemeenskap (en spesifiek die sake-gemeenskap) van Port Cecil om die olie vir hulleself toe te eien en die swart gemeenskap van Joza van die komende rykdom uit te sluit.

Kort na die oorhandiging van die Flouboktrofee bereik die inwoners van Joza se protesoptog die plein, en by die Skrikkeldans word die eerste wals tot stilstand gebring deur die dreunsang van duisende stemme wat bo die musiek hoorbaar is. En dan:

Opeens ruk 'n oorverdowende ontploffing buite. Die windstroom wat dit veroorsaak, druis deur die vroue se rokke en kapsels en stoot met 'n warm hand oor gesigte. Die kerse flikker, doof dan uit, en omdat daar tradisioneel geen elektriese lig binne die balsaal gebruik word nie, maar slegs kerslig, is dit skielik pikdonker.

Gillend begin die gaste na die voordeure drom [...] Daar mag 'n tweede bom binne die saal wees.

Met ingehoue vrees, maar so gou hulle kan, beweeg hulle na buite. In die portaal kan hulle reeds die flikkerlig van vlamme sien. Toe hulle skielik buite staan, met hul beswete liggamme in die aandkoelte, kyk hulle verstom na die reusevlam.

Die oliefontein is weg en in die plek daarvan flikker 'n helse fakkel. Dit domineer die plein, gooi ligvlekke oor die omringende geboue en reik by tye hoër as die toring die naglug in.

Iemand het 'n bom op die fontein laat afgaan. Dis 'n daad van sabotasie. Seamus kyk na die oorkant van Katedraalplein, waar, met blinkende en eweneens verbaasde gesigte na die vlam gedraai, duisende swart marsjeerders met plakkate staan.

Hulle het in hul tienduizende gekom. Die volgende oomblik is daar die geknetter van 'n masjiengeweer (Van Heerden, 1993:260).

¹²¹ 'n Dag of twee na die onthaal op Fata Morgana.

Die toneel ontaard in 'n slagveld: betogers wat probeer ontsnap, polisie, brandweer, Casspirs en soldate, die bloed en die gekreun van gewondes, waarop die omstanders – die lewende Siener inkluis – net geskok kan toekyk. Siener is hewig ontsteld oor die situasie, veral omdat hy op die balkon van die restaurant (waar hy alleen kom eet het, soos sy gewoonte was) moet bly sit en “gedwing word om na iets te kyk waarna [hy] nie wil kyk nie” (Van Heerden, 1993:264).

Hierdie gebeure op Katedraalplein is 'n krisispunt in die geskiedenis van Port Cecil. Dié gewelddadige insident bring die gemeenskap tot op die rand van die afgrond. Dit is duidelik dat daar dringend opgetree sal moet word om 'n volkskaalse burgeroorlog (binne die grense van Port Cecil) te voorkom. Die optredes wat daartoe lei dat die eerste treë tot versoening geneem het, kan indirek aan Siener verbind word. Die individue wat hierdie treë tot versoening neem, is onderskeidelik Seamus, MaNdlovu, Sarah en Ayanda:

MaNdlovu konfronteer haar seun, Mpho, wat betrokke was by die sabotasie van die oliefontein. Alhoewel sy Mpho nie veroordeel nie en dink dat hy “'n dapper ding” gedoen het wat almal, ook die wittes, “só geskok het [...] dat ons gouer vrede sal vind”, moedig sy hom aan om te vlug. Ná hierdie ontmoeting besluit sy om na Siener te gaan en te poog om die civic en die stadsraad bymekaar te kry omdat hulle “die dooies 'n laaste poging tot versoening [skuld]” (vgl. Van Heerden, 1993:274-278).

Seamus distansieer homself van die boere wat ná die bomontploffing “geweer in die hand” op Fata Morgana vergader omdat hy “geen deel [wil hê] aan 'n oorlogsverklaring deur dié spul nie”. Hy verklaar dat “Fata Morgana gaan vrede soek”. Na 'n dramatiese ontboeseming oor sy pa se selfmoord en sy eie depressie,¹²² pleit hy: “Moenie dat die Kei selfmoord pleeg nie”. Dit wil voorkom asof sommige van die boere Seamus begryp het, want daar was “'n paar warm gelukwensinge, betuigings van vriendskap en meegevoel”, maar Seamus twyfel of hulle werklik tot nuwe insig gekom het. Hy besluit dat 'n vergadering tussen die stadsraad en die civic belê moet word, en dat Siener hierdie vergadering moet reël (vgl. Van Heerden, 1993:285-290;295).

Beide MaNdlovu (vergesel deur Talmbongi) en Seamus (vergesel deur Sarah) daag by Siener se huis op, en ontdek dat hy vermis is. Dit is duidelik dat iets gewelddadigs in die huis gebeur het. Hier kom hulle uiteindelik fisies teenoor mekaar te staan. Na enkele oor-en-weer beskuldigings, sê MaNdlovu aan Seamus: “as ek en jy vandag nie tot gesels kom nie, dan is die laaste kans verby. Jy kan maar om jou rondkyk hoe lyk dié verinnuweerde sitkamer. Só gaan die Kei binne 'n week lyk as ons nie aan die praat kom nie”. Die res van hulle gesprek word nie vertel nie, maar

¹²² Seamus se depressie is “al die jare [...] [weggesteek] van die boeregemeenskap” omdat hulle gedink het dat dit “'n skande sal wees om dit te bely” (Van Heerden, 1993:290).

die hieropvolgende hoofstukke toon dat 'n vergadering tussen die civic en die standsraad wel plaasvind (vgl. Van Heerden, 1993:301-303).

Seamus en MaNdllovu se optrede is aanduidings dat pogings om die gemeenskappe van Port Cecil te versoen, onderweg is. Op 'n meer persoonlike vlak word versoening tussen individue van die onderskeie gemeenskappe gesuggereer deur Sarah en Ayanda se ontmoeting by die rivier, wat tydens die genoemde vergadering plaasvind en later in meer detail bespreek sal word. Vervolgens word die bogenoemde gebeure aan die hand van Siener se persoonlike verhaal uiteengesit.

In die nadraai van die bomontploffing op Katedraalplein word die lewende Siener se storie meer persoonlik. Hy het min kontak met ander karakters en hy het 'n "gevoel dat iets aan die afloop is" (Van Heerden, 1993:281). Die vertellende spookSiener begin meer en meer na die onafwendbaarheid van sy komende dood verwys, en reik dringender na Sarah uit.

In die dae na die bomontploffing, terwyl die stadsraad, die boere en die inwoners van Joza onderskeidelik vergader en/of gereedmaak vir 'n gewelddadige konfrontasie, sonder die lewende Siener homself in sy huis af. Hy besoek geen van die ander karakter nie, maar loop hulle wel onbepland teë. Hy besoek die begraafplaas, waar hy vir Ayanda raakloop. Later, terwyl hy in sy roeibootjie die rivier oproei terug na sy kasarm toe, loop hy hom vas in Cawood, wat hom vanuit sy motorboot tart en uitskel as 'n "kafferboetie" (Van Heerden, 1993:283). Cawood en sy maters "patrolleer die rivier om te sorg dat die kaffers nie van Joza oorkom nie" (Van Heerden, 1993:283), 'n aanduiding dat hulle, soos die boere wat op Fata Morgana vergader, gewelddadige optrede as 'n geregverdigde reaksie op die bomontploffing beskou.

Siener kom moeg en verneder tuis, trek die gordyne toe en gaan klim in die bed. Hy masturbeer (met gedagtes aan Ayanda se "mooi mond; die borste wat stoot onder die jas" en "Cawood se naakte liggaam wat sierlik in die water in duik"), waarna hy vir 'n wyle slaap (Van Heerden, 1993:284,291). Later daardie aand, ná sy laatmiddagslapie, word hy deur vyf mans, geklee in "swart klere en balaklawas", ontvoer en (waarskynlik) vermoor. Siener beskryf sy gewelddadige ontvoering in detail (insluitende hoe een van die mans sy hanslam, Tragos, teen die voordeur se kosyn doodslaan), maar nie sy eie dood nie. Alhoewel daar sterk gesuggereer word dat Cawood en sy offisiërsvriend aandalig is aan Siener se ontvoering (en ook by sy dood), word dit nêrens in die roman pertinent gestel nie (vgl. Van Heerden, 1993:292-293 & 316-317).¹²³

¹²³ Dit is opvallend dat Siener nêrens in die roman vanuit Cawood se perspektief fokaliseer nie. Hierdie 'afwesigheid' kan gelees word as 'n verdere indikator dat Cawood aandalig was in sy oom se dood, en daarom deur spookSiener vermy word. Indien dit só gelees word, kan dit verder geargumenteer word dat spookSiener Cawood

Ná die toneel waarin Siener se ontvoering vertel word, word die lewende Siener nie weer in die verhaal aangetref nie. SpookSiener begin dringender na Sarah uitreik om erkenning van sy teenwoordigheid en sy verlossing. Wanneer die opgehitse boere byvoorbeeld op Fata Morgana vergader, voordat Sarah eers bewus is dat haar broer vermis is, volg spookSiener haar rond:

Ek is ook daar: in die onverwagse skadu wat die pyprook gooi, in die onverklaarbare onrus wat deur die honde roer. Ek is ook die gedaante van Sarah se kommer: sy weet, my liewe Sarah, sy weet sonder dat sy dit besef [...]

Sarah stap bekommerd die huis in. Ek volg haar; ek wil haar nie onder my oë laat uitgaan nie. Ek moet aan haar vashou; sy is al een [...]

Draai om, suster Sarah. Hulle is jou nie werd nie. Kom ons gaan terug. Jy weet... Jy weet hoe die vuurvlieë lyk as hulle oor die rivier kom; jy... [...]

Sarah! Ek het jou nodig. Jy is al een wat my kan vrylaat; jy is al een wat kan keer dat... [...]

Kom, Sarah, kom. Die rivier het sy aandkleur; ons hardloop, laggend, deur die gras. Kyk jou haarlinte; kyk my klein lantern. Ons sal nooit sterf nie [...]

Ek kom tot agter haar. Ek onthou hoe ons met my lantern deur die riviergras stap en hoe my moeder na ons roep. Sy roep en roep, maar ons glo ons is 'n koning en 'n koningin in 'n ander land. Ons loop die donker in en die olievlammetjie gaan uit. Ons hoor my ma nie meer roep nie. Die huis is weg. Ons staan, bewend, by die swart water. Ons ruik die biesies. Moenie weggaan nie, fluister Sarah aan my. Moet my nie alleen laat nie. Ek wil nie doodgaan nie. Ek hou haar vas. Ons sal nooit verdwyn nie, belof ek. Ons sal visse word, ek en jy saam. Ons kyk na die water (Van Heerden, 1993:285-289).

In die laaste hoofstukke word vertel van die laaste konfrontasie tussen Seamus en Cawood;¹²⁴ hoe die Butlers en die Thandani's ontdek dat Siener ontvoer is en Cawood vermis word; hoe MaNdlovu en Seamus tot 'n vergelyk kom en die eerste stappe na versoening neem in die belê van 'n gesamentlike stadsraadvergadering. SpookSiener is by al hierdie gebeure teenwoordig. Die aanloop tot hierdie vergadering word vertel, en terwyl hierdie geskiedkundige gebeurtenis in Port Cecil ontvou, gaan Sarah na Siener se huis toe. Daar aangekom, gooi sy al die luike en deure oop, skink twee glase sjerrie en gaan na die rivier toe. Sy word verras deur Ayanda, wat by haar kom staan. Die twee vroue staan in die water en begin gesels oor hoe hulle beide saam met hulle broers in dieselfde rivier geleer swem het.

"Ek het gehoor van u broer,"¹²⁵ sê Sarah. "Ek verbeel my dat Siener hier by ons is. Ek hoor sy stem, sy skaduwel val daar oor die patio."

Ayanda antwoord nie, maar neem Sarah se hand.

"Ons moet vorentoe," sê sy. "Daar is vir ons niks anders nie." Ek kom nog nader; ek het hulle lief. Ek...

"Ja," antwoord Sarah. "Hoop is 'n instink."

'n Geluid soos dié wat mens hoor as iemand 'n handvol klippies oor die water strooi, laat hulle om hulle kyk. In 'n silwer vlag sjoer die skool om hulle bene met wriemelende lyfies. So

vermy omdat hy nie as spook teruggekeer het om die raaisel van sy eie dood op te los en/of geregtigheid vir homself en wraak teenoor sy moordenaar te soek nie.

¹²⁴ Alhoewel hierdie dramatiese konfrontasie tussen Seamus en Cawood 'n belangrike gebeurtenis in die roman as geheel is – dit is by implikasie 'n konfrontasie tussen die ou bestel, verteenwoordig deur Seamus, wat deur die jonger generasie, verteenwoordig deur Cawood, verantwoordelik gehou word vir die politieke gemors – is dit nie 'n gebeurtenis waarvan die analise direk sou bydrae tot die uitpluising van die funksie van Siener, die spookkarakter, nie.

¹²⁵ Sarah verwys waarskynlik na Ncincilili, Ayanda se broer wat gehang is vir 'n halssnoermoord.

ver Sarah kan sien, krioel die donker rivierwater met vis. Sy verbeel haar dat sy 'n trilling onder haar voete voel, maar dink: dis net in my gemoed.

Sy wil eers terugtree wal toe, maar word oorweldig deur die ervaring. Sy kyk op en roep my naam.

“Siener!”

Dan skielik, asof iets hulle laat skrik het, is die vis weg (Van Heerden, 1993:325).

Soos vroeër bespreek is, kan hierdie slotparagrafe as beide die begin en die einde van die roman beskou word. In die laaste paar hoofstukke het spookSiener beroepe op Sarah gedoen om sy naam te roep, om hom te bevry – en wanneer sy uiteindelik gehoor gee aan sy pleidooi, verdwyn die skool visse wat so skielik rondom Sarah en Ayanda in die rivier verskyn het. As kinders het Siener vir Sarah belowe dat hulle nie sou sterf nie, maar visse sou word. Dit sou hivolgens (met inagneming van die magies-realistiese aard van die roman) veronderstel kan word dat Siener, direk na sy dood, in 'n skool visse verander het, en dat Sarah hom uit hierdie 'toestand' moes bevry deur dit te herken en erken. Die verdwyning van die visse kan hivolgens beskou word as Siener se verdwyning, sy bevryding.¹²⁶ In die aanvangsparagrafe dui die verteller aan dat hy deur iets onbekends gewek is. Dit is vroeër geargumenteer dat hy juis deur Sarah se uitroep gewek is, en sodoende teruggeneem is na die begin van sy verhaal toe.¹²⁷

Bostaande opsomming van gebeure laat nie reg geskied aan die tematiese kompleksiteit van die roman nie. *Die Stoetmeester* is swaar gelaai (dalk té swaar gelaai?) met politieke kommentaar, ekokritiek, sosiale, morele en rasverwante kwessies, en filosofiese besinnings oor 'n veelheid van onderwerpe insluitende kultuur, tradisie, geskiedenis, liefde, gesinslewe, eensaamheid, seksualiteit, geloof, erfsonde, sondebokke en skuldoffers, skuld en straf, lewe en dood, ensovoorts. Al hierdie kompleksiteite kan helaas nie in hierdie studie bespreek word nie, en tog moet daar hiervan melding gemaak word omdat die spookkarakter, Siener, binne hierdie komplekse geheel ondersoek moet word ten einde sy funksie in die roman uit te pluus.

Daar word juis in hierdie studie gefokus op die geheelbeeld, die groter prentjie, eerder as die uiteensetting van 'n spesifieke, enkelvoudige, tematies-gebonde funksie (soos, byvoorbeeld, sy rol as stoetmeester van die verhaal; as offerbok vir die gemeenskap; as ekologiese gewete). Die fokus op die groter prentjie skakel ook met die doelstelling om 'n oorkoepelende funksie vir spookkarakters in Van Heerden se oeuvre te bepaal. Derhalwe sal daar in die komende karakterskets van Siener en die bespreking van liminale aspekte van *Die Stoetmeester* slegs na bogenoemde kompleksiteite verwys word in soverre dit hiertoe bydra. Maar daar is nog een belangrike aspek van die storielyn wat ondersoek moet word.

¹²⁶ Indien dit só gelees word, het ons hier te make met 'n magiese verskynsel – en ongelukkig val verdere interpretasie van die magiese buite die bestek van hierdie studie. Wat hier van belang is, is dat Siener (na sy vis-ervaring) as 'n spook terugkeer.

¹²⁷ 'n Deegliker ondersoek na die simboliek in die aanvangs- en slottonele van die roman (soos dié van die skool visse) val ongelukkig buite die bestek van hierdie studie.

In 'n lesing van *Die Stoetmeester* wat ten doel het om die funksie van die spookkarakter te bepaal, is dit opvallend dat daar een sentrale toneel in die roman ontbreek: Siener vertel nooit hóé hy oorlede (vermoor?) is nie. Sy vertelling vanuit die hiernamaals, die sirkulêre struktuur van die narratief en die ontkenning van sy eie dood (deur die vertelling daarvan oor te slaan) herinner sterk aan 'n genre van die gruwelfilm wat Briefel "spectral incognizance" noem:¹²⁸

Narratives of spectral incognizance are predicated on the idea that dying is not only a corporeal failure, but also a cognitive act: those who overlook their deaths are not really dead. Instead, they lead a liminal existence scattered with clues signalling their passing; they can only transition into real death once they have interpreted these clues properly. These narratives are thus focused on unravelling the prolonged cognitive processes through which their protagonist come to understand their demise. They consistently feature characters who take on the role of therapists to teach dead or dying individuals to recognize symptoms of death (Briefel, 2009:97).

Siener ontken nie dat hy dood is nie, maar hy ontken die gebeurtenis, die fisiese handeling van sterf, deur dit nie te vertel nie en ook deur eers laat in die roman pertinent te sê dat hy dood is.¹²⁹ Sy vertelling van sy eie lewe eindig met die beskrywing van sy ontvoering, spring dan na gebeure wat plaasvind nadat hy oorlede is, en voltrek dan in 'n slotparagraaf wat die leser terugwys na die openingsparagraaf toe. Soos Briefel (2009:99) dit beskryf, negeer hierdie tipe spookkarakters hulle eie dood deur die einde as 'n nuwe begin te gebruik. Hiervolgens kan dit gesê word dat Siener op 'n kognitiewe vlak sy eie dood ontken, en deur die vertelproses sy eie dood probeer verstaan ten einde dit te aanvaar. Anders gestel, hy is dood, maar nie *verby* of *beëindig* nie, hy talm as 'n afwesigheid om sy verhaal te vertel.

In hierdie lig beskou, is dit vreemd dat hy hom telkens op Sarah beroep om sy teenwoordigheid te erken. Volgens hom is dit slegs Sarah wat hom kan bevry, en sy kan dit doen deur sy naam hardop te sê – daarom probeer hy om haar van sy teenwoordigheid bewus te maak (vgl. Van Heerden, 1993:286-287, 300 & 302). Siener verplaas hierdeur die kognitiewe verwerking van sy eie dood na 'n ander persoon. Hiervolgens kan sy terugkeer na die begin van die verhaal toegeskryf word aan 'n mislukking van hierdie kognitiewe proses: solank as wat Sarah sy dood

¹²⁸ Briefel (2009) verwys na spookstorie-films soos *The Sixth Sense* en *The Others*, waarin die hoofkarakters spoke is. In hierdie films besef die kyker saam met die hoofkarakter eers aan die einde van die film dat hy/sy oorlede is. Dit noop die kyker om die film weer te kyk, en in die herkyk van die film word allerlei leidrade dat dié karakter 'n spook is, eers duidelik sigbaar. Die herkyk van die film met die kennis dat die karakter reeds oorlede is, verander dus die kyker se ervaring en interpretasie van die film. Hier is heelwat parallele te trek met *Die Stoetmeester*: die hoofkarakter is reeds oorlede en ontken sy eie dood (deur dit nie te vertel nie), die narratief het 'n sirkulêre struktuur, die leser word geleidelik bewus van die hoofkarakter se afsterwe; en die einde van die verhaal noop die leser (kyker) om terug te keer na die begin toe en die leidrade in die narratief te soek. Die enigste opmerklieke verskil tussen hierdie tipe gruwelfilm en *Die Stoetmeester* (aan die hand van Briefel se "spectral incognizance") is dat Siener van die begin van die roman af weet dat hy oorlede is.

¹²⁹ Tog, die spesifieke frase "ek is dood" word nêrens in die roman deur Siener geuit nie. Hy gebruik frases soos "ek [kan] nie glo dat ek daardie laaste dae so gelate tegemoet gegaan het nie" (Van Heerden, 1993:114) en "ál dooie onder my hande [...] is ek self" (Van Heerden, 1993:194), of hy verwys indirek na sy eie spook: "Kyk hoe staan ek nou daar [...] [asof] ek vir my eie spook kan skrik" (Van Heerden, 1993:279).

moet erken in plaas daarvan dat hy dit self doen, kan Siener nooit uit hierdie sirkulêre narratief ontsnap nie.

’n Verdere aanduiding dat Siener die verwerking van sy eie dood verplaas, kan ook gevind word in die feit dat hy sy (waarskynlike) moordenaar, Cawood, in sekere opsigte vermy. Siener fokaliseer nooit vanuit Cawood se perspektief nie, en skryf homself ook nie as waarnemer in by Cawood se persoonlike lewe (soos wat hy wel met Sarah, Seamus, Ayanda en MaNdlovu doen) nie. Hy verkry dus nie dieselfde tipe nuwe insigte in Cawood se lewe nie; hy leer nie om Cawood beter te verstaan en sy optredes te begryp nie. In hierdie opsig kan Siener dus ook nie leer om sy eie dood te verstaan nie, wat weereens veroorsaak dat die kognitiewe verwerking van sy afsterwe nie kan plaasvind nie.

Hierdie onvoltooide kognitiewe proses plaas Siener in ’n liminale toestand, tussen sy lewe en die ‘werklike dood’ (dit wat ná spokery sou kom), waaruit hy slegs kan ontsnap deur, soos Briefel dit stel, die leidrade te interpreteer en sy eie dood te verstaan. Totdat hierdie kognitiewe verwerking van sy eie dood plaasgevind het, kan Siener nie uit die herhalende vertelproses (die sikliese narratief) ontsnap nie. Die ironie is dat dit as gevolg van die romanstruktuur nooit kán gebeur nie – Siener, ’n fiktiewe karakter, kan nie die fisiese roman herskryf en sy lot verander nie. Hy sal telkens “weer” terugkeer na “daardie aand toe dit alles begin het”.

’n Lesing vanuit bostaande perspektief werp ook lig op die rol van Siener as verteller. Volgens Briefel is hierdie tipe spookkarakters geneig om die rol van ’n soort terapeut aan te neem ten einde die lewendes te waarsku, en om hulle te leer om die “symptoms of death” te identifiseer. Siener spreek egter nie tot sy medekarakters nie, maar tot die leser van die roman. Sy waarskuwings is dus nie op individuele (fiktiewe) karakters gemik nie, maar op die werklike leser. Alhoewel hy nie ’n terapeut *per se* is nie, kan die agtergrond waarteen sy verhaal afspeel – die gebeure in die fiktiewe Port Cecil, ’n mikrokosmos van Suid-Afrika en Suid-Afrikaanse geskiedenis – gelees word as waarskuwingstekens van ’n komende sosiale dood (of eerder selfdood), of as ’n voorstel dat versoening noodsaaklik en moontlik is, maar slagoffers (in die vorm van sondebokke, floubokke) sal eis (veral wanneer die oorspronklike publikasiedatum, 1993, in ag geneem word). Soos Gouws (1993:3) uitgewys het, is die ou orde besig om mee te gee terwyl ’n nuwe wêreld skreeu om gebore te word; dit is die interregnum. Bartlett (1998:139) het die roman ook beskryf as “a bleak cautionary tale”. In die roman word dit gesuggereer dat die Kei besig is om te sterf, dat dit sál sterf (of selfdood pleeg) as die gemeenskappe nie versoen nie. Hiervolgens kan Siener se vertelling gelees word as ’n terapeutiese narratief nie net vir homself nie, maar ook as ’n waarskuwing teen die dood van ’n volk of ’n land in krisis. In die roman word die simptome van die naderende dood in die sosiale en ekologiese bestel telkens gesuggereer deur, byvoorbeeld, die

nuusberigte oor die olie se ontdekking wat “met dieselfde angsindeks gehanteer [word] as waarmee hulle aan groot rampe dekking gee” (Van Heerden, 1993:55).

Tog is hierdie ‘terapeutiese narratief’ ook ’n baie persoonlike een. Dit is die narratief van ’n vereensaamde man wat, vanuit die dood, sy eie laaste dae moet herleef. Die vertelhandeling is vir hom terapeuties omdat dit afstuur op sy bevryding – daar wag ligvoetigheid op hom “as [hy] die verhaal van hom af het” (Van Heerden, 1993:223). Sy vertelling kan dus lei tot ’n tipe ‘genesing’ van sy toestand. Hierin lê ’n suggestie dat transformasie vir hierdie individu deur die terapeutiese vertelhandeling bewerkstelling kan word, en hierdie kwessie sal later, in die bespreking van liminale aspekte van *Die Stoetmeester*, meer breedvoering ondersoek word.

Alvorens die transformasie (of poging tot transformasie) van hierdie karakter bespreek kan word, is dit nodig om die karakter op sigself te bespreek. Vervolgens, dus, ’n karakterskets van Siener Wehmeyer. Gegewe die fokus op die geheelbeeld van die karakter (ten einde sy funksie as spookkarakter in die roman as geheel te begryp) word Siener se karaktereienskappe nie streng chronologies, in die volgorde waarin dit in die roman openbaar word, bespreek nie.

3.4 DIE SPOOKKARAKTER: MAX (SIENER) WEHMEYER

(Broer van Sarah; swaer van Seamus, oom van Cawood, en prokureur van die Thandani's – MaNdlovu, Ayanda en Talmbongi)

Sy doopnaam, Max, dra ’n suggestie van die Engelse woord *maximum*, “the greatest amount, extent, or intensity possible or recorded” (South African concise Oxford dictionary, 2002:719), en suggereer dat hy ’n groot of grootse figuur is. Dié naam blyk egter ironies te wees, aangesien hy juis die teenoorgestelde hiervan is. Deur die loop van die roman kom hy voor as ’n vereensaamde, half-patetiese figuur wat in homself vasgevang is.

Sy bynaam, Siener, is duidelik deel van sy karakterbeskrywing, en herinner onwillekeurig aan Siener van Rensburg, die bekende Boereprofeet wat verskeie profesieë oor die lot van die Boerevolk gemaak het. ‘Siener’ word gedefinieer as “Iemand wat die toekoms kan voorspel; profeet” of “Persoon wat visioene het” (HAT, 2005:996). Hierdie bynaam dra heelwat by tot die begrip van Siener se karakter, en suggereer dat sy voorgevoelens en voorspellings nie lig opgeneem behoort te word nie. Wanneer Siener dus in die aanvang van die roman aan Sarah die kleure van die rivier beskryf as die kleure van bloed en olie; hierdie gesig beskryf as ’n “voorspelling van sy eie bloed” (Van Heerden, 1993:11) en ook later aan Ayanda sê dat hy ’n voorgevoel het dat hy binnekort gaan sterf (Van Heerden, 1993:227), is dit duidelik dat hierdie stellings geïnterpreteer kan word as voorspellings van latere gebeure in die roman.

Die belang van sy bynaam kan ook daarin gesien word dat dit reeds op die derde bladsy van die roman bekendgemaak word, terwyl sy doopnaam eers op bladsy 23 openbaar word wanneer Ayanda Thandani hom aan MaNdlovu voorstel as 'n prokureur wat hulle kan help om Talmbongi te bevry:

“Daar’s 'n prokureur wat sake doen daar langs die slaghuis waar Mama altyd vleis kry. Sy naam is Max Wehmeyer. Die mense noem hom Siener. Hy sien glo – so sê hulle – diep in die wet. En hy’t 'n hart ook, hoor ek. Een van my kollegas...”

“Is hy 'n Setlaar?” vra MaNdlovu. “Ek wil nie 'n liberal hê nie. Hulle is te sag. Kry 'n Boer. Hulle weet hoe om te baklei. Al baklei hulle alewig vir die verkeerde dinge.”

“Vergeet nou maar wat hy is, Mama. Hy’s 'n knap prokureur. En natuurlik sal hy sy allerbes doen as dit gaan oor die Kei se grootste imbongi” (Van Heerden, 1993:23).

Hierdie is die eerste beskrywing van Siener wat vanuit 'n ander karakter se perspektief aangebied word. Siener het duidelik 'n goeie reputasie onder die mense wat hy bedien: hy het 'n naam vir homself gemaak het as 'n prokureur met 'n goeie hart. Ayanda beskryf hom as iemand wat in die wet kan insien. Tog is dit duidelik dat Siener op meer as hierdie een manier sien: hy kan insien én vooruitsien. Hierdie twee tipes sien word tot die uiterste geneem in Siener as spookkarakter wat vertel en fokaliseer: nie net kan hy vooruitsien en insien nie, hy kan ook sien wat hy as mens nooit kon (of dalk moes) sien nie. As spook het Siener die vermoë om die lewende karakters se innerlike handelinge (gedagtes, uitsprake, keuses) waar te neem en te vertel. Hy kan die verlede sien (letterlik hersien, herleef), hy kan die drade van 'n komplekse lewensverhaal saamvat in die uitbeelding van 'n spesifieke reeks insidente. Hierdeur sien hy ook as spookkarakter verby homself en sy eie lewe: hy sien die mense en die gemeenskap rondom hom en die proses wat uitspeel (die ketting van gebeure) vanuit 'n meer omvattende perspektief, en derhalwe kan hy die mense, die gemeenskap en die gebeure beter begryp.

In Siener se vertelling van sy laaste twee weke as lewende mens word die verhaal van 'n hele gemeenskap, verteenwoordig deur twee vooraanstaande families (die Butlers en die Thandani's), ook ingewef. Du Plessis skryf die volgende oor Siener as karakter, stoetmeester en profeet:

Vir my is Siener die grootste floubok van hulle almal: hy val nie net flou nie, maar hy val juis dood as beskerming teen die verhaal self [...]

Onthou ook dat hy wat Siener is, ook die stoetmeester is: hy is die meester van die stoet karakters: hy lei die optog (stoet in daardie sin) van karakters. As verteller is Siener ook dan inderdaad die siener, die profeet en in terme van sy profeetskap is hy aanskouer en interpreteerder van die mens. Hy maak uit die dooie geskiedenis weer lewe. Dit word dan ook 'n seance, en hy laat die dooies weer praat. Sy profeetskap word ook beklemtoon in dié sin dat hy as biseksueel geteken word (Du Plessis, 1994:201-202).

Die karakters waarvoor Siener stoetmeester moet speel, is nie homogeen nie. Verskillende families word in die roman gebruik as verteenwoordigers van verskillende kultuur- of rasgroepe. Siener en Sarah kom uit 'n liberale, welgestelde Afrikanerfamilie uit. Wanneer Sarah met Seamus trou, word Siener ook verbind aan die Butlers, een van die belangrike Setlaarfamilies in die omgewing. Maar Siener heg nie veel waarde hieraan nie, en kan in sekere opsigte dalk as die swartskaaap

van die 'nuwe' familie beskou word. Dit is veral wanneer hy die Thandani's (Xhosa-familie) se prokureur word wanneer hierdie probleem sterk begin figureer. Die stadsraad (waarvan sy swaer 'n vooraanstaande lid is) spioeneer op sy praktyk omdat hy onder die swart gemeenskap werk; sy nefie (Cawood) noem hom 'n "kafferboetie" (Van Heerden, 1993:283).

As prokureur het Siener sy roeping gevind in sy werk onder die armes. Hy het sy vorige werk as vennoot by 'n gesiene regsfirmas verlaat om iets meer vervullend te doen:

Die eie praktyk het ook uitkoms gebring uit die vele sakeafsprake wat saamgehang het met my vennootskap by een van die stad se voorste firmas. Ek het geen begeerte om groot geld te maak nie [...]

Ontnugter deur die weë van die groot praktyk, het ek die leë kantoor tussen die slaghuis en Crown Shoes in Rhodesstraat gehuur. Die vorige huurder was 'n mutiman en ek kon die reuk van kruie en demone nie verwyder kry nie. Maande nadat ek daar begin praktiseer het, het treurige siele uit die verliggendste distrikte steeds opgedaag [...]

Tog was daar vir my iets van 'n roeping te vinde – waar ek eens, in die middestadpraktyk, besig was met die skep van ingewikkelde rykmanstruise en met boedelbelastingontwykings, het ek nou die ontberinge van die armstes onder die armes bereed [...]

Twintig tree verder steek ek my sleutel in die slot, weer eens verseker dat my besluit om my vaardighede te wy aan die mense van dié deel van die stad, korrek was (Van Heerden, 1993:15-19).

Siener bedryf nie sy eie klein prokureursfirma op 'n manier wat die standaard-beeld van die beroep uitstraal nie. Hier word verwys na die stereotipiese prokureur, die sogenaamde 'prokerower' wat daarop uit is om geld te maak eerder as om die reg te dien. Siener het duidelik nie tussen hierdie tipe prokureurs behoort nie, en uitgewyk om sy eie praktyk te stig. In hierdie nuwe praktyk het hy te doen gekry met die armstes van die armes, mense wat in meer as een geval toevallig by hom om hulp gevra het toe hulle 'n prokureur in plaas van die mutiman in daardie kantoor gekry het. Hy het dus van die een uiterste (werk vir die skatrykes) na die ander uiterste (werk vir die brandarmstes) van die sosiale bestel beweeg in sy beroep. Soos De Vries (2008) dit stel: "Wehmeyer, en die reg, is dus 'n brug tussen ryk en arm, tussen maghebbers en magsugtiges". Hieruit blyk 'n sin vir sosiale verantwoordelik by Siener. Hy kies doelbewus om een van die stad se voorste firmas te verlaat – 'n firma wat hom waarskynlik baie goed betaal het – om sy eie praktyk te stig en mense te bedien wat hom skaars kan betaal. Bo en behalwe die altruïstiese bevrediging en die uitleef van 'n "roeping", het die eie praktyk ook vir Siener uitkoms gebring van die eise en sosiale verpligtinge wat met sy vorige firma gepaard gegaan het.

'n Verdere belangrike aspek van sy beoefening van hierdie beroep is dat Siener in sy professionele hoedanigheid baie anders voorkom as in sy persoonlike lewe. Hy toon dus verskillende fasette van sy identiteit na gelang van die rol wat hy, op 'n bepaalde oomblik, in die samelewing moet speel. Soos reeds genoem is, kom hierdie eensame vrygesel deur die loop van die roman as 'n half-patetiese figuur voor. Maar as prokureur, wanneer hy saam met Ayanda en MaNdlovu in Bisho is om Talmbongi op te spoor, openbaar Siener 'n sterker persona:

“Luister...”, fluister Ayanda. Van agter die deur kom harde stemme. Dan vlieg die deur oop en sy sien my uitstorm. Ek lyk soos ’n bul en MaNdlovu sukkel orent. Sy sien ’n prokureur Wehmeyer wat hulle nog nie ken nie. Die kop is diep in die skof ingetrek en die aktetas is onder die arm vas. “Prokureur Wehmeyer,” begin sy, maar dan swaai ek my om en storm weer by die deur in. Dit klap agter my toe en weer hoor hulle stemme val.

Ayanda rek haar oë na MaNdlovu. “Hy baklei [...] Hulle sê hy’s soos ’n boerboel in die hof.”

“Hy’s ’n bakleier,” antwoord MaNdlovu. “Ek sien dit nou” (Van Heerden, 1993:140).

Hierdie sterker kant van Siener se karakter kom net na vore wanneer hy as prokureur optree, of in verband met sy praktyk te na gekom word – soos gebeur tydens die ete op Fata Morgana, waar dit aan die lig kom dat die stadsraad op sy praktyk spioeneer (Van Heerden, 1993:243-244).

Soos dit verwag kan word van iemand met Siener se opvoeding en professie, kom hy voor as ’n intellektueel, ’n belese man met ’n wye verskeidenheid belangstellings, en ’n man met ’n voorkeur vir die fyner dinge in die lewe (soos die digbundels, aantekeninge en knipsels oor Xhosaprofete, boeke oor haikoes en die kweek van bonsais, *National Geographics*, kruie-ensiklopedieë en Jimi Hendrix-opnames wat hy in sy nuwe kantoor uitpak (Van Heerden, 1993:16)), en sy eksentrisiteite (soos sy stokperdjie, die versameling van modelstoomlokomotiewe) dra by tot hierdie beeld. Alhoewel hy hierdeur vir buitelanders as ’n selfversekerde en selfs dekadente man kan voorkom, is dit ’n ander Siener wat na vore kom in *Die Stoetmeester*.

Siener se eensaamheid – beide as lewende en spookkarakter – is sy mees beklemtoonde kenmerk. Hierdie kenmerk kan duidelik in Siener se alledaagse lewe waargeneem word. Buiten sy besoeke aan Fata Morgana en die onthale wat hy soms daar op Sarah se aandrang bywoon, wil dit voorkom asof hy aan geen ander sosiale aktiwiteite deelneem nie. Hy noem dat die vestiging van sy eie praktyk vir hom “uitkoms gebring [het] uit die vele sakeafsprake wat saam[ge]hang het met [sy] vennootskap by een van die stad se grootste firmas” (Van Heerden, 1993:15). Hy behoort nie aan enige klubs of groepe nie, en hy eet alleen in ’n restaurant tydens die Skrikkeldans. Hy omseil uitnodigings na onthale op Fata Morgana, en besoek geen vriende nie. Hy het geen gesin van sy eie nie, en hy noem geen liefdesverhoudings in die hede van die roman of in sy verlede nie. Sy verhouding met sy suster is die enigste sterk verhouding in sy lewe. Siener is ’n lewenslange vrygesel en alleenloper en die gevoel van eensaamheid wat hiermee saamhang, word deurlopend in Siener se gedagtegang verwoord. Wanneer hy byvoorbeeld ’n gesprek met Sarah voer¹³⁰ oor verhoudings en die insidente wat ’n lewe bepaal, dink hy die volgende:

¹³⁰ Sarah, wat oudergewoonte laatmiddag by die ou kasarm kom kuier, het met Siener kom praat oor haar moeilike verhouding met Seamus, en hom ook kom waarsku daarteen om vir die Thandani’s as prokureur op te tree, veral omdat MaNdlovu “een van die voorbokke [is] wat agiteer vir ’n verenigde munisipaliteit” en Ayanda se voormalige eggenoot, Zola, ’n taxi-drywer is wat waarskynlik by die taxi-oorlog betrokke is (Van Heerden, 1993:95). Alhoewel Siener en Sarah ’n heftige woordewisseling hieroor het, maak hulle vrede voordat Sarah vertrek.

Waar is my tema? As ek mooi dink – en ek dink dikwels daaroor – vind ek net eensaamheid. Geen insident, geen trauma – net 'n onverbiddelike oortuiging van ánders wees, van eensaam wees. 'n Gevoel van vanselfsprekende eksentrisiteit en isolasie waarvan dié ou huis, so ver van die ander, burgerlike woonbuurte – die voorstede – en so uitgelewer aan die vog en temperatuurwisselinge van die rivier en al die insekte en onkruid wat dit lok, so 'n mooi metafoor is.

Daarom sal ek nooit hier kan weggaan nie – selfs nie in die dood nie. Miskien, miskien is die huis my minnaar. Miskien is my mees durende verhouding – naas my verbintenis met Sarah – maar hierdie ou kasarm. Miskien het ek nie 'n mens nodig nie, omdat ek in hierdie huis buie vind, en grille, en seisoene en angste en troos en ook opwindende... (Van Heerden, 1993:90).

Passasies soos hierdie bied 'n nuwe interpretasiemoontlikheid vir Siener se verbintenis aan die ou kasarm. Hy is 'n volwasse man wat mymerend sy huis as sy “minnaar”, sy “mees durende verhouding” beskryf. Maar wanneer Sarah smiddae in die huis is, verander die atmosfeer in die huis heeltemal vir Siener:

As Sarah op besoek kom, is dit asof dinge weer in 'n óú patroon inval. Dan lyk die huis soos dit vir my as kind gelyk het: donker en geheimsinnig; 'n oneindige labirint kamers en gange, balkonne en buitekamers, skrikplekke en donker neste (Van Heerden, 1993:86).

Alhoewel bostaande passasie 'n sombere atmosfeer in die huis uitbeeld, is Siener se herinneringe aan sy kinderdae in die breë gelukkig. Dit sluit sy kinderdae in die huis saam met Sarah in – die indruk wat in die roman geskep word, is dat die Wehmeyers 'n liefdevolle, gelukkige gesin was. Wanneer Siener dus aan sy kinderdae teruggdink en die huis as “donker en geheimsinnig” met “skrikplekke en donker neste” onthou, word hierdie frase, myns insiens, nie gebruik om 'n onheilspellende atmosfeer te skep nie, maar 'n opwindende atmosfeer vir nuuskierige, spelende kinders.

Siener se eensaamheid is beide liggaamlik en emosioneel. As lewende karakter en spookkarakter is hy deurentyd opmerklik bewus van sy fisiese liggaam. As mens het hy, soos gesuggereer word in sy sosiale isolasie, skynbaar ook fisiese kontak met ander mense vermy. Sy vermyding van liggaamlike kontak spruit uit sy afsku vir sy eie liggaam, wat in die onderstaande beskrywings van sy lewende liggaam gesien kan word:

Eindelik staan ek op en begin afdroog. Ek kyk met ligtelike afsku na my nat, harige liggaam in die spieël. Geen vrou sal my ooit kan liefhê nie. Die dag gaan nog kom, spieël, dat ek jou afskroef. Ek verkies dit om myself van binne uit te beskou, eerder as so ongeskik naak van buite (Van Heerden, 1993:18).

En:

Ek hou juis nie daarvan om voor die spieël te staan nie. Ek spot met ander se foute om my eie flaters te kamoefleer. Ek neul oor ander se obsessie met hulself om my eie selfbejammering te verdoesel.

En al kyk ek met afstand terug na die bebaarde figuur wat nou daar in die kasarm se tuin, op die agterste patio, met Ayanda Thandani sit en gesels, kan ek die gewig nie heeltemal afskud nie; bly ek nog hy; sal ek seker nooit daardie vryheid, die sorgeloosheid wat ek so dikwels by ander sien, verwerf nie (Van Heerden, 1993:223).

En:

Langs Seamus se kragtige, vinnige bewegings beweeg my liggaam, voel ek altyd, stadig, onseker.

Nou, agterna, is dit natuurlik anders: die heerlike beweeglikheid! Om so rats in my verhaal rond te beweeg! Maar dis nie heeltemal waar nie. Ek weet nou al dat ek tydens dié herbesoek veels te swaarmoedig is (melodramaties, selfs) om ligvoets te wees... Asof my ou lyf... (Van Heerden, 1993:114).

Die afsku vir sy eie liggaam wat Siener in bostaande aanhalings openbaar, kan ook dien as moontlike verklaring vir die feit dat hy nooit sy eie dood beskryf nie – so 'n uiterse liggaamlike gebeurtenis, en die vernedering wat hy waarskynlik daarmee sou assosieer, is iets wat nóg lewende Siener nóg spookSiener in detail sou wou herleef. Selfs in die dood kan Siener hom nie losmaak van sy ongemak met die liggaamlike en sy eie liggaam nie, ten spyte daarvan dat hy nou 'n ontliggaamde entiteit is.

Siener se negatiwiteit jeens die liggaamlike en sy eie fisieke liggaam kan direk verbind word aan sy eensaamheid: sy isolasie en eensaamheid word tot 'n groot mate daardeur en deur sy vrees om te lewe, veroorsaak. Wanneer Cawood hom in sy huis kom konfronteer oor OuBok Butler se testament, en dan later sy klere afstroop en in die rivier induik, sien Siener vir die eerste keer in sy lewe 'n naakte man. Cawood se uitdagende, tartende optrede (Van Heerden, 1993:149) noop Siener om sy eie eensaamheid te konfronteer. Hy tob daaroor: “dat só 'n liggaam so meedoënloos kan speel met die weerloosheid van 'n ander” (Van Heerden, 1993:166); en oor hoe hy homself afgesonder hou van enige soort intieme kontak met ander mense:

Ek sug en skud my kop. En jy? Jy wat al die jare hier woon, so ver verwyder van diegene wat léwe, weg van die drama van die gesinslewe en die selfloosheid wat dit verg, die klubs met die risiko's van die naglewe en terloopse seks, die harde sakekringe met die meedoënloosheid van ambisie, die ingeteelde universiteitsgemeenskap, die boere met hul obsessies oor weerstoestande en bestiering... Jy't jou rug na dit alles gedraai; jy lewe asof dit net jy en jou treine is, jou boeke, jou radio en musiek. En die paar speelgoedtreinentoesiaste in die buiteland met wie jy korrespondeer, is ook maar meestal vrygeselle, alleenlopers, gekwestes wat die spelery van hul kinderjare nooit kon laat vaar nie.

Jy ontken jou verlangens en jou onvoltooidhede; daar is soveel moontlikhede wat jy weier; jy wys die liefde af; jy wys jou eie liggaam af; jy wys die lewe af.

Is dié dinge nie talente wat aan jou gegee is nie – nes jou skerp brein, jou vermoë met woorde, jou sagsinnigheid en mededoë? Is jy nie besig om die volheid waartoe jy verplig is, te ontduik nie?

Wat het met jou gebeur, Siener, dat jy hier wegkruip? (Van Heerden, 1993:168).

Die antwoord op daardie laaste vraag is 'niks'. Daar is geen groot trauma, geen groot geheim of logiese rede vir Siener se self-isolasie wat in die roman openbaar word nie. Na aanleiding van Cawood se besoek en die dinge wat hy aan Siener gesê het, kom Siener tot die besef dat hy homself in hierdie situasie geplaas het. Hy besluit om deur hierdie selfopgelegde grense te probeer breek, om sy eie eensaamheid te “erken en besweer” (Van Heerden, 1993:169). Hy ry laatnag alleen die stad in om juis dit te doen, maar hierdie ekspedisie lei tot 'n onvoorsiene, traumatiese ervaring:

Ek ry stadiger en besef dat ek geen idee het van hoe die naakte liggaam van 'n vrou teen myne sal voel nie: hoe voel die borste, daardie wellinge van vlees, teen jou bors? En die klam, warm geslag as jy jou hand daarop lê? Die vinnige bewegings van twee liggame – is dit nie om van te ril, of selfs van die lag uit te bars nie? [...]

Ek trek af. Ek oortree die wet. Maar daar is soveel van my eie wette wat ek móét oortree as ek wil leef. Ek beduie dat sy na die passasierskant moet kom. Sy klim in en ek wil wegtrek, want ek voel bang en vervaard. Ek haal my voet egter van die versneller af toe sy met haar hand op my been keer dat ek ry. Sy wil eers sake gesels, besef ek. Ek voel hoe my natgeswete hemp aan my bolyf kleef. Dis angs; angs vir 'n ánder liggaam; angs vir die eie lyf en wat sy daarvan sal dink; vir die onbeholpenheid en die blootstellings; vir die kriminele onbekende [...]

Verras deur die krag in haar greep, kyk ek af na die prominente kneukels van die hand, en toe ek opkyk, wéét ek instinktief wat agter die poeier, die pruik en die fladdering van ooglede skuilhou.

“Jy’s ‘n man!” roep ek uit. “Jy’s g’n vrou nie!”

Ek gaan aan die bewe. God, dat dit juis só moes geskied.

“Uit!”

In die truspieëltjie sien ek hoe die man na my beduie en 'n vulgêre gebaar na my maak, en dan is ek om die hoek, besig om die Mercedes tot die uiterste te dryf (Van Heerden, 1993:172-173).

Siener se onkunde oor die lyflike wat in bostaande aanhaling na vore kom, kan geïnterpreteer word as 'n erkenning dat hy nooit seksueel aktief was nie. Op sigself sou so 'n erkenning van Siener se kant af slegs die intensiteit van sy isolasie en eensaamheid beklemtoon, maar sy algemene vermyding van seksuele aktiwiteite kan ook in 'n ander lig beskou word. Die erge skok wat hy ervaar wanneer hy besef dat die prostituut 'n man is, kan verbind word aan die enkele suggesties in die roman dat hy homo- of biseksueel is. Du Plessis (1994:202) voer aan dat Siener se profeetskap beklemtoon word “in dié sin dat hy as biseksueel geteken word”. Dit is ook waarop Abrahams (1994:10-11) sinspeel wanneer hy verwys na Siener se “ambivalente seksualiteit”.¹³¹ Byvoorbeeld: Wanneer Cawood sy klere uittrek en in die rivier duik, noem Siener dat dit die eerste keer is wat hy die naakte lyf van 'n ander man sien; wanneer hy later masturbeer, fantaseer hy beide oor 'n vrou (Ayanda) en 'n man (Cawood). Dit kan egter afgelei word dat Siener nooit in sy lewe hierdie tipe kwessies vir homself uitgepluis het nie, maar homself eerder van ander mense in die geheel geïsoleer het. As Siener homo- of biseksueel is, is dit nie iets wat hy aan homself (en dus, aan die leser) kan of wil erken nie.¹³²

SpookSiener se vertelling van insidente soos die bogenoemde dui daarop dat hy tog in die dood meer bereid is om homself as't ware in die oog te kyk – hy sou immers kon kies om nié sulke gebeure aan die leser te openbaar nie, omdat dit nie gebeure is wat direk tot sy dood gelei het nie. As spook is hy skynbaar meer gerus met sy liggaamlike self, omdat hy nou rats in sy verhaal kan rondbeweeg. Steeds kan hy hom nie losmaak van sy afsku vir sy eie liggaam nie, derhalwe die voorafgenoemde onvleiende beskrywings van sy eie liggaam.

¹³¹ Hierin kan ook 'n verwysing na die Griekse mitologiese figuur, Teiresias, gevind word. Die blinde Teiresias was 'n beroemde profeet wat ook as beide 'n man en 'n vrou geleef het (vgl. Myth Index, 2007).

¹³² Dit moet tog ook uitgewys word dat hierdie bespreking van Siener se seksualiteit nie 'n bespreking van 'n spook se sekslewe is nie. Die gebeure wat hier bespreek word, het almal met die *lewende* Siener gebeur. As spook doen, sê of dink Siener niks van 'n eksplisiete seksuele aard nie. Dit gaan hier eerder oor Siener se seksualiteit as 'n ambivalente karaktereenskap.

Siener se enigste werklike verhouding met 'n ander mens is sy verhouding met sy suster. Hulle hoef skaars te praat wanneer hulle alleen bymekaar is, want hulle “ken mekaar se angste en twyfels so intiem dat geen woorde nodig is nie” (Van Heerden, 1993:87). As kinders was hulle duidelik baie na aan mekaar, en as volwassene is Siener ongelukkig oor die feit dat hy haar met Seamus (haar eggenoot) moet deel. Dit is skynbaar om hierdie rede dat Sarah die enigste een, volgens Siener, is wat hom kan verlos. Hierdie tipe stellings word veral in die laaste hoofstukke van die roman aangetref, waar Siener al hoe nader aan Sarah beweeg en direkte beroepe op haar maak om sy teenwoordigheid op te merk en sy naam te noem.

Sy verhouding met Sarah strek natuurlik terug na hul kinderdae – iets wat Siener koester en as volwassene steeds probeer herleef. Wanneer hy as spook terugkeer na 'n gebeurtenis uit sy eie lewe om by te begin, begin hy by een van sy meer onkonvensionele tydverdrywe: die speelgoed-stoomtreine.¹³³ Dit is opvallend dat die treintjies figureer in spookSiener se eerste en laaste vertelling van homself as lewende persoon. Hierdie stokperdjie kan direk verbind word aan sy kinderdae en sy herinneringe van sy ouers en suster:

Ek begin al my dae só. 'n Uur lange sessie met my speelgoedtreine vul my met moed vir die dag wat voorlê. Ek is 'n wetenskaplike versamelaar en as vrygesel het ek die hele huis tot my beskikking. Ná my ouers se dood, kort voor my suster Sarah se huwelik met Seamus Butler, het ek gewoon die inhoud van die stoomtreinkamer toegelaat om van die huis besit te neem (Van Heerden, 1993:13).

En:

Maar vanoggend¹³⁴ lyk dit na 'n kinderagtige spel, selfs nie eens kinderlik nie. Daar buite gons die stad van opwinding; jy sit hier soos 'n opgeskote kind wat suutjies speel terwyl sy ouers nog in die bed lê.

Want dit is die gevoel wat ek kry as ek soggens hier met my treine besig is: my moeder en vader lê nog dromerig in die bed waaruit ek self so pas opgestaan het; Sarah vroetel met haar hare voor die spieël in die badkamer; en die honde snuif reeds met hul snoete teen die skrefie onder die agterdeur, want hulle weet dat 'n lang wandeling met die gesin teen die rivierwalle af op hulle wag (Van Heerden, 1993:267).

Verskeie aspekte van Siener se lewe en persoonlikheid kom na vore in sy vertellings rakende hierdie stokperdjie. Hy is 'n volwasse man wat nie sy kinderdae kan agterlaat nie – soos wat hy nie sy ouers se huis of hul ou Mercedes kan prysgee nie. Dit is ook deel van sy isolasie van die buitewêreld: hy bly eerder in die ou kasarm (die huis wat hy by sy ouers geërf het) en speel met sy speelgoed-stoomtreintjies as om die geselskap van ander mense op te soek. Hy verlang eerder na die gesin van sy kinderdae as om sy eie te begin, of om meer betrokke te wees by Sarah se

¹³³ Alhoewel die simboliek van treine nie direk ter sprake is in hierdie studie nie, kan dit hier uitgewys word dat treine as metafore onder andere aan politieke stryd en revolusie verbind word. Wright (2010:2) skryf byvoorbeeld dat die trein as 'n representasie van “political momentum” en as “an icon of mass mobilisation and social solidarity” in populêre kultuur aanvaar word. In hierdie lig beskou, kan Siener se stokperdjie verbind word aan die onderliggende politieke kwessies in die roman wat in Port Cecil (as mikrokosmos van Suid-Afrika) afspeel.

¹³⁴ Die oggend ná die Skrikkeldans en die bomontploffing op Katedraalplein.

gesin. Hy sê self aan Sarah dat hy soms die huis wil verlaat, maar dan dink aan sy ouers en die lewe wat hulle daar gehad het, “en ek besef dat dit vir my genoeg kan wees om deur my herinneringe húl lewens weer te leef” (Van Heerden, 1993:94). Selfs in die dood is Siener steeds nie baie gemaklik met ’n ander gesinslewe as dié van sy kinderdae nie:

Dit is interessanter om ’n ongenooide gas – onsigbaar en immuun – op Fata Morgana te wees. Dit is skemeraand. Seamus en Cawood is op die stoep aan die gesels. Ek huiwer agter hulle: ’n stoepskaduwee, ’n kol louwarm lug, los van die ligte windjie wat die rankrose roer; ’n afwesigheid wat talm [...]

Waar ek agter hulle staan, voel ek ’n ligte plukkie van jaloesie in my hart; hier is Sarah nou, los van my en die kasarm, by hulle wat haar opeis. Ek kan nie hier by hulle wees nie; ek is saggies, tóg daar (Van Heerden, 1993:202-203).

Dit is vir Siener “interessanter” om “onsigbaar en immuun” as ’n spook te wees. Selfs ’n normale gesprek tussen vader en seun is skynbaar iets wat lewende Siener ongemaklik sou laat voel – dit is ’n intimiteit wat hy nie ken nie, en daarom nie kan begryp of sonder ongemak ervaar nie. Wanneer Sarah by die mans op die stoep aansluit, verander haar teenwoordigheid nie Siener se ongemak nie, maar vererger dit. Hy is nou ook jaloers op die mense wat Sarah “opeis”, dalk omdat Sarah nou as deel van dáárdie gesin (die Butlers) gereken word eerder as deel van sy eie gesin, waarvan daar net homself en sy suster oor is.¹³⁵ Vir die oorlede Siener is dit veel beter om “’n afwesigheid wat talm” te wees – iemand wat daar is, maar terselfdertyd nie daar is nie; iemand wat kan kyk en luister, maar nie gesien of gehoor kan word nie; iemand wat kan observeer, maar van wie dit nie verwag kan word om deel te neem nie.¹³⁶

Ten spyte van sy algemene neerslagtigheid openbaar spookSiener ’n gemakliker persona as sy lewende self. Hy toon ’n rustiger aanslag in sy vertellings van sy lewende self, en daar is met tye ’n humoristiese kant van sy geaardheid wat na vore kom in die wyse waarop hy sekere gebeure by herlewing vertel. Hy beskryf byvoorbeeld hoe die ontploffing wat Zola se vuurhoutjie in die boorgat veroorsaak, hom en Ayanda “ongrasieus neerslinger” in sy kantoor (Van Heerden, 1993:32) en hy “wreek hom” op die “stoetmeester wat sy roes gelê en uitslaap het tydens my en Sarah se petalje” deur sy toespraak voor die stadsraad op ’n melodramatiese, byna komieklieke manier te vertel (Van Heerden, 1993:184). Die petalje met Sarah waarna hier verwys word, is die nag waarop Siener (na sy ervaring met die manlike prostituut) na Fata Morgana ry en laatnag as onverwagte gas daar opdaag (Van Heerden, 1993:178-181). Sarah vuur uit vrees ’n waarskuwingskoot af voordat sy besef dat dit Siener is, en selfs spookSiener skrik so groot dat hy vir ’n oomblik vir sy lewe vrees:

Siener, Siener, dat jy so ’n sot van jouself kan maak! Jy het vir ’n oomblik regtig gevrees dat Sarah – goeie skut wat sy is – jou summier uit jou eie spinsel gaan wegblaas! Lomp; altyd maar (Van Heerden, 1993:181).

¹³⁵ En, nou dat hy oorlede is, net Sarah – wat reeds aan ’n ander gesin behoort.

¹³⁶ Vandaar ook die titel van hierdie hoofstuk.

SpookSiener het in die herbelewing van hierdie insident byna vir 'n oomblik geglo dat Sarah hom sou wond of dood, ten spyte daarvan dat hy reeds weet hoe, waar en wanneer hy gaan sterf. Dit suggereer dat sy instink om oorlewing hom na sy liggaamlike dood bygebly het, wat sinspeel op die posisie wat hy as spook bekleë – hy is nie lewend nie, maar ook nie volkome dood nie. Dit kan ook verbind word aan Siener se onvermoë om sekere dinge te laat gaan: hy kan nie sy kinderdae laat gaan nie; hy dra steeds sy afsku vir sy liggaam in die dood met hom saam; hy kan ook nie die oorlewingsinstink aflê nadat hy reeds fisies gesterf het nie. Verder dui hierdie aanhaling weereens op Siener se betrokkenheid by en inlewing in die verhaal wat hy vertel – hy was vir 'n oomblik so ingeleef in sy eie verhaal dat hy werklik gevrees het vir die lewe wat hy reeds verloor het.

Tog moet dit nie uit die oog verloor word dat die lewende Siener en die spookSiener dieselfde persoon/karakter is nie. Hulle is dieselfde persoon in twee gedaantes – die lewende, fisiese Siener wat in sy fisiese liggaam leef, en die spookSiener wat as metafisiese ontliggaamde entiteit in dieselfde tyd en plek beweeg. Die spookSiener kom uit die toekomstige tyd terug na sy eie verlede toe, en om hierdie rede kan dieselfde karakter in twee gedaantes op dieselfde tyd en plek teenwoordig wees. Die spookSiener kan dus, myns insiens, beskou word as 'n meer ingeligte, verligte weergawe van sy lewende self, omdat hy vanuit die dood meer kan sien en weet as voorheen. In hierdie opsig is daar dus reeds duidelike aanduidings van karaktertransformasie.

Samevattend is Siener 'n man met 'n kennis en insig – as lewende, kennis en insig in veral die wet, as spook kennis en insig van alles en almal rondom hom – wat empatie met sy medemens toon. Hy is ook 'n vereensaamde vrygesel met geen platoniese, romantiese of seksuele verhoudings in sy persoonlike lewe nie. Dit is slegs in die beoefening van sy beroep, wanneer hy sy rol as prokureur vervul, dat Siener as 'n sterk persoon optree. Hy het 'n sterk sin vir geregtigheid wat hom telkens die buitestander in die wit gemeenskap en selfs in sy eie familie maak. Wanneer sy familie in Siener se oë onregverdig of oneties optree (soos wanneer Sarah hom waarsku om nie by die Thandani's betrokke te raak nie, of Seamus die stadsraad se spioenasie op Siener se praktyk probeer verdedig) reageer Siener selfs teenoor sy geliefde suster met woede en verontwaardiging (vgl. Van Heerden, 1993:94-96,243-244). Die beste beskrywing van Siener is dalk die een wat hy self gee wanneer hy homself met Seamus vergelyk:

Aan die een kant was daar ek wat my in geen struktuur behoorlik tuis gevoel het nie – die gesette ou juris wat in die halfverrotte ou huis op die rivierwal rose kweek of sy tyd met stroomtreintjies verwyd. Wat gevoel het dat die wêreld my met my eksentrieke kombinasie belangstellings verwerp (Van Heerden, 1993:115).

Siener was 'n komplekse man, en is 'n komplekse spookkarakter. Alvorens daar oorgegaan word na 'n deeglike bespreking van Siener se funksie as spookkarakter in *Die Stoetmeester*, word daar kortliks gekyk na die afwesige dooies, die ander oorlede karakters wat nie as spookkarakters in

die roman verskyn nie. Hieruit ontstaan 'n vraag na die keuse van Siener as spookkarakter en verteller – waarom is dit juis hý wat die verhaal moet vertel?¹³⁷

3.4.1 Die afwesige dooies

Ncincilili, die seun van MaNdlovu en Talmbongi, is tereggestel vir 'n halssnoermoord. As die seun van 'n pryssanger en 'n moeder wat haar vir die gemeenskap beywer en sterk klem lê op Xhosa-geskiedenis en tradisie, kon hy midde-in die postkoloniale diskoers van die roman geplaas word. Die halssnoermoord en sy teregstelling verbind hom sterk aan die politieke tema van die roman. Verder is hy ook die swaer van Zola Mtuze, die ontdekker van die olie, wat hom sou verbind aan die ekologiese kwessies wat in die roman geopper word, sowel as die kwessie van grondbesit en eienaarskap van die olie. Sy suster (Ayanda) se mislukte huwelik met Zola sou ook 'n vertrekpunt kon bied vir die besprekings oor liefde, eensaamheid, familielewe en menseverhoudings in die breë wat in die roman geopper word. In hierdie opsigte sou hy waarskynlik net so effektief soos Siener kon wees as verteller. 'n Teenargument sou hier gevoer kon word rakende die wit skrywer wat 'n swart karakter se verhaal vertel – soos algemeen van veral historiese romans gevra kan word: Wie mag vertel, en wie moet stilbly? Oor die algemeen is daar 'n tipe taboe op die indringing in die gedagtewêreld van 'n swart karakter deur 'n wit skrywer, veral in komplekse sosio-politieke omstandighede.¹³⁸ Deur die 'indringerige' wit karakter 'n spookkarakter te maak, het Van Heerden in 'n mate hierdie probleem omseil; deur die gebruik van 'n spookkarakter het Van Heerden 'n ander manier gevind om die wit karakter uit 'n swart karakter se perspektief te laat vertel. As 'n spook is Siener dus nie soseer 'n indringer in swart karakters soos MaNdlovu of Ayanda se gedagtewêreld nie, maar 'n bonatuurlike figuur met die vermoë om die lewendes op nuwe wyses te observeer; 'n waarnemer eerder as 'n indringer in die lewens van mense buite sy eie geslag en bevolkingsgroep.

'n Volgende afwesige dooie is OuBok Butler, Seamus se vader en die teler verantwoordelik vir Caper Timidus (die floubok). Sy selfdood ('n onnatuurlike dood) maak hom 'n ideale kandidaat vir spokery. Sy boerdery, spesifiek die floubokke, verbind hom aan die temas van oorerwing, skuld en ekologiese probleme wat in die roman aangetref word. Sy depressie en uiteindelijke selfdood sou ook kon aansluit by die eensaamheid wat Siener ervaar. As afstammeling van 'n Britse Setlaar in Afrika sou hy ook 'n postkoloniale verhaal kon vertel. OuBok se selfdood sou hom ook 'n ideale

¹³⁷ 'n Vraag waarop Van Heerden geantwoord het: "Ai, ek het al vergeet wat ou Siener se kwaal is. Ek reken hy's gekies omdat hy as figuur my op die stadium geboei het. En dalk, dink ek nou, moes ek vryer teuels gegee het aan spoke *Die Stoetmeester?*" (Van Heerden, soos aangehaal deur Van Graan, 2008b:5).

¹³⁸ Hierdie taboe is beslis nie beperk tot Afrikaanse en Suid-Afrikaanse letterkunde nie. Dit is 'n internasionale een wat ook in ander mediums soos die filmbedryf aangetref word. 'n Onlangse voorbeeld is die Amerikaanse film *Django Unchained* (2012), die verhaal van 'n slaaf wat sy vryheid bekom en op 'n bloederige kruistog gaan om sy vrou, ook 'n slaaf, te vind en bevry. Quentin Tarantino, die wit skrywer en regisseur van die film, is hewig gekritiseer vir sy 'vermetelheid' om die verhaal van 'n swart slaaf te probeer vertel (vgl. Zakarin, 2012, byvoorbeeld).

kandidaat vir die spook in die storie maak, aangesien só 'n onnatuurlike dood gereeld aan die spoke in spookstories verbind word.¹³⁹ In hierdie opsig is die verskil tussen Siener en OuBok dat OuBok se dood reeds verklaar is. Daar is geen raaisel rakende OuBok se dood nie, maar Siener se dood is, in bepaalde opsigte, 'n raaisel. Die leser vind nooit (bo alle twyfel) uit wie sy moordenaar was nie. Mens sou daarom kon spekuleer dat Siener dalk nie letterlik vermoor is nie – dalk het hy sy ontvoerders ontsnap, maar in sy haastige vlug voor 'n voertuig ingehardloop, of in die rivier geval en verdrink. Sulke spekulاسie kan glad nie uit die roman geregverdig word nie, maar omdat Siener se dood nooit beskryf word nie, is daar ruimte vir sulke spekulاسie.

Siener en Sarah se ouers is ook reeds oorlede. Min inligting word oor hulle in die roman openbaar – hulle name en die wyse waarop hulle (apart of tesame?) oorlede is, word nie vermeld nie. Hulle sou as vertellers ingespan kon word om die verhaal vanuit 'n liberale Afrikaner se perspektief te vertel. Hulle liberalisme sou direk kon skakel met die politieke tema van die roman. Hulle huis by die rivier sou 'n vertrekpunt kon wees waarvandaan die ekologiese kwessies in die roman opgeroep kon word. Deur hulle kinders – Siener se werk onder die swart gemeenskap, Sarah se huwelik met 'n Butler – sou hulle ook tussen families en kulture geplaas kon word, en vandaar sou hulle ook 'n postkoloniale perspektief op die gebeure kon plaas. Maar wat sou hierdie getroude egpaar kon sê oor eensaamheid? Hulle was aan mekaar in die eg verbind, en hulle was ook geheg aan hulle kinders en die gesinslewe. Dit is in hierdie opsig dat Siener die sterkste kandidaat vir die vertelling is.

Buiten hierdie genoemde karakters is daar ook heelwat naamlose dooies wat op die agtergrond van die verhaal huiwer, insluitende die man wat gesterf het in die halssnoermoord, die slagoffers van die bomontploffing op Katedraalplein, persone uit enige van die families se voorgeslagte, en selfs die mense wat in die hospitaal gesterf het waar Ayanda werk: “Hier loop soveel dooies rond – al daardie koloniale offisiere met hul mank bene of geamputeerde arms, die koorsiges wat maer en uitgeteer 'n laaste, sweterige wandeling onderneem” (Van Heerden: 1993:21). Alhoewel hierdie aanhaling die suggestie dra dat daar wel ander spoke in Port Cecil teenwoordig is, figureer hulle op geen ander plek in die roman nie. Daar word nie staaltjies oor hierdie spoke vertel deur die lewende karakters nie. Hulle word nie deur enige van die lewende karakters waargeneem nie.

¹³⁹ Onnatuurlike of onverwagte oorlye word met reëlmaat aan spookkarakters verbind. Wanneer 'n persoon onverwags sterf, veral wanneer hy/sy vermoor is en die moordenaar nie aangekeer word nie, keer hy/sy terug om onafgehandelde sake af te handel. Merck (1999:172) verwys terloops hierna as “the injustice traditional to the ghost story” in haar lesing van die film *Ghost*. Dieselfde kan gesê word van Siener se moord. Sy moordenaar word nie amptelik geïdentifiseer, vervolgt of gestraf vir sy dood nie – en dit is algemeen in spookstories dat die moordslagoffer in so 'n situasie terugkeer om geregtigheid te soek. Soos in die inleidingshoofstuk uitgewys is, is die romans wat in hierdie studie ondersoek word, nie tipeerbaar as tradisionele spookstories nie. Siener as spookkarakter verskil dan juis van tradisionele spookkarakters in die sin dat hy – ten spyte van die omstandighede rondom sy gewelddadige dood – nie terugkeer om wraak of geregtigheid te soek nie, maar om 'n verhaal van struweling en pogings tot versoening te vertel.

Hulle kry nie spreekbeurte om hulle stories te vertel soos die spoke in *Toorberg* en *Die Swye van Mario Salviati* nie. Siener verwys ook nie een keer na 'n ander spook in sy omgewing nie, wat suggereer dat hy óf selfs van die ander dooies afgesonder word óf dat hierdie ander spoke geensins (in die fiktiewe Port Cecil) bestaan nie.

Die antwoord op die vraag na die keuse van Siener as verteller lê nie in wie hierdie ander karakters was of aan watter temas hulle verbind sou kon word nie, maar eerder aan Siener se posisie tussen al hierdie karakters. Dit kan ook veronderstel (of eerder, gespekuleer) word dat Van Heerden reeds die spoke van die voorgeslagte as vertellers en fokalisators ingespan het in *Toorberg*, en dalk bloot net nie 'n herhaling daarvan wou skryf nie.

Dat Siener as 'n liminale figuur geteken word, is myns insiens die sleutel tot die begrip van sy funksie as spookkarakter in *Die Stoetmeester*. Hy word tussen kulture, families, lewe en dood, begin en einde, vertelling en herlewing van sy eie verhaal vasgevang in 'n liminale staat. Hierdie liminale fase behels ook 'n transformasie, en vervolgens word die liminale aspekte rondom *Die Stoetmeester* en Siener as karakter bespreek ten einde die funksie van hierdie spookkarakter uit te klaar.

3.5 LIMINALITEIT IN *DIE STOETMEESTER*

Verskeie vorme van liminaliteit word wyd aanvaar as 'n integrale deel van spookstories. Daar word, byvoorbeeld, byna terloops verwys na die liminale posisie van sterwende- en spookkarakters (vgl. Robolin, 2004), wat daarop dui dat hulle posisie – vasgevang tussen die wêrelde van die lewendes en die dooies – as vanselfsprekend liminaal aanvaar word. Donahue (2012:115) verwys byvoorbeeld ook na spookkarakters in toneelstukke van Emma Dante en Marina Carr as liminaal wanneer sy skryf: “[they] occupy liminal spaces within the spectrum of life and death. Neither alive nor dead, these characters blur the edges of our understanding of death”. Hiervolgens is alle spookkarakters uit die staanspoor uit definieerbaar as liminale figure.

Liminale ruimtes is ook 'n kenmerkende eienskap van die tradisionele spookstorie. Thomas, in 'n bespreking van spookstories wat in openbare toilette afspeel, skryf:

Ghost stories are frequently set in liminal spaces, spaces that are “betwixt and between”, such as bridges, so it makes sense that a public restroom, which is not quite private or public, is a site for hauntings [...] Spectral narratives are ultimately stories about ambiguities and that which escapes surety, control, and the known (Thomas, 2007:37-38).

Spookhuise (letterlik, huise waarin spoke aangetref word) kan by Thomas se bostaande lys van liminale ruimtes in spookstories gevoeg word, en word ook as 'n eienskap van die tradisionele spookstorie beskou (vgl. Van Graan, 2008a). By implikasie kan liminale ruimtes beskou word as 'n aspek wat bespeurbaar sal wees in verhale met spookkarakters.

Daar word ook gewys op die liminale rituele (oorgangsrituele) wat in spookstories uitspeel. Hierdie liminale rituele word hoofsaaklik deur die lewende karakters ondergaan, hetsy bewus of onbewus (vgl. Van Graan, 2008a:123-125). Dit impliseer nie dat die spookkarakters nie ook deur 'n liminale ritueel (wat basies bestaan uit 'n afsonderingsfase, 'n vorm van transformasie in afsondering, en dan 'n herintegrasie in die gemeenskap waaruit die persoon (karakter) aanvanklik afgesonder is)¹⁴⁰ gaan nie. Maar in die geval van spookkarakters is die ritueel meer metafisies – hulle word nie uit 'n fisiese ruimte afgesonder nie, maar van die fisiese wêreld; die transformasie wat hulle ondergaan is 'n transformasie in die vorm van die self (van fisiese liggaam na ontliggaamde entiteit); en die herintegrasie in die gemeenskap waaruit hulle afgesonder is, kan nie plaasvind nie (die spook kan nie weer 'n lewende mens word nie), en dus is daar die suggestie van integrasie (eerder as *herintegrasie*) in 'n nuwe gemeenskap: die wêreld van die dooies. Hier kan gespekuleer word dat die oorlede persoon na die hemel, die hel, of 'n ander metafisiese hiernamaals (Hades, Valhalla, Elysium, of selfs terug na die aardse sfeer deur middel van reïnkarnasie) sal aanbeweeg. In Van Heerden se romans is hierdie integrasie afwesig, aangesien geeneen van die spoke aanbeweeg nie. Siener, veral, word vasgevang in hierdie liminale proses vanweë die struktuur van die roman – soos later bespreek sal word.

'n Argument vir liminaliteit as 'n eienskap van al drie die romans wat in hierdie studie ondersoek word, sou beslis gemaak kon word. Myns insiens word liminaliteit, wat so 'n integrale deel is van enige spookkarakter en spookstorie, die sterkste na vore gebring in *Die Stoetmeester* en in die karakter van Siener omdat dit in al bogenoemde variasies voorkom – liminale objek, liminale ruimtes, liminale spookkarakter en liminale rituele. Liminaliteit is, myns insiens, die sentrale eienskap van hierdie roman. Derhalwe word daar vervolgens ingegaan op liminale aspekte van die roman: die roman (kunswerk) as liminale objek, die slot van die roman as 'n tekstuele liminale ruimte, die sikliese narratief wat beide die leser en Siener as fiktiewe karakter in 'n liminale proses plaas, en die liminale historiese tydperk waarin die roman afspeel), en Siener as liminale figuur. Daar is verskeie aspekte van hierdie karakter – insluitende sy familiebande, die manier waarop hy sy beroep beoefen, die ligging van sy huis, sy ambivalente seksualiteit, sy aard as spookkarakter, en sy posisie as verteller en fokalisator – wat hom in meer as een opsig in 'n

¹⁴⁰ 'n Klassieke voorbeeld van 'n antropologiese liminale ritueel is ook te vinde in *Die Stoetmeester*, naamlik die tradisionele besnydenis waardeur Mpho Thandani, Ayanda se jonger broer, moet gaan om 'n man te word (vgl. Van Heerden, 1993:97-101, 112-113).

liminale toestand vestig.¹⁴¹ Daar sal hierom gefokus word op Siener wat, as spookkarakter per definisie liminaal is, en die invloed wat Siener se tussen-in stand op sy identiteit het. Laastens sal Siener se identiteit as 'n volgende fase van die Moolmans van *Toorberg* se Afrikaneridentiteit omskryf word.

3.5.1 Liminale aspekte van die roman

Kunswerke (insluitende die letterkunde) word deur Turner as liminale objekte beskou, onder andere vanweë die uitbeelding van die onnatuurlike en die pedagogiese aspekte wat in die temas van die verhale na vore kom:

The unusual, the paradoxical, the illogical, even the perverse, stimulate thought and pose problems, "cleanse the Doors of Perceptions", as Blake put it [...] Thus the portrayal of monsters and of unnatural situations in terms of cultural definitions, like the incestuous ties connecting the gods in the myths of some religions, may have pedagogical functions in forcing those who have taken their culture for granted to rethink what they have hitherto taken to be its axioms and "givens" [...] but the frequency with which such unnatural – or rather anti-cultural or anti-structural – events as incest, cannibalism, murder of close kin, mating with animals are portrayed in myth and liminal ritual surely has more than a pedagogical function (Turner, 1974:256).

Die skepping van 'n kunswerk (hier, die vertel van 'n storie in die vorm van 'n roman) is op sigself 'n liminale proses – 'n vraagstuk word uit die omliggende samelewing se kulturele raamwerk geneem, getransformeer tot 'n kunswerk, en as sodanig in die samelewing teruggeplaas.¹⁴² Siener se verhaal kan beskou word as 'n uitbeelding van "unnatural situations" in die sin dat die teenwoordigheid of bestaan van spoke nie oor die algemeen as natuurlik (of werklik) beskou word nie. Die temas wat in die roman geopper word – politieke spanning, postkoloniale diskoers, ekologiese kritiek en, as Cawood sy oom moordenaar is, die "murder of close kin" – kan bydra tot 'n meer as pedagogiese lees van die roman. Hiermee in gedagte, kan dit ook gesê word dat die leser met al hierdie kwessies gekonfronteer word, en sodoende genoop word om sy eie opvattinge daaromtrent te heroorweeg. Op hierdie vlak het ons dus reeds met liminaliteit te make: die verhaal wat Siener vertel, die roman self, kan beskou word as 'n liminale objek met die potensiaal om transformasie by die aanskouer (hier, die leser) teweeg te bring.

Die lees van die boek is opsigself 'n liminale proses vir die leser. Hy word tydelik afgesonder van die werklike wêreld deur sy inlewing in die teks; die teks kan 'n transformasie in sy persepsie van die werklike wêreld (ten opsigte van sekere ideologieë, religieë, bevolkingsgroepe ensovoorts) teweeg bring, en wanneer die boek neergesit word, sluit die leser weer aan by die gemeenskap van die werklike wêreld met hierdie veranderde werklikheidsbeskouing. Hierdie stelling kan

¹⁴¹ Dit moet genoem word dat van die lewende karakters ook as liminale figure beskou sou kon word. Biggs (1996:44-45), byvoorbeeld, maak 'n sterk saak uit vir Seamus as buitestander en randfiguur in die roman. Siener se posisie as spookkarakter vestig hom egter, myns insiens, as die uitstaande liminale figuur in *Die Stoetmeester*.

¹⁴² Vgl. Van Graan (2008a:116-120) oor die spookstorie as liminale kunswerk.

gemaak word aangaande enige roman wanneer die kunswerk as 'n liminale objek beskou word. Maar die liminale proses – afsondering, transformasie, herintegrasie – word sirkulêr eerder as liniêr in *Die Stoetmeester*. Hier gaan dit juis om die struktuur van die roman, die rangskikking van Siener se verhaal. Soos reeds uitgewys is, lei die slottonele die leser terug na die openingstonele van die roman, en die einde van die roman kan beskou word as die begin van die storie. Dit noop die leser om terug te keer na die begin van die roman en dit weer vanuit 'n nuwe perspektief te lees.¹⁴³ Indien die leser dan telkemale ná die slot terugkeer na die begin toe en die roman herlees, word hy/sy as't vasgevang in 'n sikliese, liminale proses omdat die herintegrasie (hier, die leser wat die fiktiewe wêreld verlaat en hom/haarself herintegreer in die werklike wêreld) nie plaasvind nie. Maar dit is 'n siklus waaruit die leser maklik kan ontsnap – hy kan op enige stadium in die leesproses om verskeie redes besluit om op te hou lees en die boek neer te sit. Die fiktiewe liminale figuur in die boek, Siener, kan egter nie uit hierdie siklus breek nie omdat die slot van die roman 'n drumpel vir sy hertoetrede tot sy eie verhaal eerder as 'n afbakenende grens daarvan is.

Die algemene beskouing van die slot van die roman as 'n afbakenende grens van die teks (vgl. Du Plooy, 2007:85-87), word in *Die Stoetmeester* omver gewerp. Hierdie grens, die afsluiting van die roman wat vir die leser die einde van die transformasiefase in die liminale ritueel sou aandui, word 'n drumpel waardeur die leser die teks herbetree (deur dit weer te lees), en die herlees van die teks word beïnvloed deur die leser se kennis van die karakters se (fiksionele) toekoms, in soverre die roman dit vertel. Wanneer 'n grens 'n drumpel word, is dit 'n liminale ruimte: die roman op sigself word 'n liminale sone omdat die slot terselfdertyd die grens én die drumpel van die lees- en herleesproses word.

Na aanleiding van die werk van Phillips, Lotman en Turner word die liminale sone deur Viljoen, Lewis en Van der Merwe soos volg beskryf:

A liminal zone is [...] a zone of playful transformation. Like any boundary, it is a zone of heightened semiotic activity [...] Liminality is the result of processes of separation, transformation and re-incorporation. Periods of ambiguity, transition and marginality can be termed liminal in this sense [...] The liminal space can be seen as [...] a space caught between various, and often opposing spaces, being neither one nor the other, but rather borrowing useful characteristics from both (Viljoen, Lewis & Van der Merwe, 2004:18).

Wat hier van belang is, is eerstens dat daar transformasie in die liminale sone plaasvind. Buiten die transformasie wat in die leser van die roman bewerkstellig kan word, is daar verskeie transformasies wat in hierdie roman plaasvind, insluitende Siener se transformasie (wat in die hieropvolgende afdeling bespreek sal word), sowel as transformasie in die gemeenskappe van Port Cecil, wat deur individuele karakters uitgebeeld word. Wanneer beide MaNdllovu en Seamus

¹⁴³ Met die tweede lees sal die leser, byvoorbeeld, beslis weet dat Siener oorlede is, dat Cawood waarskynlik daarvoor verantwoordelik is, en dat Siener daarin geslaag het om Sarah sy naam laat uitroep.

wegdraai van die gewelddadige optrede en voornemens van hul onderskeie gemeenskappe en kies om 'n vreedsame oplossing te probeer vind, word gesuggereer dat die gemeenskappe waarvan hulle die leiers is, ook hierdie ander pad sal loop (of ten minste, sal probeer). Daar is dus ook transformasie in ander karakters buiten Siener, maar gegewe hierdie studie se fokus op spookkarakters word hierdie transformasies van die lewende karakters nie in detail bespreek nie.

Tweedens stel Viljoen, Lewis en Van der Merwe dit dat 'n liminale sone 'n sone is waarin semiotiese aktiwiteit plaasvind. 'n Studie na die semiotiek van *Die Stoetmeester* sou 'n afsonderlike proefskrif kon uitmaak. Verskeie simbole en tekens – insluitende die floubok, die jakkals, die rivier, die skool visse, die oerdiere en die oliefontein – sou in diepte ondersoek kon word. Dit val egter buite die bestek van hierdie studie, en word hier slegs genoem (eerder as bespreek) as aanduidings dat semiotiese aktiwiteit wel in die roman te vinde is.

Derdens is dit van belang dat die liminale beide ten opsigte van plek (ruimte) en prosesse (rituele, aktiwiteite) gevind kan word. Liminaliteit kan dus in ruimtes (soos Siener se ou kasarm), toestande (soos Siener se toestand as spookkarakter),¹⁴⁴ of fases in 'n oorgangsritueel (byvoorbeeld, oorgang tussen lewe en dood, of transformasie in die denkwys van 'n karakter of gemeenskap) gevind word.

Vir 'n voorbeeld van 'n liminale ruimte in *Die Stoetmeester* kan daar verwys word na Siener se huis, die “ou kasarm” wat hy onder andere as “sy minnaar” beskryf (Van Heerden, 1993:90). Aan die een kant kan die huis gelees word as Siener se teenhanger – dalk selfs 'n tipe baarmoeder, 'n plek waar hy kan groei en ontwikkel – omdat dit is waar hy veilig voel, waar hy behoort en waar hy steeds 'n kind kan wees. Aan die ander kant hou die huis Siener gevange – hy kan nie daaruit ontsnap nie, en hy wil ook nie ontsnap nie omdat sy herinneringe aan sy gelukkige kinderdae in hierdie huis opgesluit is. Huise word beskou as versamelplekke vir herinneringe, en huise wat intense herinneringe inhou word ‘spookhuise’ genoem (Davidson, 2009:334).¹⁴⁵ In hierdie lig beskou, is die huis op sigself 'n liminale ruimte – 'n plek waar die verlede, die herinneringe, vasgevang word; en terselfdertyd 'n plek waar nuwe herinneringe geskep kan word. Siener word in hierdie milieu vasgevang – die ou herinneringe hang in die lug, maar die natuurlike progressie van vergeet en die skep van nuwe, durende herinneringe vind nooit plaas nie. Die ou kasarm is 'n ruimte waar transformasie (van een gesinslewe na die volgende) kán plaasvind, maar nie sál

¹⁴⁴ Met ‘toestand’ word daar hier verwys na die metafisiese posisie waarin 'n karakter homself bevind, die omstandighede waarin hy vasgevang is. In Siener se geval is dit hier nodig om op beide die fisiese en metafisiese toestande te wys, aangesien hy as spook- en lewende karakter op beide vlakke aangetref word en transformasie ondergaan.

¹⁴⁵ Davidson skryf nie in hierdie artikel van spoke asof hulle werklik bestaan – soos in die paranormale wetenskap – nie, maar van spoke en spookhuise as herinneringe wat by mense spook. Die herinneringe word aan die voorwerpe in en die argitektuur van die huis verbind, en ‘spook’ so by inwoners en besoekers.

plaasvind terwyl Siener daar woon nie. Dit is dan opvallend dat Sarah en Ayanda se versoenende gebare *buite* die einste huis, in die vlak water van die naasliggende rivier (ook 'n liminale ruimte), plaasvind, en MaNdlovu en Seamus se gesprek oor 'n vergadering tussen die civic en die stadsraad, *binne* die huis plaasvind. Die statiese milieu van hierdie huis waarin niks verander nie, word hierdeur (eers ná Siener so dood) verbreek deur ander karakters se pogings tot versoening. Daar kan heelwat meer gesê word oor die ou kasarm as 'n spookhuis, selfs 'n tipe spookkarakter, maar vir hierdie studie word daar volstaan met die beskouing van die huis as 'n spookhuis en derhalwe 'n liminale ruimte,¹⁴⁶ wat verder bydra tot die beskouing van Siener as 'n liminale figuur.¹⁴⁷

Met inagneming van die feit dat liminaliteit in beide ruimte en prosesse gevind kan word, kan daar myns insiens ook liminale aspekte verbonde wees aan historiese tydperke. Anders gestel, 'n historiese tydperk (van, byvoorbeeld, etlike jare of dekades) op 'n spesifieke plek ('n land of stad) waarin drastiese transformasie in aspekte soos politiek, ideologie, religie of kultuur plaasvind, kan beskou word as 'n liminale historiese tydperk. Die milieu waarin *Die Stoetmeester* afspeel, voldoen beslis aan hierdie vereistes. Die roman is in 1993, 'n jaar wat as 'n skeidslyn tussen die apartheidsbestel en ware demokrasie in Suid-Afrika beskou word, gepubliseer. Daar word na hierdie tydperk in die Suid-Afrikaanse geskiedenis (die vroeë 1990's) verwys as die interregnum. Die vertelde tyd in die roman weerspieël die Suid-Afrika van die vroeë 1990's, en die fiktiewe Port Cecil word as 'n mikrokosmos van Suid-Afrika aan die leser voorgehou. Die roman is duidelik midde-in 'n drastiese politieke omwenteling – wat ook sosiale, ideologiese, kulturele en selfs religieuse transformasie meegebring het – geplaas, in die tydperk waarin hierdie transformasie besig was om plaas te vind, en die uiteinde van dié transformasie nog onseker was. In die slothoofstuk van hierdie proefskrif, wanneer die spookkarakters en die drie romans in terme van publikasiedatums en historiese tydperke vergelyk word, sal hierdie kwessie meer in diepte bespreek word. Vir eers word daar hiermee volstaan: dat *Die Stoetmeester* beide in 'n liminale historiese tydperk gepubliseer is én in dieselfde liminale historiese tydperk afspeel.

Bogenoemde vorme van liminaliteit in *Die Stoetmeester* dra almal by tot die lesing van Siener as 'n liminale figuur, 'n karakter in die marge van sy gemeenskap (as lewende) en sy eie verhaal (as spookkarakter, verteller en fokalisator). Vervolgens word Siener as liminale figuur bespreek ten einde sy identiteit as individu en as verteenwoordigend van 'n groepsidentiteit vas te stel.

¹⁴⁶ Vgl. Van Graan (2008a:30,89-92,120-127) oor spookhuise en liminale ruimtes in spookstories.

¹⁴⁷ Davidson (2009:340) maak ook die volgende opmerking wat 'n ander lig werp op Siener se vertelling van sy verhaal: "When a place is lost, through exile or voluntary movement, this loss is often reconciled through a type of traumatic storytelling – revisiting the place over and over by narrating it for others". Hiervolgens kan Siener se spokery en vertelling ook geïnterpreteer word as die verwerking van die traumatiese verlies van sy "minnaar", die ou kasarm waaruit hy gewelddadig ontvoer is.

3.5.2 Siener se identiteit as liminale figuur

As spookkarakter, verteller en fokalisator van die roman is Siener reeds in 'n liminale toestand. Hy is vasgevang tussen die belewing van die gebeure as lewende karakter en sy vertelling (en herlewing) van hierdie gebeure as oorlede karakter. Hy is beide *in* en *buite* die verhaal wat hy vertel. Anders gestel, sy fisiese, lewende self is *in* die verhaal; sy metafisiese, oorlede self is *buite* die verhaal, maar beide is in dieselfde tyd en plek aanwesig. Hierdie liminaliteit word versterk deur sy posisie as spookkarakter. Soos reeds aangedui is, word dit wyd aanvaar dat spoke as liminale karakters of figure beskou kan word.

Hattingh ondersoek Siener se vertelperspektief (vanuit die dood) breedvoerig, en skryf:

In die geval van *Die Stoetmeester* stel die dood Siener in staat om terug te beweeg in tyd om sy lewe te herinterpreteer. Hoewel hy die opeenvolging van gebeure waarvan hy vertel in breë trekke ken, word sy insig tydens hierdie herbelewing verruim deurdat hy nou toegang het tot al die betrokkenes se gedagtes, asook gebeure waarvan hy vroeër uitgesluit was. Hierdie oënskynlike bevoorregte perspektief word telkens ondermyn deur die ontdekking van sy eie magtelosheid en eensaamheid [...]

Siener [kan] nie ingryp in gebeure om dit te probeer verander nie. Hy is vasgevang tussen die *nou* van tekstualisering as ontdekkingsproses en die *toe* van meedoënlose ontplooiing van finaal afgehandelde gebeure [...]

Sy aanwesigheid as onsigbare, ongenooide besoeker in sy vertelling (vgl. 12, 121, 202) korrespondeer met sy bewussyn van sy afwesigheid as betekenisbeherende subjek [...]

Die dood verteenwoordig 'n radikaal marginale vertelposisie. As verteller is dit vir Siener onmoontlik om vanuit die vertelhede in te gryp in reeds afgehandelde of toekomstige gebeure. As verteller lê sy deelname op die vlak van *sien* en aanbied van tekens en tekenpatrone waaraan die leser betekenis moet toeken (Hattingh, 1995:84).

Hattingh wys hier op verskillende teenpole waartussen Siener vasgekeer staan: hy kan gebeure herbeleef en met groter insig begryp, maar kan nie hierdie nuwe kennis aanwend om die gebeure te verander nie; hy het toegang tot sy karakters se gedagtes, maar kan nooit hierdie karakters wees nie. Hattingh wys ook daarop dat Siener, binne die vertelling van sy verhaal, vasgevang is tussen twee verskillende tye. Hy ken die toekoms, hy het dit reeds beleef, maar word as spook teruggeneem na die verlede, vanwaar hy (met sy kennis van die toekoms), hierdie gebeure moet herleef en vertel, maar magtelos is om dit te beïnvloed. Hy kan, byvoorbeeld, nie gebeure soos die bomontploffing op Katedraalplein of sy eie dood verhoed nie.

As spook is hy egter nie net tussen twee verskillende tydstrome (hede en verlede) vasgevang nie, maar ook tussen twee metafisiese ruimtes. In die aanvangsparagrafe van die roman word gesuggereer dat Siener in 'n groter ruimte en buite tyd as liniêre begrip bestaan. Hy is in 'n posisie om onder andere dinge so uiteenlopend soos “die fluitgeluid wat komete deur die uitspannel maak” en “die sagte ritseling van 'n roos wat in die tuin oopgaan” (Van Heerden, 1993:1) te hoor; hy is op 'n manier *orals*. Tog word hy gedurende sy vertelling van die verhaal geketting aan 'n

spesifieke plek – in die breë, Port Cecil, Fata Morgana¹⁴⁸ en die Ciskei. In die vertelling van sy verhaal kan hy nie wegbeweeg van die plekke waarin sy fisiese liggaam en die ander karakters wat deel van sy verhaal is, teenwoordig is/was nie. Hy moet in hierdie plekke bly, en hier wag totdat Sarah sy naam uitroep en hom bevry.

In die slot van die roman, voordat Sarah hom uiteindelik bevry, het Siener skynbaar in 'n skool visse verander, wat skielik verdwyn het toe Sarah sy naam uitgeroep het.¹⁴⁹ Siener beweeg dus ook tussen verskillende metafisiese en fisiese vorms – van lewende liggaam, na 'n skool visse, en dan na 'n ontliggaamde entiteit. Hy beweeg dan weer terug na *orals*; en dan ook weer terug na die begin van die verhaal toe, waar hy *orals* is tot “iets [hom wek]” (Van Heerden, 1993:1). Siener beweeg dus in elke sin van die woord in 'n liminale ruimte, beide ten opsigte van tyd, plek en vorm. Hy het nie volkome deel aan die vertelde tyd van sy verhaal nie, omdat hy as spookkarakter buite daardie tyd staan. Hy beweeg tussen verskillende ruimtes – *orals* en Port Cecil – sonder om werklik in 'n ruimte te bly. Hy het nie werklik vorm nie, omdat hy om die beurt nuwe vorms (insluitende, as spook, *geen* fisiese vorm) aanneem. Wanneer die sikliese narratief van die roman hier bygereken word, is Siener se liminale toestand permanent – hy word telkens aan die einde van die verhaal deur Sarah bevry, en telkens weer gewek, en wanneer hy gewek word moet die vertelling weer van voor af begin. Anders gestel: Siener sterf, verander in 'n skool visse, en word dan, wanneer Sarah sy naam uitroep, 'n ontliggaamde spook wat sy verhaal vertel. Aan die einde van hierdie vertelling, wanneer Sarah sy naam uitroep, beweeg hy weer terug na die begin van die verhaal toe in plaas daarvan om ‘aan te beweeg’. Siener as karakter kan nooit uit hierdie proses ontsnap nie. Sy spook kan nie aanbeweeg na die hemel, die hel, of 'n ander vorm van die hiernamaals nie omdat hy as't ware 'n fiksie is wat in 'n fisiese objek (die boek) vasgevang bly.

Buiten sy posisie as spookkarakter en verteller in hierdie liminale ruimte, is daar verskeie ander karaktereienskappe van Siener wat ook van sy lewende self 'n liminale karakter maak. Hattingh (1995:86-87) wys daarop dat Siener nie materialisties ingestel is nie en sy lewe wy aan die “verlig van die nood van diegene wat in vrees en onsekerheid aan 'n vreemde Westerse lewenstyl blootgestel word”. Ten spyte hiervan kan hy nie afstand doen van materiële besittings soos sy

¹⁴⁸ Beide hierdie plekke is fiktief. Port Cecil, 'n amalgamasie van Port Elizabeth, Oos-Londen, Grahamstad en Graaff-Reinet (Viljoen, 2004:118), en by implikasie die plase Fata Morgana en Monomotapa, en die 7-been delta van die Kei, bestaan nie in die werklike wêreld nie. Hierdie ruimtes vorm deel van die magiese realisme van die roman. Soos daar in die inleidingshoofstuk verduidelik is, word ruimtes en karakters vir die doel van hierdie studie as fiktief werklik beskou – die plekke is so werklik soos die karakters.

¹⁴⁹ Indien dit aanvaar word dat Siener ná sy dood tydelik in 'n skool visse verander word, beteken dit weereens dat hy in meer as een vorm teenwoordig is. Vir die grootste deel van die roman is hy teenwoordig as beide die lewende en oorlede Siener, maar in hierdie slottonele is hy teenwoordig as 'n skool visse (opgeneem in die ekologiese bestel) en spookSiener.

stoomtreintjies, geërfde huis en ou Mercedes nie. Siener is besonders geheg aan sy aardse besittings:

My ouers het my gerieflik gelaat met die ou huis, die diesel-Mercedes en gevestigde beleggings. “Ou geld” is die term wat die stad se mense gebruik wanneer hulle na my en Sarah verwys. Ek is tuis met my besittings, en vermy die aankoop van nuwe dinge – dié materiële selfvertroue het my ouers aan my nagelaat. Jy wys nie geld nie, het die ou Afrikaners geglo (Van Heerden, 1993:15).

Siener blyk vasgevang te wees tussen ’n Westerse (kapitalisme en individualisme) en Afrika-manier van dink (ubuntu, gemeenskap) ten opsigte van rykdom, materiële besittings en persoonlike ruimte. Maar sy gehegtheid aan sy aarde besittings is nie suiwer materialisties nie. Dit is ook ooglopend sentimenteel – die speelgoedtreine herinner hom aan sy gelukkige kinderdae, die geërfde huis en die “ou geld” is dinge wat hom aan sy oorlede ouers verbind. Dit is om hierdie sentimentele redes dat Siener die aankoop van nuwe dinge vermy: hy het genoeg, wat hy het, is vir hom betekenisvol, en daarom het hy nie nuwe dinge nodig nie. Siener se gehegtheid aan sy materiële besittings (al is dit dan om sentimentele redes) is steeds Westers in die sin dat dit individuele besittings is. Hy kan dit nie met die gemeenskap deel nie, en tog het hy terselfdertyd, soos gesien kan word in sy regspraktyk, ’n begeerte om betrokke te wees in die gemeenskap en om mense te help. Hierdie dualisme in sy geaardheid kom duidelik na vore wanneer hy gekonfronteer word met MaNdllovu se wêreldbeskouing:

Hoe moet ek, as bevoorregte lid van die besittersklas, met dié vrou praat oor nasiebou? Gestel sy vra my om my huis oop te gooi en dit met vier gesinne uit die plakkersbuurt te deel – ek, die vrygesel wat ’n kasarm bewoon wat bestaan uit vyf slaapkamers, twee badkamers, ’n woonkamer, ’n gesinskamer, ’n sitkamer, ’n studeerkamer... Sou hulle begryp as ek begin verduidelik wat privaatheid is? Dat ek elkeen van daardie kamers bewoon met ’n ander faset van my wese? Dat ek nie sou kon bestaan sonder die verskeidenheid ruimtes waarin ek geheel en al privaat kan wees nie? (Van Heerden, 1993:132).

Siener word byna daagliks met hierdie kontras gekonfronteer wanneer hy vanaf sy kasarm en al sy materiële gemak na sy prokureurskantoortjie in die stad stap. Hierdie roete neem hom “deur die vismarkgebied naby Eerste Delta se monding”; die “groot oop ruimte waar die Kwelabussies hul terminusse het en die straatsmouse hul ware onder die peperbome uitstal” (Van Heerden, 1993:18) tot by sy prokureurskantoor. Dit is veral wanneer hy by die smouse verbystap dat Siener met armoede gekonfronteer word – hy merk op dat hy “verby die armoede van die smouse [probeer] kyk waar hulle tenger en vuil op rietmatte wag op kopers” (Van Heerden, 1993:18). Hierdie kontraste spreek direk tot sy individuele identiteit, die verskillende fasette van sy wese, en die verskillende ruimtes van sy huis en werksplek illustreer dit: by die huis is hy Westerling, gemaklik met sy klein luukshede, private ruimte en klein eksentrisiteite; by die werk word hy in kontak gebring met die armoede en ongeregthede van Afrika in sy eie gemeenskap.

Buiten dat Siener hierdeur tussen verskillende sosio-ekonomiese klasse van die gemeenskap beweeg, word hy ook deur sy praktyk en sy familiebande tussen verskillende kultuurgroepe (volke) geplaas. Hattingh (1995:82) voer aan dat Siener vasgevang word “in sy botsende belange tussen die verskillende strydende groepe”, en beskryf die probleme wat dit vir Siener meebring:

Die verteller is die enigste personase in die roman wat die skanse van apartheid genoegsaam deurdring om 'n wêreld anders as die bevoorregte een waarin hy grootgeword het, te leer ken [...]

Siener identifiseer hom met die marginale politieke en sosiale posisie van die Thandani's en karakteriseer homself ook as die een wat anders is (90, 198). Hy besef dat hierdie andersheid die moontlikheid van 'n volledige ophef/prysgee van die self inhou (Hattingh, 1995:83-84).

Siener is 'n afstammeling van die Afrikaner, en word deur sy suster se huwelik verbind aan die afstammelinge van die Britse setlaars. Maar hy skaar hom nie by Afrikaners of die Setlaars (as groepe) nie, en in hierdie opsig word hy 'n buitestander in sy familie en sy gemeenskap. In die beoefening van sy beroep verteenwoordig hy hoofsaaklik die armes van Joza, en spesifiek die Thandani's, wat hom aan die Xhosa-gemeenskap verbind. Sy sterk sin vir geregtigheid, tesame met sy altruïsme, noop hom om telkens sy kliënte se kant te kies wanneer daar, byvoorbeeld, tydens die ete op Fata Morgana 'n debat oor die olie en die Thandani's se hofspraak gevoer word. Hierdie sameloop van omstandighede plaas Siener in 'n moeilike posisie, aangesien daar duidelik spanning tussen hierdie groepe in die roman uitgebeeld word. Maar dit plaas hom ook in 'n brugposisie – omdat hy tussen al hierdie groepe geplaas word, kan hy tussen hulle beweeg en hulle met mekaar in verbinding te bring. Wanneer die gebeure in Port Cecil die gemeenskap tot op die rand van katastrofe bring, is beide MaNdllovu en Seamus van mening dat Siener die gemeenskappe bymekaar moet bring: albei wil Siener kontak om 'n vergadering tussen die stadsraad en die civic te reël.

Dit is dus deur middel van beide sy familiebande en werkslewe dat Siener tussen hierdie verskillende groepe – die Afrikaners, die Setlaars en die Xhosas – geplaas word. Wanneer hy dan as spookverteller en fokalisator terugkeer na sy eie verhaal, plaas dit hom in 'n unieke posisie. Buiten dat hy as spook toegang tot ander karakters se gedagtes en private oomblikke het, kan hy ook vanweë sy persoonlike verbintenis aan al hierdie groepe simpatie en empatie met almal toon, en daarom ook vanuit hulle perspektiewe die verhaal fokaliseer sonder om hulle te homogeniseer of stereotipeer. Siener se plasing *tussen* eerder as *in* hierdie verskillende kulturele en sosio-ekonomiese groepe maak dit moeilik om hierdie karakter as 'n vergestaltung van 'n spesifieke groepsidentiteit te lees. Die problematiek van Siener se groepsidentiteit – veral in terme van Afrikaneridentiteit – sal later verder bespreek word.

Soos reeds vermeld is, verwys liminaliteit nie net na liminale ruimtes (fisies en metafisies) en liminale karakters nie, maar ook na 'n proses waardeur transformasie bewerkstellig word. As Siener 'n liminale figuur is, behoort daar 'n proses van transformasie in hierdie karakter waargeneem te kan word. Siener se vertelhandeling op sigself is die eerste aanduiding van 'n prosesgedrewe transformasie in die karakter. Thomas wys op die aspek van transformasie wat in die vertelling van 'n spookstorie kan geskied:

While specters communicate with us about realms outside of ourselves, such as the natural world, ghosts can also get personal. That is, supernatural narratives can be examined in terms of their reflection of and impact on individual lives. Sometimes ghost stories have the ability to transform the individual worlds of those who tell and hear them (Thomas, 2007:52).

Dit suggereer dat die handeling van vertelling op sigself 'n transformatiewe handeling is – bedoelende dat die transformasie teweeggebring word deur die handeling van vertelling, en nie noodwendig of slegs deur die handelinge (storie) wat vertel word nie. Hieruit volg dit logies dat Siener se vertelling 'n doelbewuste handeling is met die oog op sy eie transformasie. Soos hy dit self stel: “as ek die verhaal van my af het, wag daar ligvoetigheid. Ek weet dit; ek twyfel; ek hoop” (Van Heerden, 1993:223). Siener is dus bewus daarvan dat hy die verhaal móét vertel, dat dit deel van 'n proses is wat vir hom “ligvoetigheid” sal bring, maar terselfdertyd betwyfel hy sy eie sekerheid oor die afloop van hierdie proses.¹⁵⁰ Sy huiwering tussen hierdie sekerheid en onsekerheid kan ook beskou word as bydraend tot sy liminale toestand – hy “weet” én hy “twyfel”. Die transformasie wat deur hierdie vertelling bewerkstellig word, is dat Siener vanuit een metafisiese staat na 'n ander transformeer – na 'n skool visse, na 'n ontliggaamde entiteit wat *ora/s* is, na 'n spook wat 'n greep uit sy eie lewensverhaal herleef en vertel. Soos vroeër aangedui is, is hierdie transformasie, hierdie vryheid, slegs tydelik: die proses is siklies en die vryheid word telkens opgeskort wanneer die verhaal weer begin.

Donahue wys daarop dat spookkarakters nie net op sigself liminaal is nie, maar dat hulle juis as sodanig beskou kan word omdat hulle besig is om transformasie te ondergaan:

The liminal subject, according to Turner, is often segregated from the rest of society. He is stripped of his property, his clothing is either removed or reduced, he is a “*tabula rasa*, a blank slate, on which is inscribed the knowledge and wisdom of the group, in those respects that pertain to the new status” (Turner, *Forest* 89). Liminality, according to Turner, is characterized by transition, the presence of *communitas*,¹⁵¹ the absence of property and status, nakedness

¹⁵⁰ Daar word in die roman geen aanduiding gevind van wie of wat Siener dwing of verplig om sy verhaal te vertel nie. Hy is dus nie, byvoorbeeld, onder die beheer van 'n ander identifiseerbare entiteit (soos 'n god, 'n duiwel of 'n meer kragtige spook) nie. Of hy homself (bewus of onbewus) verplig om te vertel, skyn die logiese aanvaarding te wees, veral gegewe dat die vertelproses, soos vroeër aangedui is, beskou kan word as deel van die sterfproses, as Siener se kognitiewe verwerking van sy eie dood. Natuurlik is daar ook die meer ooglopende verklaring: dat die skrywer sy karakter verplig.

¹⁵¹ *Communitas* is die een aspek van Turner se beskouing van liminaliteit wat nie in *Die Stoetmeester* tot uiting kom nie. Die gemeenskap van Port Cecil is verdeeld, in konflik gewikkel, en teen die einde van die verhaal word die eerste, huiwerige treë na versoening, na die groei van *communitas* geneem. Die suksesvolle of mislukte voltooiing van hierdie proses word nie vertel nie. Vir Siener as individu is daar ook geen vooruitsig van *communitas* nie: hy is dood, en sal nooit in die gemeenskap wat ná sy dood vorm aanneem geïntegreer kan word nie.

or uniform clothing and an acceptance of pain and suffering [...] They [characters that can be defined as liminal] cannot be categorized in the normal binary manner – as either alive or dead – and they are in a process of transition from one state to another (Donahue, 2012:116).

Dit kan gestel word dat Siener as spook ontnem is van sy besittings. Hy kan nie meer met sy stoomtreintjies speel of in sy roeiboot op die rivier gaan roei nie, hy kan slegs hierdie dinge herleef deur dit te vertel. Of hy as 'n naakte spook (dus, selfs van sy klere ontnem) rondwandel, kan nie uit die gegewens in die roman vasgestel word nie. Dit kan wel uitgewys word dat hy nooit vertel wat hy aanhet nie, maar telkemale die klere wat sy lewende self dra, beskryf.

Siener is egter geensins 'n *tabula rasa* nie. Hy maak gereeld stellings wat sy eie vooroordele teenoor situasies en ander karakters (insluitende homself) openbaar. Hy is terselfdertyd in staat daartoe om die ander karakters vanuit die hiernamaals te betrag met sy voorafkennis van die toekoms en sy toegang tot hul gedagtes. Hy kan simultane gebeure sien waarvan hulle nie almal terselfdertyd bewus kan wees nie. Hiervolgens kan wel aangevoer word dat “the knowledge and wisdom of the group” in hom ingeskryf word juis deurdat hy vanuit al hierdie karakters se perspektiewe kan fokaliseer en vertel. Wanneer hy 'n spook word, word Siener ook 'n versamelpunt van al hierdie kennis.

Herhaalde aanduidings dat die verhaal wat Siener besig is om te vertel, 'n transformasieproses is, word deurlopend in die roman aangetref. Hier word spesifiek verwys na die transformasie van die individu, na hoe Siener as persoon (karakter) emosioneel groei en ontwikkel. Hattingh (1995:80) beskryf Siener as verteller as “die een wat vanuit die randposisie van die dood verskillende politieke opsies dramaties aan die leser voorhou, sonder om 'n spesifieke oplossing aan te dui”. Aanduidings dat die vertel van die verhaal 'n transformasie in Siener bewerkstelling, word gesuggereer in tonele soos die volgende, wat afspeel nadat Sarah en Siener 'n klein meningsverskil gehad het oor Siener se betrokkenheid by die Thandani's:

Nadat ons koffie gedrink het, begelei ek haar na haar motor. Sy lyk klein en alleen in die groot Mercedes toe sy groet. Terwyl ek haar nou so dophou waar sy uit my verhaal wegry, wens ek dat ek na haar kan roep, haar kan vra om nog 'n rukkie langer te bly. Ek sou selfs wou oorstap na die figuur wat lank in die leë straat bly staan, asof hy ingedagte is, of dalk bang is om die huis weer binne te gaan. Ek sou hom wou waarsku oor wat vir hom voorlê. *Maar hy is eintlik nie ek nie. Nog nie.* En ek mag nie (Van Heerden, 1993:96).¹⁵²

Hiervolgens kan Siener se vertelling van sy verhaal dien as 'n transformasieritueel – hy wys self daarop in stellings soos “hy is nie eintlik ek nie. Nog nie”. Siener wys ook deurlopend uit dat hy tot nuwe insigte rondom sy medekarakters en die gebeure gekom het. Die opvallendste voorbeeld hiervan is sy houding jeens Seamus, wat gaandeweg deur die roman verander. Waar lewende Siener nooit veel erg aan sy suster se eggenoot gehad het nie, vertel spookSiener dat hy Seamus

¹⁵² My kursivering.

“nou beter begryp” (Van Heerden, 1993:46). Hierdie beter begrip van sy swaer is deels toe te skryf aan Siener se vermoë om, as spook, waar te neem wat hy nie as lewende mens kon sien nie. SpookSiener, wat in die ander karakters kan opgaan, en kennis het van hul gedagtes, persepsies en private oomblikke, sien nou ook Seamus se depressiewe buie, die dieptes waartoe sy gedagtes daal wanneer die depressie hom tref, en luister selfs na Seamus se gesprekke met sy “terriër-terapeut” (vgl. Van Heerden, 1993:58-59, 154, 305-308). In die slothoofstuk, waar die finale konfrontasie tussen Seamus en Cawood vertel word, toon Siener selfs ’n deernis teenoor Seamus wat hy nooit as lewende man gehad het nie. Wanneer Seamus van sy perd af val, staan spookSiener nader om hom op te help: “Kom, my stoetmeester. Op! Jy, meer as al die ander, is die gewonde. Jy sleep jou seer verlede deur hierdie skrikkeljaar; jy moet uithou, jy...” (Van Heerden, 1993:320). Dit is dalk hierom – omdat Siener in die dood ’n dieper emosionele, empatieke verbintenis met Seamus kon vorm as in die lewe – dat Seamus vir ’n oomblik bewus word van spookSiener se teenwoordigheid, maar hom vir Cawood aansien (Van Heerden, 1993:320).

Gegewe dat spookSiener geensins met sy medekarakters praat nie,¹⁵³ is dit logies dat sy verhaal doelbewus aan ’n gehoor (die leser) vertel word. Alhoewel hy nie die leser direk aanspreek met frases soos ‘kom, leser, kyk saam met my’ of iets in der voege nie, is daar enkele subtiele aanduidings dat Siener as verteller bewus is van sy gehoor en hulle doelbewus deur plekke en gebeure begelei. Hoofstuk agt van die roman, byvoorbeeld, begin met die woorde “Ons loop saggies by MaNdlovu in – só dat sy onbewus van ons teenwoordigheid bly” (Van Heerden, 1993:77). MaNdlovu is alleen in die vertrek in die hieropvolgende vertelling: sy sit in haar geliefkoosde stoel in haar eetkamer en praat hardop met haarself, soos dit haar gewoonte is “as die tye druk”. So, wie is “ons”? Wie loop saggies saam met Siener hier in die vertrek in? Ek interpreteer dit as ’n verwysing na die gehoor of leser, en dat spookSiener bewus is daarvan dat iemand hom aanhoor; dat hy nie net met homself praat nie. Daarom kan die verhaal ook beskou word as ’n poging om die leser (of aanhoorder) se perspektief op die samelewing te transformeer¹⁵⁴ deur middel van die uitbeelding van die politieke spanning, ekologiese kwessies en vraagstukke na interpersoonlike verhoudings wat in die roman geopper word. Só ’n stellings steun natuurlik op die vooronderstelling dat mense beïnvloed kan word deur die verhale wat hulle lees.

¹⁵³ Letterlik, dat hy nie gesprekke met hulle voer nie – hulle kan hom nie hoor nie, hulle kan hom nie antwoord nie.

¹⁵⁴ Hier kan weereens aansluiting gevind word by Turner (1974) se beskouing van kunswerke as liminale objekte.

Deur die handeling van vertel word Siener in die middel van die liminale proses geplaas. Hierdie proses word soos volg deur Turner uiteengesit:

Liminality is a term borrowed from Arnold van Gennep's formulation of *rites de passage*, "transition rites" – which accompany every change of state or social position, or certain points in age. These are marked by three phases: separation, margin (or *limen* – the Latin for threshold, signifying the great importance of real symbolic thresholds at this middle period of the rites, though *cunicular*, "being in a tunnel", would better describe the duality of this phase in many cases, its hidden nature, its sometimes mysterious darkness), and reaggregation (Turner, 1974:321-323).

Die "change of state" in Siener is ooglopend – hy was 'n lewende mens wat 'n spook geword het, en dit is in hierdie veranderde staat dat hy terugkeer om sy verhaal te vertel. Of sy posisie as spook aan hom 'n hoër status gee, is 'n debatteerbare kwessie. As spook kan hy nie meer 'n rol speel in die sosiale bestel van Port Cecil nie, hy kan nie eers uitreik na sy medekarakters en hulle direk aanspreek of aanraak nie. Maar hy is ook in 'n posisie om meer te sien en meer te weet van die gebeure en die mense rondom hom.

Dit is nie net die oorgang van lewe na dood wat die liminale proses in hierdie roman uitmaak nie, maar die vertelling van die verhaal wat hierdie oorgang tot gevolg gehad het. Die vertelling is die proses wat Siener uit sy posisie tussen die lewe en die dood behoort te bevry, soos hy self in die roman aandui. Dié proses se eerste fase, die afsonderingsfase, word gevind in die manier waarop Siener gelewe het. Hy het homself van ander mense afgesonder. Hierdie selfopgelegde sosiale isolasie was nie 'n doelbewuste handeling nie, maar eerder die resultaat van sy onvermoë om uit sy eie eensaamheid te ontsnap. Sy dood (wat opmerklik nie in die roman beskryf word nie) word dan die metafisiese grens wat oorgesteek word en hom na die liminale fase, waar transformasie plaasvind, verskuif.

Anders beskou, kan dit ook aangevoer word dat sy dood juis die afsonderingsfase is – hierdeur word hy totaal afgesonder van al die ander karakters en die gebeure in die roman; hulle is nie deurlopend bewus van sy teenwoordigheid of sy vertelling van die verhaal nie. Dit is sy dood wat hom in hierdie liminale ruimte én in sy liminale toestand as spook plaas, vanwaar hy die transformasieproses (vertelling) aandurf. Sy liminale fase is in hierdie opsig dus iets wat slegs deur die leser van die roman waargeneem kan word, en nie deur die samelewing of groep waaruit hy deur sy dood afgesonder word nie.

In hierdie liminale fase beweeg hy as spook deur sy eie verhaal, en in die vertelling daarvan kom hy nie net tot insig (wat transformasie tot gevolg het) nie, maar word ook daaruit bevry wanneer Sarah sy naam uitroep by die rivier. Die veronderstelling is dan dat hy hierna weer hergeïntegreer moet word in die samelewing of omgewing waaruit hy geneem is. In hierdie opsig is daar egter 'n paradoks in *Die Stoetmeester* – hy word wel teruggeneem na die vorige bestel (sy eie lewe en

handelinge in Port Cecil), maar hy word daarna teruggeneem as 'n spook. In hierdie opsig keer hy wel terug as 'n man van veranderde status (hy is nou 'n spook, en nie meer 'n lewende mens nie), maar die herintegrasie kan om twee redes nooit volledig wees nie: eerstens omdat hy nie waargeneem kan word en dus nie aktief deel kan hê in die gemeenskap waarna hy terugkeer nie; en tweedens omdat hy skynbaar nie uit hierdie kringloop van herlewing en vertelling kan ontsnap nie.

Bostaande transformasies wat in hierdie karakter waargeneem kan word, tesame met sy karaktereienskappe, sy plasing tussen verskillende groepe, en sy posisie as spookkarakter en verteller van die verhaal, maak sonder twyfel van Siener 'n liminale figuur. Dit het ook 'n beduidende invloed op sy identiteit. Soos vroeër vermeld is, is dit moeilik om Siener as 'n vergestaltung van 'n spesifieke groepsidentiteit te lees juis omdat hy nie spesifiek aan enige groep behoort nie. 'n Mens sou veronderstel dat Siener 'n vergestaltung van Afrikaneridentiteit behoort te wees, gegewe dat hy uit 'n Afrikanerfamilie kom, maar sy ouers was "liberale Afrikaners". Hul liberale ideologie word, byvoorbeeld, gesien in Siener se herinneringe aan hoe hulle "gedink [het] dat die waansin ons getref het. Hulle het na die glimlaggende Verwoerd se foto's gekyk en gesê: die waansin het 'n sjarmante glimlag" (Van Heerden, 1993:291). In hierdie opsig word reeds afgewyk van die prototipiese Afrikaneridentiteit wat in *Toorberg* deur die Moolmanfamilie vergestalt word.

Die karaktereienskappe wat deur *Toorberg* se Afrikaners vergestalt (en daardeur in Van Heerden se vroeë oeuvre gevestig is), sluit in manlikheid, die figuur van die Boer en dié van die rebel of kryger, asook 'n verbintenis aan grond en water, 'n rassistiese ideologie, sterk klem op familiebande en die uitlewing van die Christelike geloof. Vervolgens word kortliks aangedui hoe Siener, in vergelyking met die Afrikaners van *Toorberg*, van hierdie eienskappe afwyk en/of daaraan voldoen.

Siener toon nie die krag van 'n Afrikanerman nie. Hy werk, byvoorbeeld, nie met sy hande of fisieke krag nie, maar met sy verstand. Boonop word hy uitgebeeld as 'n half-patetiese figuur. Die fisieke krag wat, by implikasie, aan manlikheid en die Boer verbind word, is dus afwesig in Siener. Dat Siener as 'n homo- of biseksuele man geteken word doen ook, vanuit die perspektief van prototipiese Afrikaneridentiteit, afbreuk aan sy manlikheid. Andreas die Digter Moolman, met sy "slap gewrigte", is (onder andere) op soortgelyke gronde deur die Moolmans van *Toorberg* verwerp. Verder kan Siener vanweë sy intellek en professie ook met Regter Lucius, die Moolman wat nie sy hand aan fisieke dinge wou slaan nie, vergelyk word. Alhoewel Lucius nie deur die Moolmans verwerp is nie, was hulle tog taamlik kil teenoor hom en sy geleerdheid.

Bogenoemde impliseer nie dat Siener 'n swakkeling is wat nie 'sy man kan staan' nie. Soos gesien kan word wanneer hy as prokureur vir die Thandani's in Bisho optree en Ayanda sê dat hy blykbaar "soos 'n boerboel" in die hof baklei (vgl. Van Heerden, 1993:137-140); wanneer hy met Sarah baklei oor haar houding teenoor die Thandani's (vgl. Van Heerden, 1993:94-95); en wanneer hy Seamus vasvat oor die raad se spioenasie op sy praktyk (vgl. Van Heerden, 1993:242-244), staan Siener nie terug vir konfrontasie nie. Geeneen van hierdie konfrontasies is fisiek nie, en in hierdie opsig wyk Siener af van die tradisionele beeld van manlikheid: hy veg eerder met woorde, regsdokumente en sy verstand as met vuishoue en gewere. Hierdie vorm van baklei maak ook nie van Siener 'n rebel of kryger nie. Hy veg nie vir volk en vaderland nie, maar met en vir individue en, by implikasie, teen volk en vaderland wanneer hy die Thandani's verteenwoordig in hulle grondeis. Hy veg nie in 'n oorlog of rebellie nie; maar in die hof en om die etenstafel. Daar is geen militêre aspek aan Siener se optredes nie, en hiervolgens sal geen stoere Afrikaner hom 'n rebel of kryger kan noem nie.

Verder is Siener nie, soos die Abels van Toorberg, 'n dominante figuur wat heers om die mense rondom hom nie. Hy is 'n dienaar van die gemeenskap, eerder as 'n leier of gesagsfiguur. Daar is ook nie 'n dominante, patriargale figuur wat oor hom heers nie – die tradisionele gesinstruktuur van die Afrikaner, waar die vader die onbetwisbare hoof van die huishouding is, word nie in hierdie roman aangetref nie.¹⁵⁵ Tesame hiermee is die klem op familiebande anders in *Die Stoetmeester* as in *Toorberg*. Die uitbeelding van die groot Afrikanergesin (op die plaas) met 'n dominante vader as primêre sosiale eenheid waarom gemeenskapslewe gestruktureer word (Du Pisani, 2004:82), is nie te bespeur in *Die Stoetmeester* nie. Hier is slegs die eensame Siener; Sarah en haar onstabiele gesin (haar man is depressief en die moontlikheid dat hy selfdood sal pleeg, hang soos 'n swaard oor hulle; haar seun is onvoorspelbaar en aggressief; die gesin het duidelik probleme, vgl. Van Heerden, 1993:204-206)), en die Thandani's, waar die matriarg aan die hoof staan.

Siener kan natuurlik ook nie as 'n Boer beskou word nie, om die ooglopende rede dat hy in die eerste plek nie op 'n plaas woon en boer nie. Die benaming Boer strek, in hierdie konteks, natuurlik verder as 'n verwysing na elkeen wat op 'n plaas boer.¹⁵⁶ Die verbintenis wat die Boer met grond en water toon, is, in 'n mate, in Siener te vinde. Hy lê nie kleim op 'n groot stuk aarde (soos 'n plaas) nie, maar die grond wat hy wel besit, sy huis, is ook oorgeërf van sy voorgangers, en hy is, soos vroeër bespreek is, besonders geheg aan die huis wat op hierdie grond staan. Hierdie verbintenis is, anders as dié van die Boer en sy grond, nie spesifiek 'n kwessie van eienaarskap

¹⁵⁵ Daar is wel 'n duidelike matriargale bestel in die Thandani-familie, met MaNdlovu aan die hoof. In hierdie opsig kan die Thandani's dus as 'n teenhanger van die tradisionele Afrikanergesin gelees word.

¹⁵⁶ Vgl. 2.6.2.2.

en besitting van die grond nie, maar 'n sentimentele gehegtheid aan 'n veilige, ingeborge, persoonlike en private ruimte. Op dieselfde wyse is Siener se verbintenis met water – hier, die rivier wat agter die huis verbyvloei – ook nie 'n kwessie van eienaarskap nie. Siener se verbintenis met die rivier is metafisies en verbind aan wat Du Plessis (1994:202) sy “profeetskap” noem. Siener lees die rivier: hy voorspel daaruit die komende ontdekking van olie, sowel as sy eie dood; en wanneer Siener op 'n stadium in 'n skool visse verander, bewoon hy as't ware die rivier. Maar daar is geen uitsprake of aanduidings in die roman dat Siener die rivier as sy eiendom beskou soos wat die Moolmans hulle Toorbergwater beskou nie.

Die rassistiese ideologie van die prototipiese Afrikaner is ook by Siener afwesig. As prokureur verteenwoordig hy die armes, veral die swart mense van Joza:

Wanneer hulle hoor dat die plek nou 'n wetsman s'n is, het hulle meermale nie weggedraai nie, maar besluit om hulle sorge op my te laai [...]

Watter remedie hulle ook al kies, die onderliggende begeerte bly steeds afrekening met die noodlot. En dit is waarop die armes, verslete in krotbuurte en agterlike valleie, verlore in die diep distrikte, gehoop het. Dit is wat op hulle gesigte geskryf was wanneer ek hulle te woord staan en effens absurd voel agter my groot lessenaar [...]

Elke dag was 'n doolhof waaruit ek klein uitweë kon vind: 'n borgaansoek toegestaan, 'n onskuldige kliënt losgestry, 'n verkragter help vaspen. Maar ook: kliënte wat ná vryspraak nooit opdaag om hul rekening te vereffen nie, besoekers wat die wagkamers se asbakkies straat af dra, straatmouse wat binnekom net om in die lugverkoelde wagkamer te rus en dan weer onopsigtelik te geepad en doodgetrapte zolstompies op die mat agter te laat.

Ek kon geen antwoord vind vir my vrae na die bestiering van 'n God wat soveel ellende naas soveel rykdom in een stad laat leef nie. [...]

En tot 'n insig gekom [...]

As jy niks besit nie, kan geeneen skadevergoeding van jou verhaal nie [...]

Gou het ek geleer dat die armes om dié rede wesenlik bó die reg verhef was. Verlos van toerekeningsvatbaarheid het die inwoners van die plakkersbuurte snags en oor naweke met verbete uitbundigheid hul ellende gevier (Van Heerden, 1993:15-17).

Alhoewel Siener gaandeweg tot die insig kom dat hierdie mense “bo die reg” is omdat hulle vanweë hul armoede “van toerekeningsvatbaarheid [verlos] is”, verteenwoordig hy hulle tog in regsake. By implikasie sien hy hulle as landsburgers met regte – anders as die Moolmans wat verkies dat die plaaswerkers (insluitende die Skaamfamilie) hulle plek ken. Hy toon dus nie die rasgedrewe eksklusiwiteit van die Moolmans nie, maar 'n inklusiewe houding jeens al die mense in sy gemeenskap. Hierdie houding kom nie net na vore in sy beroepsbeoefening nie, maar ook in sy interpersoonlike verhoudings. Hy toon romantiese, seksuele gevoelens teenoor Ayanda – al tree hy nooit in hierdie verband daadwerklik op nie – en hieruit kan veronderstel word dat rassuiwerheid, wat vir die Moolmans so belangrik was (en waarvoor Floors Moolman as gevolg van sy seksuele verhouding met Kitty Riet van die plaas verban is) nie vir Siener enigsins van belang is nie.

'n Laaste kenmerk van Afrikaneridentiteit waarvan Siener afwyk, is die Christelike geloof. Hy verwys in oomblikke van skok en ontnugtering na God. Wanneer hy, byvoorbeeld, die ellende in die plakkersbuurte eerstehands sien, dink hy: "God! [...] Verlosser, Jesus Christus!" (Van Heerden, 1993:18); wanneer hy besef dat die prostituut in sy kar 'n man is, dink hy "God, dat dit juis só moet geskied (Van Heerden, 1993:173); en "Ag, God..." wanneer hy die verskrikking van die menseslagting op Katedraalplein onthou die oggend ná die bomontploffing (Van Heerden, 1993:286). Dit is opmerklik dat Siener in wat waarskynlik sy grootste oomblikke van vrees (sy ontvoering) was, geen verwysing na God maak nie. Ná sy dood maak spookSiener ook geen eksplisiete verwysings na God nie – bostaande voorbeelde is almal deur die lewende Siener geuite. Selfs as spook wonder Siener nie eers oor die hemel en hoekom hy nie daar is nie. Veel meer as die bogenoemde tipe terloopse verwysings na Christenskap is daar nie in *Die Stoetmeester* nie. Dit suggereer dat Siener wel 'n Christelike wêreldperspektief het, met die aanvaarding van die bestaan van 'n God wat verantwoordelik is vir die skepping, maar van 'n georganiseerde, gerigte geloofslêwe is hier nie sprake nie. Siener gaan nie kerk toe nie, hy bid nie, lees nie die Bybel nie. Alhoewel hy dus aanduidings van 'n Christelike geloof toon – deur te verwys na God – sou Siener nie as 'n praktiserende Christen beskryf kan word nie. Soos by latere geslagte van die Moolmans (veral Abel en DwarsAbel) het die geloof in God eerder 'n byna onbewuste handeling en instelling eerder as 'n deurdagte, spirituele aspek van sy alledaagse lewe geword.

Sy afwyking van bostaande eienskappe van Afrikaneridentiteit maak van Siener 'n buitestander in sy eie gemeenskap. Hy is 'n Afrikaner wat nie voldoen aan die prototipiese Afrikaneridentiteit nie. Hy pas nie in by sy familie nie – sy swaer is 'n Setlaar met wie hy nie oor die weg kom nie, sy suster het aanbeweeg uit hulle gesin uit deur haar 'n nuwe gesin saam met haar eggenoot en seun te vorm. Hy verskil met hulle oor ideologie en politiek, en beland telkens aan die 'verkeerde' kant van die argument wanneer hy vir sy kliënte opstaan. Hy het ook nie, soos dit verwag sou word van 'n Afrikanerman, met 'n vrou getrou en 'n nuwe gesin (by implikasie, 'n volgende generasie, die voortsetting van die bloedlyn) begin nie.

Alhoewel Siener as individu nie tot enige groep in die roman behoort nie, word hy deur sy genealogie die sterkste aan die Afrikaner verbind, en behoort hy hiervolgens as 'n Afrikaner (of, ten minste, 'n tipe Afrikaner) gelees te word. Soos aangetoon is, voldoen hy egter nie aan die standaard van Afrikaneridentiteit wat, in Van Heerden se oeuvre, deur die Moolmans van Toorberg gestel is nie. Hier word dus duidelik nie van dieselfde Afrikaner as in *Toorberg* gepraat nie. Siener is 'n individuele Afrikaner, nie een behorende tot 'n groep (soos die Moolmans, 'n volk)

nie.¹⁵⁷ Hy leef in 'n ander tyd en 'n ander sosiale en politieke milieu as *Toorberg* se Afrikaners, en is juis hierom 'n ander tipe Afrikaner. In hierdie opsig weerspreek Siener as karakter die psigoanalitiese modelle van identiteit- en groepsvorming wat in die voorafgaande hoofstuk op die Moolmans toegepas is. Vir Siener is daar geen groep om aan te behoort (of wat hom kan verwerp) nie, en geen meesterbetekenaar om te idealiseer en te probeer nadoen nie. In terme van die beskouing van Afrikaneridentiteit in hierdie roman is daar hierin nog 'n teken van die verbrokkeling van die Moolmans se Afrikaneridentiteit te lees: die groep is weg, die individu moet nou op sy eie voortgaan.

Siener kom uit 'n familie liberale Afrikaners, wat daarop sinspeel dat hy van kindsbeen af deur sy ouers met ander waardes en norme grootgemaak is as dié wat die eksklusiewe Moolmans van geslag tot geslag oorgedra het. Hy leef nie, soos die Moolmans, op 'n afgesonderde plaas naby 'n klein dorpie nie, maar in 'n stad waarin hy noodgedwonge in kontak met verskillende bevolkingsgroepe kom. Vanweë sy empatiese en altruïstiese geaardheid kan Siener nie, soos die Moolmans, hierdie ander groepe se lyding onder die apartheidsbestel miskyk nie. Hy kry daagliks met hierdie groepe te doen in die beoefening van sy beroep. Hy is derhalwe ook baie meer bewus van die sosiale ongeregtigheid, politieke spanning en gepaardgaande geweld wat deur hierdie bestel veroorsaak word. Dit is egter nie iets waaroor Siener hom pertinent in die roman uitlaat nie – hierdie karakter klim geensins op 'n seepkis nie.

Siener kan beskryf word as die Afrikaner wat die foute van sy (volk se) weë in beskou geneem het, en die ou ideologieë heroorweeg en grootliks verwerp het. In hierdie opsig kan hy, myns insiens, beskou word as die volgende fase van die Afrikaneridentiteit wat in *Toorberg* aangetref word; 'n fase wat die Moolmans nooit bereik het nie omdat hulle stagneer eerder as ontwikkel of gegroei het. In aansluiting by die verbrokkeling van Afrikaneridentiteit deur die verbrokkeling van die groep (die Moolmans, as verteenwoordigend van die Afrikanervolk, se bloedlyn word beëindig met die dood van Noag du Pisani), word Siener as Afrikaner uitgebeeld as 'n eensame individu.

Siener se identiteit is dus tog 'n verteenwoordiging van 'n groepsidentiteit – die Afrikaner – maar 'n drastiese afwyking van hierdie groepsidentiteit, as't ware 'n herskrywing van die groepsidentiteit in die individu. Waar die uitgeworpe Moolmans in *Toorberg* die groepsidentiteit versterk het deur simbolies die onaanvaarbare aspekte daarvan uit die groepsidentiteit te laat verwyder, doen Siener die teenoorgestelde. Die individu wat nie in die groep behoort nie, word verteenwoordigend van 'n nuwe weergawe van die groepsidentiteit; die eksklusiewe Afrikaner word agterweë gelaat. Anders gestel, die groepsidentiteit ontwikkel nou, in Siener, *buite* die groep, en die gevestigde

¹⁵⁷ Die Afrikaner word nie juis as 'n groep uitgebeeld in die roman nie – selfs die boere, wat tradisioneel as Afrikaners sou identifiseer, bestaan hoofsaaklik uit Setlaar-afstammeling.

groepsidentiteit word agterweë gelaat. Dit beteken nie dat hierdie individu se identiteit nou as die ‘nuwe’ groepsidentiteit aanvaar kan word nie. Dit is ‘n interregnum identiteit, ‘n steeds-ontwikkellende identiteit, en totdat hierdie individu (Siener) tot ‘n groep behoort wat hierdie identiteit vergestalt, is dit onvoltooid. In hierdie opsig word ‘n nuwe Afrikaneridentiteit *buite* die groep ontwikkel, maar nog nie gevestig nie.

Identiteit kan verder in terme van groepsrolle ondersoek word. Siener se groepsrolle is egter beperk, aangesien hy nie pertinent tot enige groep behoort nie. Hy speel geen rol in die Setlaarsgemeenskap van Port Cecil nie – sy enigste verbintenis met hierdie groep is sy swaer, Seamus Butler, met wie hy nie as lewende karakter ‘n goeie verhouding gehad het nie. As Afrikaner is Siener ‘n individu – hy behoort nie tot die ‘volk’, die gemeenskap van Afrikaners in *Die Stoetmeester* nie en speel derhalwe geen pertinente rol in hierdie groep nie. Ten spyte daarvan dat hy nou betrokke is by die Thandani-familie, in sy rol as hulle prokureur, is hy vanweë sy Afrikanerherkoms, sy wit vel, hier steeds ‘n buitestander.

In terme van gesinsrolle is daar ook nie veel vir Siener om te doen nie. Hy speel nie die rol van die vader of eggenoot in ‘n gesin van sy eie nie. Sy ouers is reeds oorlede, en derhalwe speel hy nie meer die rol van die seun nie. Sy rol as Sarah se broer word ingeperk deur haar rol in haar eie gesin – hy is steeds vir haar ‘n emosionele steunpilaar, en hulle het ‘n hegte verhouding, maar die rol van ‘n broer word, in sekere opsigte, oorskadu deur die teenwoordigheid van ‘n eggenoot. Siener is duidelik in die roman bewus hiervan, en selfs jaloers op Sarah se gesin. SpookSiener openbaar onder andere aan die leser dat sy verhouding met Seamus altyd “kompleks” was, en dat dít deels te wyte is aan die “feit dat ons swaers is [en] die liewe Sarah [moet] deel – ja, selfs nou nog” (Van Heerden, 1993:46).

Sy rol in die gemeenskap word bepaal deur sy beroep, dié van prokureur. Maar hy vervul hierdie rol buite sy eie (wit) gemeenskap en werk eerder onder die swart gemeenskap, waar hy ook ‘n buitestander is. Die spanning wat hierdeur (en deur die ontdekking van die olie, en die langdurende en voortdurende politieke struwelinge tussen hierdie gemeenskappe) veroorsaak word, lei daartoe dat Siener die rol van die potensiële versoener tussen hierdie gemeenskappe kan vervul. Omdat hy tussen die groepe geplaas is, en sy rol as prokureur van groot waarde sou wees vir, onder andere, die stigting van ‘n gemeenskaplike munisipaliteit vir Joza en Port Cecil, sou hy die rol van bemiddelaar in die oorgang tussen die ou en nuwe ordes kon speel. Wanneer hy sterf voordat hy hierdie rol kan vervul, word sy rol in die gemeenskap dié van die offerbok, die floubok.

Dit is egter nie 'n rol wat hy bewustelik speel, of een wat hy gekies het, nie. Sy uiteindelik rol in die gemeenskap is bepaal deur sy gewelddadige dood aan iemand anders se hand, nie deur sy eie handeling nie. Siener word dus deur die gemeenskap (of, letterlik, sy moordenaar) onwillig in hierdie rol ingedwing.¹⁵⁸

Om saam te vat: Siener is in staat om bostaande weergawe van Afrikaneridentiteit te vergestalt en die rol van die offerbok te vervul omdat hy in soveel opsigte as 'n liminale figuur, 'n marginale karakter, geteken word. Hy is beide in en buite die Afrikanergemeenskap, die Setlaarsgemeenskap en die Xhosagemeenskap. Hy is beide deel van 'n familie en 'n eensame enkeling. Hy is lewend én dood in die roman, hy is 'n spook wat terselfdertyd in en buite sy eie verhaal huiwer. Hy transformeer, maar sy transformasie bring nie uitkoms (herintegrasie) nie. Die ou orde, wat besig is om verby te gaan, verander nie in sy leeftyd nie, en dit wat ná sy afsterwe gebeur (die eerste pogings om versoening tussen die gemeenskappe te bewerkstellig), is iets waaraan hy nie kan deelhê nie.

3.6 GEVOLGTREKKING: DIE FUNKSIE VAN DIE SPOOK IN *DIE STOETMEESTER*

Die funksie van Siener as spookkarakter kan bepaal word deur die liminale aspekte van die roman, die spook as karakter en Siener as karakter in berekening te bring.

Een van die aspekte wat Siener 'n ideale spookkarakter maak, is die manier waarop hy oorlede is. Hy is (waarskynlik) vermoor, en 'n gewelddadige, traumatiese of onverwagte dood word gereeld in spookstories aangetref en uitgebeeld as 'n rede vir die dooies om na die wêreld van die lewendes terug te keer. So 'n skielike dood het dikwels tot gevolg dat die oorlede persoon onafgehandelde sake in die wêreld van die lewendes het – 'n boodskap wat oorgedra moet word, 'n raaisel wat opgelos moet word, 'n skat wat gevind of bewaar moet word of iets in der voege. Siener se onafgehandelde sake is, myns insiens, die versoening van die gemeenskap van Port Cecil, en in hierdie opsig is *Die Stoetmeester* 'n afwyking van die tradisionele spookstorie. Anders gestel, die vermoorde mens keer nie terug as 'n spook wat geregtigheid en/of bloed soek nie, maar as een wat, deur sy dood, 'n gemeenskap tot aan die beginpunt van die versoeningsproses bring en teruggekom het om dít te beleef en vertel. Hierdie onafgehandelde saak is ook nie 'n bewuste keuse nie – Siener gee geen aanduiding in die roman dat hy, byvoorbeeld, sal kan rus wanneer daar versoening is nie. Hy was ook nie, voor sy afsterwe, bewus daarvan dat hy die rol

¹⁵⁸ Dit is nie te sê dat die moordenaar noodwendig geweet het wat die gevolg van hierdie daad sou wees nie. Die moordenaar (Cawood, al dan nie) het waarskynlik nie bedoel om van Siener 'n martelaar te maak wat die gemeenskap bymekaar sou bring nie. Inteendeel, indien dit wel Cawood was, kan geargumenteer word dat sy bedoeling juis die teenoorgestelde hiervan sou wees.

van offerbok vir hierdie gemeenskap sou speel deur te sterf nie, en in hierdie opsig kan sy bewuswording hiervan gelees word as die afhandeling van 'n onvoltooide proses.

Siener dui wel aan dat sy suster, Sarah, hom kan bevry, en daarom kan dit ook aangevoer word dat kommunikasie met Sarah deel van Siener se onafgehandelde sake uitmaak. Hulle het immers, soos vroeër aangetoon is, nie op goeie voet afskeid geneem nie. Gegewe dat Siener se enigste sterk emosionele verhouding sy verhouding met Sarah was, is dit sinvol om aan neem dat hy, in die dood, 'n poging wil aanwend om weer op goeie voet met haar wees. Maar dit is 'n saak wat onafgehandel moet bly, juis omdat hy nie met haar kan kommunikeer in sy spookvorm nie. Daar is ook 'n hartseer ironie hierin te bespeur – wanneer Sarah wel sy naam uitroep, word hy nie bevry nie maar eerder van voor af gebind aan die vertelling van sy eie verhaal.

Buiten sy terugkeer om onafgehandelde sake op te los of te sien uitspeel, is die funksie van Siener as spookkarakter ook te verbind aan sy rol 'n onwetende bemiddelaar (of eerder, katalisator) tussen die verskillende groepe of gemeenskappe van Port Cecil. Siener is die een wat ideaal geplaas was om hierdie groepe met mekaar in verbinding te bring, en in sy beroep as prokureur sou hy 'n sleutelrol kon speel in die vestiging van 'n gesamentlike munisipaliteit vir Joza en die wyer omgewing van Port Cecil. Beide MaNdlovu en Seamus dui teen die einde van die roman aan dat hulle vir Siener in die hande wil kry om hom te vra om 'n vergadering tussen die stadsraad en die civic te reël. Hieruit kan afgelei word dat hulle sy potensiele versoenende rol kan insien. Siener sterf egter voordat hy van hulle voornemens bewus is – maar dit is juis sy dood (of eerder, verdwyning) wat Seamus en MaNdlovu vir die eerste keer in dieselfde vertrek kry, waar hulle die besluit neem om 'n daadwerklike poging aan te wend om 'n vreedsame oplossing vir die krisis in Port Cecil te vind.

Sarah en Ayanda ontmoet ook wanneer hulle later terugkeer na Siener se kasarm. In hulle rou oor Siener se dood (wat nog nie bevestig is nie; geen lyk is opgespoor nie) staan hulle saam in die rivier. Hulle gesprek dui op versoenende gebare tussen die twee gemeenskappe in die sin dat beide hierdie vroue oor dieselfde man rou en vir die eerste keer bewus gemaak word van die ooreenkomste tussen hulle (byvoorbeeld dat hulle beide in dieselfde rivier geleer swem het, en dat beide hulle broers se afsterwe verband hou met die politieke spanning tussen hulle kultuur- of rasgroepe).

As versoening tussen dié groepe Siener se onafgehandelde saak was, bewus of onbewus, kan aangevoer word dat hy beide deur sy rol as 'offerbok' vir die gemeenskap en sy vertelling van die verhaal daarin slaag om versoening te bewerkstellig. Of ten minste, dat hy daarin slaag om hulle die eerste treë na versoening te laat neem.

Sy gewelddadige dood en sy onafgehandelde sake is egter nie unieke eienskappe nie. Soos vroeër uitgewys is, sou verskeie ander karakters (veral Ncincilili Thandani, wat tereggestel is, en OuBok Butler, wat selfdood gepleeg het) ook om hierdie redes sou kon terugkeer as spookvertellers.

Dit is by uitstek die liminale aspekte rakende Siener as karakter, verteller en fokalisator wat sy funksie in die roman verklaar. Wenzel (2007:45) wys daarop dat letterkunde – en postkoloniale romans in die besonder – die konsep van liminaliteit beliggaam in die sin dat dit die najaag van 'n ewig-ontwykende sin van identiteit verteenwoordig en verwoord. Dit kan verklaar waarom Siener se identiteit so moeilik is om beslissend vas te pen. Hy is 'n Afrikaner, maar hy skaar hom nie by Afrikaners nie. Binne die politieke milieu van Port Cecil kan hy nie tussen ander groepe (soos die Thandani's, die Xhosas van Joza, of die Butlers, die Britse setlaars van Fata Morgana) behoort nie. Hy is 'n prokureur, maar hy aard nie in 'n firma nie. Hy is 'n familieman sonder 'n gesin of 'n eggenote van sy eie. Hy is geheg aan die gesin van sy kinderdae, maar kan nie by ander gesinne (soos Sarah s'n) aanklank vind of sy eie gesin begin nie. Hy is vereensaam en onwillig om sy eie seksualiteit werklik te konfronteer.

Bogenoemde kan alles gelees word as karaktereienskappe wat van Siener 'n liminale figuur maak. Hy is 'n volwasse man wat soos 'n kind wil lewe; hy verkies om vas te klou aan die gesin van sy kinderdae (waarvan slegs Sarah oor is) bo die begin van 'n eie gesin; sy seksualiteit is onbepaalbaar juis omdat daar suggesties is van 'n homo- of biseksuele oriëntasie wat nooit bevestig word nie. Maar dit is by uitstek sy Afrikaneridentiteit wat as liminaal geteken word. Hy is die interregnum Afrikaner, die onafgehandelde transformasie van Afrikaneridentiteit, die tussen-in Afrikaner wat van die groep weggebreek het, maar nog nie gevestig (of hervestig) in 'n nuwe groep is nie.

Anders gestel, hierdie liminale karakter se identiteit word verdoesel deur sy liminaliteit. Hy kan nie 'n spesifieke identiteit aanneem nie omdat hy heeldyd tussen die identiteite van ander groepe én die verskillende fasette van sy eie identiteit wissel. As sodanig kan Siener ook nie, soos die Moolmans van *Toorberg*, gelees word as 'n individuele karakter wat 'n groepsidentiteit vergestalt nie. Die kwessie van identiteit in *Die Stoetmeester* word sterker vergestalt deur die historiese konteks van die roman as deur die gebruik van 'n individuele karakter se identiteit – en daarom is dit nodig vir Siener, die spookkarakter, om tussen identiteite te kan rondbeweeg in die liminale historiese tydperk waarin die roman afspeel.¹⁵⁹

¹⁵⁹ Die historiese konteks van die roman sal in die laaste hoofstuk breedvoerig bespreek word, en vergelyk word met die historiese kontekste van *Toorberg* en *Die swye van Mario Salviati*.

Sy posisionering as lewende – en dan later as spook – tussen verskillende sosiale klasse, families, rasse, tye en (metafisiese) plekke veroorsaak dat hy vanuit 'n unieke perspektief kan fokusseer. Nie net kan hy al hierdie verskillende karakters, en by implikasie die kultuur- of rasgroepe wat hulle verteenwoordig, uitbeeld nie, hy kan hulle aan mekaar verbind. Deur sy vertelling ondergaan hy die transformasie van enkeling tot 'n tipe veelvuldige karakter – hy gaan op in die ander karakters in sy storie, hy lê hulle soms groot woorde in die mond, hy vertel 'n Xhosa-familie se deel van die storie in Afrikaans, hy vertel almal se stories as deel van sy eie verhaal. Die vertel van hierdie verhale, binne die beskouing van Port Cecil as 'n mikrokosmos van Suid-Afrika, kan ook beskou word as 'n terapeutiese narratief, 'n manier om die sosio- en kulturele trauma van die tyd te verwerk. Van der Berg wys tereg daarop dat

[The] pre-1994 cultural and socio-political history of South Africa has been widely described as collective trauma. Not only its long colonial history, but especially twentieth century Apartheid is till today seen as a socio-political trauma which is often schematically represented in terms of clearly identifiable victims and perpetrators, i.e. in terms of race (Van den Berg, 2011:1).

Deur 'n spookkarakter te skep wat in die lewe én die dood in feitlik alle opsigte as 'n liminale figuur gelees kan word, skep Van Heerden in Siener 'n stem wat hierdie kollektiewe trauma vanuit verskeie fokusasiepunte kan vertel, wat namens die kollektief kan praat. Deur hierdie liminale figuur boonop in 'n liminale ruimte te plaas waarin liminale rituele uitspeel en wat afspeel en gepubliseer is in 'n liminale historiese tydperk, kry Van Heerden dit ook reg om die diskoers rondom hierdie kollektiewe trauma verder uit te brei as die oorvereenvoudigde kategorisering van skuldiges en onskuldiges, oortreders en slagoffers in 'n gemeenskap wat huiwer tussen vrede en oorlog. Siener, dalk die onskuldigste karakter, word die slagoffer daarvan en die skuldoffer daarvoor.

Hattingh (1995:91) voer aan dat Siener homself as fasiliteerder van 'n wye verskeidenheid visies op die Suid-Afrikaanse werklikheid openbaar:

'n Demokratiese veelheid van stemme word krities aan die woord gestel, sonder dat 'n eensydige perspektief outoritêr aan die leser opgedwing word. Dié eksplisiete vermyding van 'n egosentriese benaderingswyse openbaar 'n sensitiwiteit vir die ander se mening, asook insig in die heterogeniteit en voorlopigheid van betekening [...]

Teen die einde van sy vertelling erken Siener dat hy deur sy vertelling die grense tussen homself en ander oorgesteek het: "Julle het almal ek geword" (279). Nie in Siener se dood nie, maar in die wyse waarop dit vertel word, lê die verlossende krag van hierdie roman (Hattingh, 1995:91-92).

Siener het die grens tussen lewe en dood oorgesteek, en as 'n spook teruggekeer na sy eie verhaal toe. Hierdeur is hy in staat gestel om iets te doen wat hy in die lewe nooit kon vermag nie, naamlik om die grense tussen homself en ander (ook die Ander) oor te steek. Die eensaamste man in Port Cecil kan nou deur en vir ander mense praat; hy kan hulle stories vertel omdat hy hulle in die geheel kan sien. Die grens tussen lewe en dood is dus vir Siener ook 'n grens tussen

verskillende weergawes van homself en sy eie lewensverhaal. Die dood het hom as't ware van homself verwyder én sy twee selwe (die lewende en die dooie) bymekaargebring.

Dit is juis Siener se liminale posisie as spookkarakter, -verteller en -fokalisator wat, myns insiens, hierdie veelheid van stemme moontlik maak. Hy fokaliseer nie net vanuit homself nie, maar ook deur die ander karakters omdat hy in hulle kan "opgaan", en hulle "skaamteloos" deel van hom word. Siener se nalaat van die vertel van sy eintlike dood (die gebeurtenis self – hoe, waar, wanneer en deur wie hy vermoor is) sluit dan in hierdie sin aan by die gebruik van die spookkarakter as fokalisator: die betekenis lê nie in sy dood op sigself nie, maar in die transformasies en die nuwe liminale ruimtes wat vir Siener in die dood bestaan. In die slothoofstuk sal hierdie liminale posisie van die spookkarakter in *Die Stoetmeester* verder ondersoek word deur die roman in 'n historiese perspektief te plaas en die funksie van hierdie spookkarakter te vergelyk met dié van die spookkarakters in *Toorberg* en *Die swye van Mario Salviati*.

HOOFSTUK 4

“DIE VERLEDE... DÍS JUL GEVANGENIS”:

SPOKE EN GESKIEDENIS IN *DIE SWYE VAN MARIO SALVIATI*

4.1 INLEIDING

Die swye van Mario Salviati vertel die verhaal van ’n jong vrou, Ingi Friedländer, wat op bevel van die kunsmuseum uit Kaapstad na Tallejare reis om ’n standbeeld vir die nasionale versameling aan te koop. Die beeld ter sprake, genaamd Visman Steier, word omring deur misterie, en die kunstenaar wat die beeld geskep het, Jonty Jack, is berug as ’n geheimsinnige, ontwykende figuur. Die beeld het die aandag van die kunswêreld getrek nie net omdat dit, na bewering, ’n uitstekende kunswerk is nie (min mense het al die eintlike beeld gesien), maar ook vanweë Jonty se storie dat die beeld deur ’n engel aan hom gegee is. Jonty verjaag joernaliste en skram weg van die aandag wat dié beeld hom besorg. Wanneer Ingi in Tallejare aankom, ontdek sy nie net die ware verhaal agter hierdie standbeeld en die kunstenaar daarvan nie, maar ook die verhale van Tallejare – die dorp se geskiedenis (wat ’n verborge skat van Krugermiljoene insluit), die verhale van die mense wat steeds in hierdie geskiedenis vasgevang is, en ook die verhale van die spoke wat steeds in hierdie Karoo-dorpie dwaal. ’n Veelheid van verhale (veral liefdesverhale) vou oop namate Ingi algaande meer oor die dorp leer, en hierdie verhale word vervleg met die dorp se geskiedenis én die verhaal van Ingi se verblyf in Tallejare.

Eerstens sal die ontvangs van die roman bespreek word, met uitwysing van positiewe en negatiewe aspekte wat uit die resensies daarvan na vore gekom het. Vervolgens sal die Bloedboom van Tallejare kortliks uiteengesit en bespreek word. So ’n uiteensetting is nodig, want die konstellasië karakters en hul onderlinge verbintenisse aan mekaar in *Die swye van Mario Salviati* is groter in omvang as dié van *Toorberg*. Derdens sal die struktuur van die verhaal kortliks uiteengesit word alvorens daar oorgegaan word na die verhaalopsomming. Hierdie roman se komplekse struktuur maak ’n chronologiese uiteensetting van gebeure (soos dit vir die vorige twee romans gedoen is) byna onmoontlik, en derhalwe word die gebeure eerder oorgedra in die uiteensetting van die onderskeie liefdesverhale in die roman. Die roman word dus nie soseer in terme van struktuur ontleed nie, maar eerder in terme van die geheelbeeld van die verhale wat daarin vertel word.

Vervolgens word karaktersketse van die spookkarakters aangebied. Waar daar in *Toorberg* en *Die Stoetmeester* hoofsaaklik slegs intelligente spokery voorkom (wat dit maklik maak om die spookkarakters van die lewende karakters te onderskei), is dit soms moeilik om die lewendes en

die dooies in Tallejare van mekaar te onderskei. Heelwat van die oorlede karakters verskyn nie as intelligente spoke nie, maar as remanente spokery. In sulke gevalle kan die oorlede karakter nie oor die hoof gesien word nie, maar ook nie as 'n volwaardige spookkarakter bespreek word nie. Rooibaard Pistorius, Edit Bergh, die ses soldate in swart, die swart ossewa, die dooies in die Drostdy en die skaduwees in die Veerpaleis sal as remanente spokery bespreek word. Slegs vier spookkarakters, naamlik Kaptein William Gird, SlingerVel Xam!, Ouma Siela Pedi en die vrou sonder gesig, sal as intelligente spookkarakters bespreek word.

Buiten bogenoemde spookkarakters is daar ook ander onnatuurlike karakters in *Die swye van Mario Salviati*, naamlik Generaal Taljaard en die engel. Generaal Taljaard is skynbaar baie ouer as wat hy lyk en boonop onsterflik – 'n man wat “deur gierigheid aan die lewe gehou word” en weet dat “as jou begeer groot genoeg is [...] jy die dood self [kan] oorwin” (Van Heerden, 2000:70). Dit word in die roman voorgehou word dat die generaal nooit letterlik gesterf het nie, maar net aanhou leef het. Die engel is ongewoon in die sin dat hy, buiten sy vlerke, geen ooreenkomste toon met dit wat oor die algemeen as 'n engel beskou sou word nie. Volgens Van Heerden self is daar niks religieus aan hierdie engel nie, en hy beskryf hom as “a muscular, earthy angel, somewhat clownish and satirical. He’s a kind of director. Very macho” (Van der Merwe, 2000:10). Myns insiens kan nie die engel of die generaal as spookkarakters beskou word nie, en derhalwe val hulle buite die bestek van hierdie studie.

Die teenwoordigheid van sulke magiese kreature en remanente verskynsels is nie die enigste komplikasie in die analise van spookkarakters in *Die swye van Mario Salviati* nie. Waar daar in die vorige twee hoofstukke duidelik gewys kon word op die afwesige dooies, is dit vanweë die tipe spookverskynsels en die stelling in die roman dat geen dooie Tallejare ooit kan verlaat nie, 'n haas onbegonne taak om elke afwesige dooie te bespreek. Met soveel dooies in Tallejare is dit egter duidelik dat die seleksie van spookkarakters wat wel verskyn (in welke vorm ook al) as betekenisdraend beskou kan word, en die funksie van hierdie geselekteerde spookkarakters word dan laastens in hierdie hoofstuk vasgestel.

Die funksie van hierdie spookkarakters kan uitgeklaar word deur die totale fiksionele wêreld van Tallejare as 'n mikrokosmos van Suid-Afrika te beskou. In hierdie klein fiksionele dorpie word as't ware die geskiedenis van Suid-Afrika vertel en vergestalt deur verskeie karakters – lewend en dood. In hierdie opsig is die spoke van Tallejare vergestaltings van die geskiedenis, op 'n groter skaal as in enige ander van die ander werke van Van Heerden wat in hierdie studie ondersoek is. Die seleksie van die spookkarakters moet dus gekoppel word aan die geskiedenis van Tallejare, en by implikasie aan die geskiedenis van Suid-Afrika.

Daar word in hierdie hoofstuk geargumenteer dat die funksie van die spookkarakters in *Die swye van Mario Salviati* eerstens gesetel is in die onderskeid tussen die remanente en intelligente spookverskynsels en spookkarakters. Tweedens, dat die onderskeid tussen remanente spookverskynsels en intelligente spookkarakters betekenisdraend is omdat die seleksies direk verbind kan word aan die historiese groepsidentiteite wat deur die onderskeie spookkarakters en verskynsels vergestalt word. Hierdie betekenisdraende seleksie tussen die verskillende tipes spookkarakters in die roman is derdens tekenend van die magiese realisme, waarin die geskiedenis (deur middel van fiksie) herskryf en geherinterpreteer word. In hierdie opsig word die spookkarakters in *Die swye van Mario Salviati* gebruik nie net as verteenwoordigend van die verlede nie, maar funksioneer hulle ook as karakters waardeur die Suid-Afrikaanse geskiedenis geherinterpreteer kan word. Deur veral die intelligente spookkarakters as verteenwoordigers van voorheen gemarginaliseerde groepe (identiteite) in die Suid-Afrikaanse geskiedenis te vergestalt, skep die spookkarakters, wanneer hulle in die geheelbeeld van Van Heerden se oeuvre beskou word, 'n herskrywing van die tradisionele Suid-Afrikaanse identiteit (die Afrikaneridentiteit van *Toorberg* se Moolmans). Anders gestel, die Moolmans van *Toorberg* se eng, eksklusiewe Afrikaneridentiteit en Siener in *Die Stoetmeester* se liminale, onvoltooide, liberale Afrikaneridentiteit word herskryf (dalk selfs vervang) met 'n meer omvattende historiese Suid-Afrikaanse identiteit wat deur spookkarakters gevestig word.

Soos in die inleidingshoofstuk uitgewys is, is die gebruik van spookkarakters as vergestaltungs of draers van geskiedenis nie ongewoon nie. Trouens, dit is een van die mees algemene funksies van spookkarakters in enige verhaal, selfs die 'ware' verhale. Hulle is hier om ons te herinner aan dit wat verby is; om onafgehandelde sake na vore te bring; om geregtigheid te kry vir die sondes wat nooit gestraf is nie. Die magiese realisme, spookstories, postkoloniale literatuur (en *Die swye van Mario Salviati* pas in al hierdie kategorieë) reik wyer as die verhaal, die roman self. Dit betrek ook die leser. Rody skryf byvoorbeeld oor Toni Morrison se roman *Beloved*:

For Morrison's characters, as for the novel in its contemporary moment, cultural transmission requires the retrieval of traumatic memories. This "history" thus acquires the function of communal "talking cure": its characters, author and readers delve into the past, repeating painful stories to work toward the health of fuller awareness (Rody, 1995:99).

Die swye van Mario Salviati is inderdaad 'n verhaal wat gelees kan word as 'n versameling van "traumatic memories". Vanuit die voorgeschiedenis van die dorp tot in die vertelde hede word daar 'n vervlegting van verhale aangebied, vertel deur verskeie karakters (lewendes, dooies, en anonieme vertellers). Hierdie verhale sluit traumatiese gebeure soos moord, ontvoering, verkragting, sosiale verwerping en selfs kannibalisme in. Die geskiedenis van die dorp en die individue wat Tallejare gevorm het, word op so 'n manier en met so 'n reikwydte oorgedra dat Tallejare, myns insiens, gelees kan word as 'n mikrokosmos van Suid-Afrika. Die aanbieding van hierdie stories vorm 'n kollektiewe beeld van Tallejare se geskiedenis, en kan deur die leser ervaar

word as 'n "talking cure" – nie net 'n konfrontasie met die verlede nie, maar ook 'n vorm van terapie, van genesing deur die vertelling van stories.

Die "cultural transmissions" waarna Rody verwys, suggereer dat die stories verder as een volk, ras, of geloofsgroep moet strek. So 'n situasie word wel in *Die swye van Mario Salviati* aangetref: verskillende rasgroepe en karakters met 'gemengde' bloed is hier teenwoordig; verskillende geloofsgroepe, naamlik Calviniste, Katolieke en Jode, maak 'n verskyning, en die verhaal strek oor 'n tydperk waarin veranderinge binne hierdie groepe 'n nuwe dinamiek tussen die groepe bewerkstellig. Daar kan hier byvoorbeeld gewys word op die veranderende rasseverhoudings: die vertelde tyd begin lank voor die aanvang van apartheid, en die vertelde hede sluit af ongeveer 'n dekade ná die afskaffing van apartheid en Suid-Afrika se eerste demokratiese verkiesing.

Binne die historiese tydperk waarin die roman verskyn het, is hierdie kruis-kulturele oordrag van verhale, die herverbeelding van die geskiedenis en konfrontasies met die verlede, 'n kwessie wat hoogty gevier het in die nuwe Suid-Afrika. Kortom: die verlede moet onthou word sodat dit vergeet kan word – 'n skynbare paradoks wat soos volg deur Rushdy omskryf word:

John Edgar Wideman prefates his novel *Sent for you yesterday* with this testament: "Past lives in us, through us. Each of us harbors the spirits of people who walked the earth before we did, and those spirits depend on us for continuing existence, just as we depend on their presence to live our lives to the fullest." This insistence on the interdependence of past and present is, moreover, a political act, for it advocates a revisioning of the past as it is filtered through the present (Rushdy, 1992:567).

Die verband tussen die verlede (verteenwoordig deur die dooies) en die hede (verteenwoordig deur die lewende karakters en, by implikasie, die leser van die roman) sal in die slot van hierdie hoofstuk aangespreek word. Daar sal ook aandag gegee word aan die gebruik van spookkarakters in die magiese realisme en die postkoloniale genres. In die slot van die hoofstuk sal daar verder pertinent aandag gegee word aan die dele van die Suid-Afrikaanse geskiedenis wat deur die spoke van Tallejare vergestalt word. Daar sal ook spesifiek gefokus word op die seleksie van spookkarakters ten einde hul funksie in die roman te verklaar.

4.2 DIE ONTVANGS VAN DIE ROMAN

Die swye van Mario Salviati is in 2000 gepubliseer en in 2001 bekroon met beide die WA Hofmeyer-prys en die M-Net-prys (Nieuwoudt, 2001a:5; Terblanche, 2006). Die Engelse vertaling deur Catherine Knox (*The long silence of Mario Salviati*) en die Nederlandse vertaling deur Robert Dorsman (*Het zwijgen van Mario Salviati*) het in 2002 verskyn (Terblanche, 2006). Die boek is

ook in Duits en Russies vertaal, en die vertaalregte vir Franse, Griekse en Amerikaanse vertalings van die roman is verkoop (Terblanche, 2006).

Die Engelse vertaling van die roman is positief ontvang maar, soos met *Die Stoetmeester*, het resensente probleme gehad met die vertaling, en sommige het die vertaalde roman as minderwaardig teenoor die oorspronklike beskou. Murray (2003:10) skryf byvoorbeeld dat die Engelse vertaling wel reg laat geskied aan die oorspronklike roman, “although there are a few places that are more suited to overseas readers – for example the use of the word ‘channel’ for ‘canal’”. Heyns (2002:18) wys op verskeie woorde en frases wat met minder treffende frases vertaal is, byvoorbeeld ‘ons is stukkend van die moeg’ wat bloot vertaal is as ‘we are exhausted’, en ‘koeksisters’ wat vertaal is as ‘syrupy plaited pastries’. Individueel beskou, skryf Heyns (2002:18) is sulke voorbeelde van min belang, maar die kumulatiewe effek daarvan doen afbreuk aan die roman – “Aiming for literal accuracy rather than inventiveness of idiomatic equivalence is a defensible decision, but it does, in a novel of 400 pages, produce the prose equivalent of the road between Laingsburg and Beaufort West”.

Ten spyte hiervan is die vertaling, soos die oorspronklike Afrikaanse roman, in die breë gunstig ontvang. *Die swye van Mario Salviati* word as een van Etienne van Heerden se grootste suksesse beskou. Van Coller (2000a:8) beskryf dit as “een van Van Heerden se allerbeste werke”; Lucy Dixon wys op die internasionale sukses van die Engelse vertaling en die unieke spoed waarmee en skaal waarop dit deur die wêreld getrek het (Schneider, 2002:6). Venter (2000:1) beskryf dit as “’n swaar roman, een vir die herlees en nie bedoel vir die verbygaande leser nie”, maar skryf ook dat daar ’n ryk beloning wag op die lesers wat “gewillig is om brokstukke ervaring saam te voeg en later terug te kyk en weer te oorweeg”. In ’n onderhoud met Hanlie Retief sê Van Heerden self dat hy “nooit ’n boek gehad het waarop mense so warm en menslik gereageer het nie” (Retief, 2000:5). Daar was ook sprake van ’n film (Pelser, 2002b:5), wat tot op hede nie gerealiseer het nie. Breed (2007) het wel ’n draaiboek vir *Die swye van Mario Salviati* as deel van haar MA-verhandeling geskryf.

Uit die resensies is dit nie net duidelik dat die boek goed ontvang is nie, maar ook dat die roman in verskillende genres, insluitende die magiese realisme, die dorpsroman, die historiese roman, die plaasroman, die avontuur- of speurverhaal, die postmoderne en die postkoloniale, geplaas kan word. Hierdie onsekerheid ten opsigte van die genretipering van die roman is reeds ’n aanduiding van die meervoudige interpretasiemoontlikhede vir die leser. Dit kompliseer ook, in ’n mate, die leser se interpretasie van die spookkarakters, aangesien spookkarakters op verskillende maniere in verskillende genres gebruik kan word.

Die meerderheid resensente wys magies-realistiese aspekte van die roman uit, en wys daarop dat hierdie magiese realisme eg Suid-Afrikaans en 'n kenmerk van Van Heerden se werk is.

Byvoorbeeld:

As is usual with Van Heerden, the little town is rendered as a realist locale, a recognisable South African town in a recognisable landscape as a setting for some distinctly unconventional events. The tag for this is, of course, magic realism – and as so often in the genre, there is much interaction with the spirits of the departed (Heyns, 2002:18).

En:

By die lees daarvan raak die leser gou bewus van die verwantskappe met die werk van Suid-Amerikaanse magiese realiste soos Marquez en Allende.

Tog slaag Van Heerden – net soos in sy roman *Toorberg* – daarin om die Suid-Amerikaanse tradisie 'n heel besondere Suid-Afrikaanse invulling te gee deur die wyse waarop hy die Moordenaarskaroo omskep in 'n magiese landskap waarin die geeste van die verlede dwaal tussen die lewendes, 'n kunstenaar gereeld saam met 'n (nogal stuitige) engel tee drink en 'n vrou sonder gesig in 'n agterkamer van die dorpsdrostdy woon (Viljoen, 2000:2).

Die magiese realisme is die mees ooglopende literêre stroming waaraan hierdie roman verbind word, maar beslis nie die enigste nie. Pelser (2002a:5) beskryf *Die Swye van Mario Salviati* as “'n historiese plaasroman”. Van Coller (2000b:67) verbind dit aan die sub-genre van die dorpsroman. Viljoen (2000:2) noem dit 'n avontuurverhaal – “daar is immers sprake van 'n skatkaart wat soek is en grusame verhale rondom die skat van Krugerponde waarheen die kaart moet lei”. Britz (2000:8) wys op twee begrippe wat “teoreties gesproke” sterk na vore kom, naamlik hibriditeit en die skrywer as historiograaf. Van Vuuren (2000:13) beskryf dit as 'n “baldadige, karnavaleske roman wat bolstaan van uitspattige karakters, bonatuurlike gebeure waarin 'n skytende engel figureer, en dooies tussen lewendes verkeer”. Van Coller (2000b:67) wys die “postmoderne deurstrepingstegnieke” en die hibriditeit daarvan in die roman uit. Murray (2003:10) beskryf die roman as 'n hibriede teks wat uit verskeie genres soos die liefdesverhaal, geskiedenis, fiksie en die speurroman leen. Hy beskryf dit ook as 'n postkoloniale roman:

Characterized by ostrich feather magnates, dreamers, artists, dam builders, foreigners and locals alike, and an earthly angel, this captivating historical novel spans South Africa's past and present as it portrays life in a complex and tumultuous, yet magical, country [...] Thus the novel also brings in a history of the Italian community in South Africa. There are several reasons for the introduction of the Italian in the novel.

It typifies the post-colonial novel, where foreign intrusion represents the transgression of the space, landscape and lifestyle of local inhabitants (Murray, 2003:10).

In hierdie opsig toon die roman duidelike ooreenkomste met Van Heerden se ander werke, veral ten opsigte van die teenwoordigheid van die Suid-Afrikaanse milieu, die magiese realisme, die postkoloniale tematiek en – spesifiek binne die konteks van hierdie studie – die teenwoordigheid van spookkarakters. Die roman word daarom veral gereeld met *Toorberg* vergelyk. Van Coller (2000a:8) tref die vergelyking op grond daarvan dat die romans “dieselfde ruimte deel, die verlede bepalend is en hierin ook 'n buitestander-hoofkarakter optree wat skuld (en boete) moet bepaal”.

Hy wys ook daarop dat beide romans “geskryf [is] in ’n magies-realistiese toonaard met ’n heel spesifieke Suid-Afrikaanse kleur” (Van Coller, 2000a:8). Van Heerden wys self op hierdie aspekte in ’n onderhoud met Elretha Britz:

Volgens Etienne gryp die roman in ’n sin terug na *Toorberg* [...] Daarin is ook ’n buitestander wat na ’n geslote gemeenskap gaan en as’t ware die dorp se bloedboom nagaan. Water speel weer ’n belangrike rol, spoke maak nogmaals hul verskyning en daar is ook ’n berg, Berg Onwaarskynlik.

Hoewel die twee boeke alles behalwe ’n tweeluik is, is die parallelle tog interessant, ook die ooreenstemming op ’n persoonlike vlak (Britz, 2000:8).

In ’n onderhoud met Jeanne van der Merwe maak Van Heerden soortgelyke stellings:

Mario Salviati can be read in parallel with *Ancestral Voices* [Toorberg] – it’s almost a detective novel, with an outsider coming into a closed community, getting involved with its history and making sense of what happened.

The dead linger on and watch the living because the past is never really closed off – it’s part of the present and the future. It’s also part of the African mindset where the ancestral spirits remain important to the living – the past is always present (Van der Merwe, 2000:10).

Hierdie vergelykbare aspekte van die romans maak hulle nie herhalings van mekaar nie. Daar kan heelwat verskille tussen die twee romans uitgewys word. Kannemeyer (2005:648) wys daarop dat *Die swye van Mario Salviati* “ruimer en omvattender” is as *Toorberg*. Die romans speel in soortgelyke, maar verskillende ruimtes af. Alhoewel die tipes karakters vergelykbaar is, is daar geen ooglopende, direkte herhaling van karakters nie. Verder toon *Die swye van Mario Salviati* ’n sterker magies-realistiese inslag as *Toorberg*: In Tallejare is daar meer as net spoke wat rond dwaal. Hier is ook ’n engel wat in karre en kombi’s rondry; ’n man met ’n klip wat in sy handpalm vasgegroe het; ’n man wat deur gierigheid aan die lewe gehou word; skaduwees wat hul dagtake uitvoer; ’n man wat spontaan van velkleur verander; blinddoeke wat in voëls verander; en ’n spook-ossewa wat snags oor die vlaktes jaag. Die grootste – en, myns insiens, belangrikste – verskil tussen hierdie twee romans lê in Van Heerden se hantering van die spookkarakters.

In beide romans kom ’n buitestander na ’n afgeslote gemeenskap, en hierdie buitestander diep die geskiedenis van die gemeenskap op. In *Die swye van Mario Salviati* is die buitstaander ’n vroulike karakter (Ingi), wat aan hierdie roman ’n vroulike fokus verleen wat in teenstelling staan met die klem op die manlike fokus in *Toorberg* – soos Van Coller (2007b:67) tereg uitwys. Die “oopkrap van ’n gemeenskap se geheime” herinner sterk aan *Toorberg*, maar die reikwydte van hierdie ondersoek is veel groter in *Die swye van Mario Salviati* – fabels en legendes uit die hele Suid-Afrikaanse geskiedenis kom hier ter sprake (Venter, 2000:1). Waar die magistraat in *Toorberg* ’n spesifieke saak – en by implikasie, ’n spesifieke familie – se geheime kom oopkrap het, beland Ingi in *Die swye van Mario Salviati* in ’n situasie waar sy vrywillig, uit haar eie nuuskierigheid, die hele dorp se verlede ondersoek. Soos die magistraat is sy ook na hierdie gemeenskap gestuur met ’n spesifieke opdrag, naamlik om die beeldhouwerk Visman Steier vir die museum aan te koop, maar waar die magistraat homself in alle erns toegespits het op sy

opdrag, skuif Ingi haar opdrag op die agtergrond terwyl sy al hoe dieper in die stories van Tallejare ingetrek word.

Viljoen (2000:2) wys ook daarop dat hierdie roman in 'n mate wegbeweeg van die sosiale kritiek wat Van Heerden se vorige romans kenmerk, en dat hy skynbaar hier anders werk as in die verlede – “die aanslag is op 'n manier ligter, fantasieryker, meer gefokus op die universeel-menslike”. Van Coller (2007b:67) sluit hierby aan met die stelling dat *Die swye van Mario Salviati* 'n sterker humoristiese inslag as *Toorberg* toon.

Dit is opvallend dat geeneen van die resensente *Die swye van Mario Salviati* direk vergelyk met *Die Stoetmeester* nie – tensy verwysings na Van Heerden se ‘ander’ of ‘vroeër’ werke as sodanig geïnterpreteer word. Op die oog af is daar immers nie veel raakpunte tussen hierdie twee romans nie, buiten die teenwoordigheid van spookkarakters as vertellers en fokalisators, 'n magiese landskap en die postkoloniale tematiek.

Die omvang van *Die swye van Mario Salviati* word deur enkele resensente as 'n negatiewe aspek van die roman uitgewys. Heyns (2002:18) skryf: “[Given] the sheer narrative vigour and the richness of the imagination, it's a pity that it all seems to go on for too long”. Venter brei in meer detail hierop uit:

Daar is in Etienne van Heerden se jongste roman 'n oorfloed aan antihelde: die swygsames, die miskendes, die buitelanders, die verminktes, die voyeurs. Hul stories (of die flarde wat daarvan oorgebly het) verbind hulle op vreemde wyses aan mekaar en aan die ruimte van hul bestaan [...] Die veelheid van verhale en die veelheid van antihelde bring mee dat die vertelling in *Die swye van Mario Salviati* 'n graad van oorversadiging bereik. Elke insident, tot selfs die geringste, word 'n studie van implikasies en konsekwensies (Venter, 2000:1).

Buiten dat die minder ernstige leser dalk oorweldig kan word deur die veelheid van verhale en karakters, behoort so 'n omvangryke verhaal nie vanweë sy reikwydte as problematies beskou te word nie. Taljard en Du Plooy vind rede om Van Heerden se hantering van die groot hoeveelheid karakters te prys:

Vanweë die groot aantal karakters in die roman, sou verwag kon word dat die newekarakters net stereotipes is, maar by nadere ondersoek blyk dat ten spyte van die fantastiese verskeidenheid karakters, 'n karakter telkens sy of haar stereotipiese eienskappe verloor en begin skitter in veelvoudigheid. Hierdie vermoë van Van Heerden, naamlik om ook aan die newekarakters in die roman soveel dimensie te gee, kan beskou word as een van die vernaamste verdienstelikhede van die roman (Taljard & Du Plooy, 2005:105).

Dit is die teenstrydighede in die verskillende verhale wat vir sommige lesers problematies kan wees. In *Die swye van Mario Salviati* is daar teenstrydighede ten opsigte van tyd en die herkoms van sekere karakters, wat deur Van Vuuren (2000:13) uitgewys word:

- Dit is onduidelik wanneer Siela Pedi oorlede is, en sy figureer as lewende karakter in gebeure wat skynbaar na haar dood plaasvind. Ouma Siela Pedi is in 1944 as 'n spook teenwoordig op die stasie wanneer die Italiaanse krygsgevangenes in Tallejare aankom, maar die lewende Siela word nie genooi na die verwelkomingstee vir Lettie Pistorius en baba Jonty nie, en Jonty (wat in 1944 gebore is) gee as jong seun vir 'n nog-lewende Siela een van sy beelde.
- Daar is teenstrydighede in die omskrywing van SlingerVel Xam! se herkoms. Die uitroepteken na sy naam suggereer 'n San-herkoms, maar in San-tale kom die klapklanke altyd vóór die konsonante. Dit word ook gesuggereer dat hy vroeër 'n pandoer was, wat 'n Khoikhoi-herkoms suggereer. In SlingerVel Xam! word Khoi en San "'n amorfe en verwarde eenheid".
- Volgens aanduidings in die roman is Edit Bergh (Edit Aandra) minstens 47 jaar oud wanneer Mario en die ander Italiaanse krygsgevangenes in Tallejare arriveer. Tog trou sy op daardie ouderdom met Mario, wat met sy aankoms in Tallejare ongeveer 26 jaar oud is; hulle verwek ook 'n kind (Matrone Taljaard).

Buiten dié teenstrydighede wat deur Van Vuuren uitgewys is, kan ook gewys word op die teenstrydige identifiserings van die vrou sonder gesig¹⁶⁰ en die teenstrydige weergawes van Mario en Edit se troudag. 'n Gedetailleerde ondersoek na hierdie tipe teenstrydighede in die roman val buite die bestek van hierdie studie. Dit kan wel kortliks uitgewys word dat Siela se teenwoordigheid as lewende en dooie in dieselfde tye toegeskryf kan word aan die magies-realistiese aard van die roman en die veronderstelling dat spookkarakters nie chronologies tydsgebonde is nie; dat SlingerVel Xam! se amorfe herkoms aansluit by die onderliggende tema van hibriditeit in die roman; en dat 'n huwelik tussen mense van sulke verskillende ouderdomme soos Edit en Mario (en 'n kind uit daardie huwelik) ongewoon, maar nie ongehoord of onmoontlik is nie. 'n Ander perspektief kan ook hier geneem word, naamlik dat sulke teenstrydighede in 'n magies-realistiese verhaal nie as problematies – of selfs teenstrydig – beskou hoef te word nie, aangesien die magiese milieu meer as een 'werklikheid' toelaat.

Resensies en navorsing, insluitende Taljard (2001) se verhandeling, en artikels soos dié van Burger (2003), Botes & Cochrane (2006) en Meyer (2013), fokus op aspekte van identiteit en kunstenaarskap met verwysing sa spesifieke karakters in *Die swye van Mario Salviati*, maar gee

¹⁶⁰ Sien 5.5.2.4.

weinig aandag aan die teenwoordigheid van spookkarakters, aangesien hulle bloot as deel van die magies-realistiese geheelbeeld van die roman beskou word. Dit beteken nie dat die teenwoordigheid van spookkarakters oor die hoof gesien word nie, maar dat dit, tesame met die aard van die spookkarakter, nie werklik in ag geneem is nie. Die spookkarakters word bloot aanvaar as deel van die magiese milieu, as wandelende herinneringe en algemene verteenwoordigers van die verlede. Na my wete is die funksie van hierdie spookkarakters in die roman nog nie na behore ondersoek nie.

Alvorens daar oorgegaan word na karakteranalises en teoretiese besinning oor hierdie spookkarakters, is dit nodig om, ter wille van duidelikheid, die Bloedboom van Tallejare (die stamboom) en die verskillende stories wat in *Die swye van Mario Salviati* vertel word, uiteen te sit en te bespreek.

4.3 DIE BLOEDBOOM VAN TALLEJARE

Die Bloedboom van Tallejare¹⁶¹ skyn die stamregister van een familie te wees en strek oor sewe generasies. Dit bevat die name van 37 individue, waarvan minstens 21 as oorlede beskou kan word in die vertelde hede van die verhaal.

Die eerste generasie word aangedui as Vaandrig Moloi en Tietie Xam!.

Die tweede generasie bestaan uit hul dogter, KleinTietie Xam! en Kaptein William Gird; en hul seun Slingervel Xam! en Kalbassies Swartebooi. 'n Tweede familie word in die tweede generasie in die Bloedboom bygevoeg, naamlik die egpaar Jean Viljee en Gwen Roubaix.

Hugenoot Viljee (seun van Jean en Gwen) word in die derde generasie verbind aan Saartjie Bruin. Sjarmant Swartbooi (seun van SlingerVel en Kalbassie) word verbind aan Mama Diyani. Dit is onduidelik of hierdie karakters getroud was, of tydelike verhoudings gehad het waaruit 'n kind gebore is.

Die vierde generasie bestaan uit Meerlust Bergh (seun van Hugenoot en Saartjie) en sy vrou Irene Lampak; en LostCause Moloi (seun van Sjarmant en Mama) wat die eggenoot van Ouma Siela Pedi was. 'n Derde familie word ook hier in die Bloedboom bygevoeg: Veldkornet Rooibaard Pistorius en sy vrou Ouma Gwen Viljee (die dogter van Gwen Roubaix).

¹⁶¹ Sien Figuur 2.

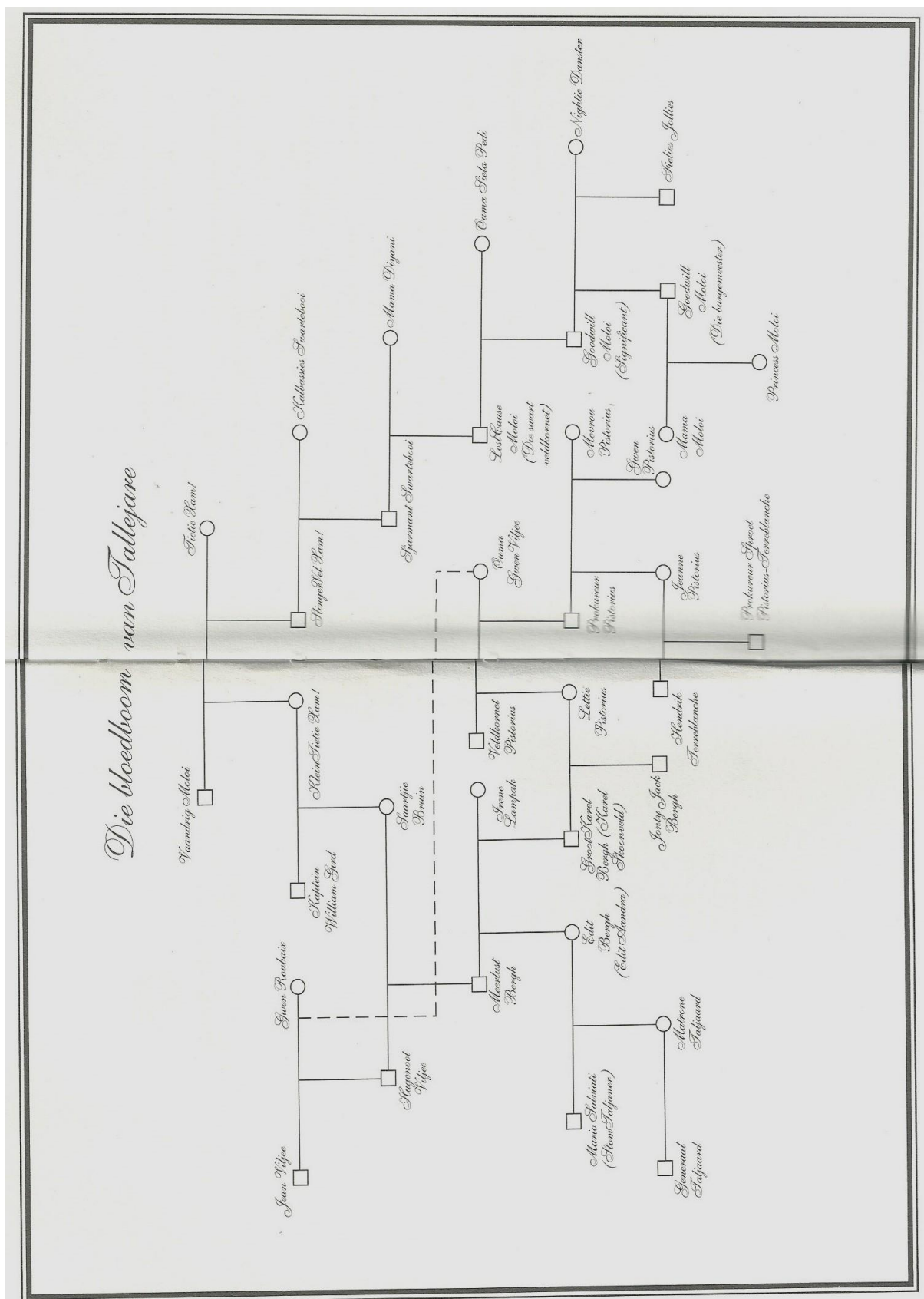
Die vyfde generasie bestaan uit Edit Bergh (Edit Aandra), die dogter van Meerlust en Irene, wat getroud is met Mario Salviati (StomTalaner); en haar broer, GrootKarel Bergh (Karel Skoonveld), wat getroud is met Lettie Pistorius (dogter van Rooibaard en Gwen); sowel as Prokureur Pistorius (seun van Rooibaard en Gwen), wat getroud is met Mevrouw Pistorius; en Goodwill Moloi (seun van LostCause en Ouma Siela), wat getroud is met Nightie Danster.

Goodwill en Nightie se seuns, Fielies Jollies en Goodwill Moloi (die burgemeester) sowel as sy vrou, Mama Moloi, tesame met Prokureur en Mevrouw se kinders Gwen en Jean Pistorius, Jean se eggenoot Hendrik Terblanche, Lettie en GrootKarel se seun Jonty Jack, Edit en Mario se dogter, Matrone Taljaard en haar eggenoot, Generaal Taljaard¹⁶² vorm die sesde generasie.

Die sewende generasie bestaan uit Hendrik en Jean se seun, prokureur Sproet Pistorius-Terblanche, en Mama en Goodwill se dogter, Princess Moloi. Beide is ongetroud en kinderloos in die vertelde hede van die roman. Alhoewel die inskrywings in die gegewe Bloedboom hier eindig, kan hierdie inskrywings nie as die einde van die Bloedboom beskou word nie. Daar is geen aanduidings in die roman dat die families van Tallejare nie sal voortbestaan en nuwe afstammelinge sal oplewer nie.

¹⁶² Karakters soos Matrone Taljaard, Generaal Taljaard en Mevrouw Pistorius se titels word as eiename gebruik – hulle word ook op hierdie titels aangespreek deur ander karakters.

Figuur 2: Die Bloedboom van Tallejare¹⁶³



Dit word in die roman voorgehou dat almal in Tallejare aan mekaar verwant is. Wanneer Ingi onder die dorpsmense na die geskiedenis van Tallejare uitvra, is dit juis hierdie “verknootte verhoudings, die egpare en die families wat in mekaar vertak, sodat jy die een gesin moeilik van die ander kan losmaak, of die hede moeilik van die verlede kan onderskei” (Van Heerden, 2000:205) waarom sy vra:

En wie is nie familie nie? hoor Ingi op Tallejare. Sy het ál groter vrymoedigheid om te kuier en te gesels. By die kroegman, Diepkyk, by die stasiemeester en by die algemene handelaar hoor sy die meeste verhale. Dit kom maar skeef en krom en bevlek van vooroordele uit, maar uit die ru materiaal kan sy ’n verhaal saamflans. En sedert haar kantoorbesoek aan burgemeester Moloi, fluister sy dogter, Princess Moloi, ook die een en ander teenoor Ingi daar in die Drostdy se kombuis.

As jy jou wysvinger op die Tallejaners se gesamentlike stamboek plaas, verneem Ingi, kom jy agter wat jy seker maar in enige afgesonderde gemeenskap sal ontdek: jou vinger loop van naam na naam, al langs lyne, en nooit hoef jy ’n vinger te lig nie, want daar is altyd, iewers, ’n lyn sonder onderbreking.

Bloed vloei afdraand, hoor sy, soos water kies dit die maklikste roete. En bloed word nie deur kleur of vooroordeel gestuit nie; dis in die kanale van die liefde dat bloed die maklikste vloei (Van Heerden, 2000:234).

Die suggestie dat almal in Tallejare bloedverwant is, kan gelees word as ’n aanduiding dat die individuele karakters ook hier, soos in *Toorberg*, gelees kan word as verteenwoordigers van ’n groepsidentiteit – as die Tallejaners een familie is, kan hulle tog as een groep beskou word. Ingi begin al hierdie gegewens uit die dorpstories saamvoeg en teken haar eie stamboom van die families van Tallejare:

Sy kry dit reg om heelwat name in te vul [...] Sy trek lyne, moet uitvee en oorteken. Maar uiteindelik kry sy dit reg om die drie families te verbind. Ja, nou kan haar vinger by generaal Taljaard begin en deur die aantrouery en allerhande kotiljonse heen sy weg vind na GrootKarel Bergh na Hugenoot Viljee, en daarvandaan afglip na Ouma Gwen Viljee, die vrou van Rooibaard Pistorius; en sy kan vasstel dat Jonty Jack eintlik uit twee mense afstam wat inderdaad bloedfamilie was (Van Heerden, 2000:234).

Alhoewel daar beslis vermenging tussen die families is (soos Jonty Jack, wie se voorouers die broer en suster Hugenoot en Gwen Viljee is), is dit egter nie so dat absoluut almal in Tallejare verwant is nie. Dit word voorgegee dat die meeste van hierdie karakters bloedverwant is, terwyl dit in baie gevalle eerder verwantskap deur huwelike is. Bostaande aanhaling suggereer byvoorbeeld dat die generaal verwant is aan GrootKarel Bergh en Hugenoot Viljee. Hy is slegs aan hierdie karakters verbind deur sy huwelik met Matrone Taljaard; hy is nie ’n bloedverwant nie, sý is. Van Vuuren wys ook op hierdie probleem met die Bloedboom:

Dat almal in dié klein dorpie, volgens die ontvouende verhaal, familie van mekaar is (swart, wit en bruin), onderstreep die sentrale gedagte – Suid-Afrikaanse bloed is intiem verweef. Hierdie idee van hibriditeit is sekerlik modieus, maar hier word darem net iets te veel “bygevoeg” en “vergroot” om heeltemal oortuigend te wees, veral wanneer gekonfronteer met die kille feite van die stamboom voorin die roman (Van Vuuren, 2000:13).

Aangesien daar slegs een paartjie in die eerste generasie aangedui word – Vaandrig Moloi en Tietie Xam!, wil dit met die eerste oogopslag voorkom asof almal in die bloedboom aan hulle verwant is. Maar in die tweede generasie word 'n paartjie ingeskryf wat nie aan Vaandrig en Tietie verwant is nie, naamlik Jean Viljee en Gwen Roubaix. In die vierde generasie word Rooibaard Pistorius ook tot die Bloedboom bygevoeg, wat 'n derde familie in hierdie Bloedboom vestig. Hy trou met Lettie Pistorius, 'n afstammeling van die Viljees. In die daaropvolgende geslagte word die Viljee-familie deur die Pistorius-familie 'vervang'. Die daaropvolgende generasies bestaan uit die afstammelinge van hierdie families en hulle eggenote. Die eggenote en eggenotes se uitgebreide families word uit die aard van die saak nie in die Bloedboom ingeskryf nie.

Daar is, soos Van Vuuren (2003:13) uitwys, karakters in die tweede tot sewende generasie wat nie bloedverwante is nie. Die enigste karakters in die sewende generasie, prokureur Sproet Pistorius-Terblanche en Princess Moloi, dien hier as voorbeeld. Eersgenoemde is 'n afstammeling van Jean en Gwen (uit die tweede generasie), terwyl laasgenoemde 'n afstammeling van Vaandrig en Tietie (uit die eerste generasie) is. Daar is geen bespeurbare bloedverbintenis tussen Sproet en Princess nie, en hulle word ook nie deur 'n huwelik met mekaar verbind nie. Derhalwe is daar hier nie sprake van net een familie, een groepsidentiteit, in *Die swye van Mario Salviati* nie. Die Tallejaners vorm beslis 'n geslote groep, maar dit is nie 'n homogene groep soos die Moolmans van *Toorberg* nie. Dit is eerder 'n groep wat uit verskeie groepe (en identiteite) bestaan, en myns insiens word daar by implikasie dus hier 'n meervoudige Suid-Afrikaanse identiteit eerder as 'n enkelvoudige identiteit (Afrikaneridentiteit) deur die lewende en veral die spookkarakters uit Tallejare se bloedboom vergestalt.

Soos in *Toorberg* is elke oorledene in die bloedboom nie as spook in die roman teenwoordig nie. In *Toorberg* was die rede hiervoor duidelik: slegs dié met Moolmanbloed mag/moet op die plaas spook. Wanneer daar deeglik na die Bloedboom van Tallejare gekyk word, is dit verassend hoe min van die oorledenes uit hierdie register as karakters in *Die swye van Mario Salviati* figureer. Soos vroeër genoem is, kan daar minstens 21 oorledenes in die Bloedboom uitgewys word.¹⁶⁴

Maar die benaming van hierdie familieregister as die 'Bloedboom' van Tallejare dui nie net op bloedverbintnisse nie. Dit word duidelik ook verbind aan 'n fisiese boom in Tallejare, 'n peperboom wat dié naam gekry het na aanleiding van die gebeure wat kort na GrootKarel Bergh se verdwyning afgespeel het:

¹⁶⁴ Vaandrig Moloi, Tietie Xam!, Jean Viljee, Gwen Roubaix, Kaptein William Gird, KleinTietie Xam!, SlingerVel Xam!, Kalbassies Swartebooi, Hugenoot Viljee, Saartjie Bruin, Sjarman Swartebooi, Mama Diyani, Meerlust Bergh, Irene Lampak, Veldkornet Pistorius, Ouma Gwen Viljee, LostCause Moloi, Ouma Siela Pedi, Edit Bergh, GrootKarel Bergh, Lettie Pistorius, Fielies Jollies. Daar is ook ander figure uit Tallejare se geskiedenis wat, ten spyte daarvan dat hulle nie 'familie' is nie, ook hier sou kon spook, insluitende die vermoorde San en die seuntjie wie se vinger deur Rooibaard Pistorius geëet is.

Kampong Spoggerig se inwoners ontken dat enigeen van hulle gemoeid is met die verdwyning van GrootKarel en die diefstal van sy koets, maar die dorpsmense moet, noudat die biduur verby is en die frustrasie rondom die weierwater opbou, hul gevoelens op iemand uithaal. Dinge raak lelik. Daardie laatmiddag, in gietende reën, word Fielies Jollies, gedoop as Fielies Moloi, halfdronk uit sy huis gesleep. Agterna word gesê dat dit net gebeur het omdat hy hom teenoor die konstabels hardegat gehou het. Hy word teen 'n peperboom digby Grotkloof se hek gespalk en sewentig houe met 'n sambok toegedien.

Wie geslaan het, wil niemand later erken nie, maar eintlik het almal geslaan, want bo die gietende reën uit klink die gille van Fielies Jollies oor die hele dorp, só dat mense hul gordyne trek. Niemand lig 'n hand om te keer nie.

Laat daardie middag is Fielies oorlede. Bloedboom, word die straathoek genoem waar Ingi 'n effense kilte oor haar rug gevoel het voordat sy die eerste keer die pad berg-op na Grotkloof geneem het. Bloedboom, omdat die verhoudinge tussen wit en bruin in daardie dae ná GrootKarel Skoonveld se verdwyning 'n laagtepunt bereik het (Van Heerden, 2000:125).

Ten spyte van hierdie gruwelike dood en die impak daarvan op die geskiedenis van Tallejare, is Fielies Jollies¹⁶⁵ nêrens in die roman as 'n spookkarakter teenwoordig nie. Die stamboom van Tallejare is egter na hierdie Bloedboom vernoem, en die naam verwys ook na 'n letterlike boom en 'n spesifieke, fisiese plek (die straathoek waarop die boom staan). Dit is 'n fisiese monument wat voortdurend herinner aan die vergieting van bloed en die skuld van die gemeenskap wat nie 'n hand gelig het om dit te verhoed nie. In bostaande aanhaling word dit duidelik gestel dat die hele dorp aandadig aan hierdie bloedvergiëting was, en daarom dui die Bloedboom dus ook op 'n kollektiewe skuld in die gemeenskap van Tallejare, 'n skande waaraan almal by implikasie deel gehad het. Deur hierdie gebeurtenis het die gemeenskap van Tallejare een metafisiese bloedboom geword. Dit verklaar moontlik waarom dit in die roman voorgehou word dat almal aan mekaar verwant is – nie noodwendig deur hul eie bloed nie, maar deur hul aandeel aan die bloedvergiëting in hulle gedeelde geskiedenis.

'n Laaste aspek rakende die Bloedboom wat uitgewys moet word, is die afwesigheid van Ingi Friedländer. Sy is een van die hoofkarakters van die roman, maar sy is die buitestander wat die verlede kom oopvlek, nie 'n inwoner van Tallejare nie. Sy word tog op 'n manier aan hierdie Bloedboom verbind – nie as 'n verlangse familielid nie, maar deur 'n terloopse ontmoeting in die verlede.¹⁶⁶ Wanneer Lettie Pistorius met haar pasgebore baba, Jonty Jack, per boot terugreis na Suid-Afrika, ontvang sy 'n telegram met die nuus dat haar man, GrootKarel Bergh, verdwyn het en vermoedelik oorlede is:

Dit is wat ek aangevoel het, dink Lettie, die voorgevoel wat my die hele reis lank al pla. Sy kyk weer na die telegram, wat op die tweede dag nadat die water geweier het, deur haar broer gestuur is: *Waterprojek misluk. Karel verdwyn. Doodsvermoede. Liefde, Boet.*

¹⁶⁵ Die kleinseun van Siela Pedi en LostCause Moloi.

¹⁶⁶ Ingi se rol as buitestander wat die gemeenskap se verlede kom oopvlek stem sterk ooreen met die rol van Magistraat Abraham van der Ligt in *Toorberg*. Die Magistraat word aan die stamboom van Toorberg se Moolmans verbind deur die suggestie dat hy die reïnkarnasie van De la Rey Moolman is. Vanuit hierdie perspektief beskou, is hy dus nie 'n totale buitestander nie. Dit is daarom nodig om hier daarop te wys dat Ingi tog ook, op 'n manier, aan die Bloedboom van Tallejare verbind word.

Dan spring sy op, laat byna die baba val, en struikel by haar kajuitdeur uit, vas in die egpaar Friedländer,¹⁶⁷ die twee mense wat haar gedurende die reis so mooi bygestaan het, selfs al was dit vir hulle 'n moeilike tyd, op vlug uit hul eie land, aan die uitwyk na Afrika vir 'n nuwe lewe aan die suidpunt, weg van die opsweepte van Adolf Hitler en die vreemdelingskap in die Engelse wêreld.

Hul seun, die agtjarige Ingemar,¹⁶⁸ blond, met die trekke van sy vader en geen teken van die donker skoonheid van sy Joodse moeder nie, kom na Lettie aangehardloop. Hy is sedert die baba se geboorte gefassineer deur die kleintjie. Sy ouers, senuweeagtig en in hul beste klere uitgevat, is beide bleek. Hulle het elk 'n ballon in die een hand en 'n tas in die ander, en staan daar en kyk verbaas na die huilende vrou.

Die ballonne is hulle in die hand gestop toe hulle die eetsaal ná hul laaste ontbyt op die boot verlaat; hulle was nie juis honger nie, want hulle wonder wat op hulle wag, en op hul seuntjie en sy nageslagte, in hierdie land wat skynbaar soveel belofte inhou. "Slegte nuus," stamel Lettie en val daar in die skeepsgang flou, na van die eise van die reis, die geraas van die orkes en die juigende mense. Dit is die jong seuntjie, Ingemar, wat die baba vang, asof hy lank reeds daarvoor geoefen het. Dekades lank sou hy in die nuwe land die verhaal vertel van hoe hy daardie baba van seerkry gered het, en wonder wat van die rooikopbaba en sy treurige moeder geword het (Van Heerden, 2000:107).

Daar is geen aanduiding in die roman dat Ingi bewus is van hierdie konneksie nie, al vind sy in Tallejare uit dat Lettie op dieselfde skip, die Windsor Castle, as haar voorouers na Suid-Afrika gereis het (Van Heerden, 2000:104). Gegewe die klem op die onderlinge verwantskap van al die karakters in die roman, sou dit 'n ongelooflike toeval wees as sy nie Ingemar se dogter is nie. Alhoewel Ingi nooit oor haar vader praat of selfs sy naam noem nie, sou sy waarskynlik hierdie verhaaltjie by hom gehoor het, aangesien hy dit so gereeld vertel het. Of sy die konneksie sou kon maak tussen hierdie baba en Jonty Jack, is onseker. Tog impliseer dit 'n verband tussen Ingi en die Bloedboom van Tallejare – tot die uiterste gevoer, sou mens kon sê dat Ingi se vader Jonty Jack se lewe gered het. Hiervolgens is Ingi op 'n eienaardige wyse verbind aan die geskiedenis van Tallejare én die raaisel van die goud: sy is die een wat Tallejare se geheime en stories aanmekaar las om die raaisel te probeer oplos, sy is die een wat Jonty, die erfgenaam van die Berghs en die Pistoriusse, oortuig om die grot oop te maak en die derde kaart op te spoor. Vanweë haar verbintenis met die Bloedboom word Ingi se individuele identiteit dus ook deel van die groepsidentiteit van die Tallejaners – sy is, in 'n mate, ook deel van die groep en deel van hulle geskiedenis. Gesiene dat Ingi 'n lewende karakter is, word daar egter nie verdere ondersoek gestel na haar individuele identiteit en plek in die groepsidentiteit van Tallejare nie.

4.4 DIE VERLOOP VAN DIE VERHAAL

In *Die swye van Mario Salviati* is karakters uit verskillende tye en generasies teenwoordig. Rosenthal (2000b:5) wys dit uit dat Van Heerden in hierdie roman die handelinge van drie generasies uit drie verskillende families verweef. Skrywers soos Van der Merwe (2000:10) wys daarop dat die vertelde tyd oor 'n eeu strek. Breed en Greyling (2010:90) voer aan dat daar "drie

¹⁶⁷ Waarskynlik Ingi se grootouers.

¹⁶⁸ Waarskynlik Ingi se vader.

sentrale verhaallyne” is wat “in verskillende historiese tye afspeel”, en dat die roman ook “n groot hoeveelheid ander minder sentrale verhaallyne” bevat.¹⁶⁹ Viljoen (2000:2) skryf dat daar “geen sprake van ’n netjiese chronologiese opeenvolging van gebeure [is] nie” en ook dat die hede en verlede voortdurend deurmekaar loop. Hierdie vervlegte aanbieding van gebeure uit die hede en verlede skep etlike probleme met die uitpluising van die chronologiese volgorde van gebeure in hierdie roman.

Byvoorbeeld:

[Ingi] begin op die spore van die swart ossewa stap, en wat sy nie weet nie, is dat [Rooibaard] steeds, opnuut, daar optrek in die straat waar sy stap; dat Meerlust daar staan en wag, en die swart veldkornet Moloi ook, en dat Rooibaard Pistorius opkyk en sy oë knip, want hy sien ’n man met ’n kunsbeen en ’n breë hoed met ’n fleurige pluim, maar hy sien ook ’n ander figuur, vaagweg. Dalk is dit die son, dink hy, maar nee, dit is inderdaad ’n jong vrou in vreemde klere. Hy skud sy kop en dink: Dit was te veel, die twaalf maande in wind en weer. En hy kyk na Ingi wat in die stofpad aangestap kom, en Meerlust wat sy hoed swaai en buig, en hy dink: Tot hertoe, en Godweet nie verder nie (Van Heerden, 2000:250-251).

Buiten Ingi is die karakters hier teenwoordig (Rooibaard, Meerlust en Moloi) reeds oorlede, maar hulle beleef die gebeure van die verlede “steeds, opnuut”. Hierin lê die suggestie dat hulle die gebeure van die verlede in die hede herleef asof dit vir die eerste keer gebeur – hulle is nie bewus daarvan dat dit ’n herhaling is nie. Hulle is ook nie bewus daarvan dat hulle reeds oorlede is nie. Tog kan hierdie insident ook geïnterpreteer word as twee gebeure (Ingi wat in die pad afstap en Rooibaard wat in Tallejare arriveer met die swart ossewa) wat in verskillende tye afspeel. Hierdie magiese vervlegting van verskillende tydstrome het tot gevolg dat gebeure wat op dieselfde plek afspeel, in verskillende tye, kruis op ’n manier wat veroorsaak dat hede en verlede gelyktydig gebeur.¹⁷⁰ Weens hierdie tipe vervlegting van vertelde hede en verlede is dit met tye uiters moeilik om die volgorde van gebeure chronologies te plaas, en selfs om ten alle tye spookverskynsels te onderskei van sulke simultane gebeure, aangesien die spookverskynsels onder andere uitgebeeld word as ’n herhaling van ’n gebeurtenis uit die verlede wat in die vertelde hede uitgevoer word.

Hierdie tipe achronologie is nie ongewoon in spookstories nie. Trouens, skrywers soos Wyile beskou dit as ’n integrale eienskap van spookstories wat in die genre van die magiese realisme vertel word. Hy verwys onder andere na die werk van Buse en Stott:

¹⁶⁹ Breed en Greyling se verdeling van drie sentrale en ander, minder sentrale verhaallyne is gebaseer op navorsing betreffende die herskryf van die roman as ’n draaiboek. Binne die konteks van hulle studie is dié verdeling beslis geregverdig, maar vir die doel van hierdie studie is dit dalk té eenvoudig.

¹⁷⁰ In die wetenskap van die paranormale word daar na sulke insidente as *time slips* verwys. Spencer en Spencer (1997:168) omskryf dit soos volg: “This phenomenon occurs when a person appears to step through a doorway in time, seeing people and buildings that haven’t existed for years, or providing glimpses of events yet to happen”.

In that sense, as Buse and Stott suggest, 'anachronism might well be the defining feature of ghosts, now and in the past, because haunting, by its very structure, implies a deformation of linear temporality: there may be no proper time for ghosts' (Wyle, 2006:739).

Die achronologiese beweging van spookkarakters in die roman is dus nie uniek aan *Die Swye van Mario Salviati* (of *Toorberg*, of *Die Stoetmeester* nie), maar eerder 'n aansluiting by 'n reeds bestaande tendens. Buiten die feit dat hierdie achronologiese vertelling en verskyning van spookkarakters die leser se (Westerse) begrip van tyd as 'n liniêre konsep uitdaag, kan daar myns insien nie veel dieper betekenis daaraan geheg word in die lees van *Die swye van Mario Salviati* nie.

'n Verdere probleem is die verskeidenheid weergawes van ooreenstemmende stories. Van Vuuren (2000:13) meld dat Ingi (en by implikasie ook die leser van die roman) gekonfronteer word met "eindelose weergawes van die "waarheid" of "geskiedenis"" en 'n rykdom aan stories kry "wat die inwoners (dooies en lewendiges!) se wedervaringe oor meer as 'n eeu (vanaf die negentiende tot die laat twintigste) heen, beskryf – in achronologiese volgorde". Van Coller (2000b:67) wys op die "elliptiese vertelswyse waarin tydvlakke mekaar afwissel" wat nie net spanning wek nie, maar ook die suggestie dra dat die "geskiedenis steeds aanwesig is en telkens weer belewe moet word". Hierdie stelling van Van Coller kan ook gesien word in die teenwoordigheid van spookkarakters – dit is immers hulle wat hierdie gebeure van die verlede telkens moet herhaal.

Van Heerden het self in onderhoude die komplekse verhaalstruktuur van die roman uitgewys en die oorspronklike rede daarvoor verduidelik:

This novel pays tribute to an Italian prisoner of war who worked on the family farm before I was born. It has five intertwined love stories because the man wove a beautiful leather belt from five strips of leather, left to me by my father. I always wanted to write about it, but I never knew quite how (Van der Merwe, 2000:10).

En:

Die eerste skryf van die verhaal het maklik gekom, maar toe word dit geweldig moeilik. Ek het al vertel van die gevlegte leergordel wat 'n Italiaanse krygsgevangene vir my pa gegee het. Die boek volg die struktuur van die riempies, en dit was moeilik om dit uiteindelik geknoop te kry (Retief, 2000:5).

In die erkennings agterin die roman verwys Van Heerden ook na hierdie gevlegte leergordel as die een wat "aan my vader geskenk [is] deur 'n onbekende Italiaanse krygsgevangene wat tydens die Tweede Wêreldoorlog op ons plaas, Doornbosch, gewerk het", en dui aan dat die gordel "as seminale inspirasie vir hierdie roman gedien" het (Van Heerden, 2000:406). Met inagneming van hierdie inspirasie vir die struktuur van die roman, volg dit logies dat die verskillende liefdes- en lewensverhale van die roman (die riempies) een meesterverhaal vorm (die gordel). Elke verhaal kan dus afsonderlik gelees word én beskou word as 'n onderdeel van 'n groter geheel.

In die breë is Tallejare se verhaal dus gestruktureer rondom die liefdes- en lewensverhale van hoof- en newekarakters. Murray (2003:10) wys daarop dat die verhaal gestruktureer is in vyf liefdesverhale, waarvan een tussen Ingi en Mario uitspeel. Hierdie vyf vervlegte liefdesverhale word vertel in die vier onderskeie afdelings van die roman, naamlik Blitswater (I), Goudseput (II), Mannekynveer (III) en Handklip (IV). Van Coller (2000a:8) voer aan dat die roman se struktuur gebou is rondom vier basiese elemente (water, goud, vere, klip) en dat die plasing van klip in die laaste afdeling dui op die landskap as 'n bepalende faktor in die roman. In al vier afdelings word vertel van die ontvouende liefdesverhaal tussen Ingi en Mario (waarby Jonty ook betrek kan word). In die eerste afdeling van die roman, Blitswater, geniet die liefdesverhaal van GrootKarel Bergh (later Karel Skoonveld) en Lettie Pistorius voorkeur, en daarmee saam die bou van die blitswaterkanaal. In die tweede afdeling, Goudseput, is dit die verhaal van Rooibaard Pistorius en Siela Pedi wat die meeste aandag geniet, veral omdat die storie van die goud en die swart ossewa se aankoms in Tallejare hierin vertel word. Die derde afdeling, Mannekynveer, sentreer om die liefdesverhaal van Meerlust Bergh en Irene Lampak (wat in meer detail as die ander liefdesverhale vertel word). In die laaste afdeling, Handklip, kom die verhaal van Edit Bergh en Mario Salviati aan bod.

Deur Edit en Mario se liefdesverhaal eers teen die einde van die roman te openbaar, skep Van Heerden spanning in die roman, aangesien die geheim van Goudseput in hierdie verhaal opgesluit is: Mario het toe al die tyd geweet waarheen GrootKarel Bergh verdwyn het, en ook waar Goudseput is – hy het die antwoord in sy hand rondgedra; en Edit het vermoed dat haar eggenoot hierdie geheime geken het.

By die aanhoor van al hierdie liefdesverhale, en diep in gedagte oor haar eie aangetrokkenheid tot Mario, besin Ingi laat in die roman:

Van al die liefdesverhale wat sy op Tallejare moes aanhoor, is dit die liefde tussen StomTaljaner en Edit Aandra wat Ingi die meeste aangryp. Die liefde tussen Karel Skoonveld en Lettie Pistorius had iets diffuus en tragies, vind sy, daardie liefde deur water weggespoel die vergetelheid in. Die passie tussen Meerlust Bergh en Irene Lampak het dramaties soos 'n goed ontwerpde, purper tabberd aan die lyf van 'n mooi vrou gegloei, so fleurig soos 'n volstruisveer, flambojant in sy gulsigheid en ambisie, maar so terminaal, uiteindelik, soos die grille van 'n era, soos die mode. Die onvervulde gevoel wat Ouma Siela jeens veldkornet Pistorius gehad het, was so treurig soos die vlaktes; sy gebrek aan reaksie so suinig en karig soos die weiding in 'n besonder droë jaar.

Maar die liefde van Edit en Mario – daar was iets onbaatsugtig; iets groters as die twee mense wat deur die noodlot na mekaar gebring is (Van Heerden, 2000:381).

Dit is duidelik dat Ingi hierdie liefdesverhale as 'n tipe samevatting van Tallejare se verhaal interpreteer. Sy verbind, byvoorbeeld, Meerlust en Irene se passie aan die grille van die era waarin hulle geleef het. Die sosio-ekonomiese probleme van die tydperke waarin die betrokke karakters geleef het, vorm ook deel van hulle liefdesverhale. Daar kan hier gewys word op die

groeïende invloed wat rasse-diskriminasie op al hierdie liefdesverhale gehad het, byvoorbeeld die sosiale isolasie van Meerlust en Irene Bergh in Tallejare ten spyte daarvan dat hulle welgesteld en wêreldberoemd was. Op dié manier beskou, kan die liefdesverhale gelees word as verteenwoordigend van die tydperke waarin hulle afspeel: die verhale van enkele individue uit verskillende tydperke vorm saam die kollektiewe geskiedenis van Tallejare. Anders gestel, die metanarratief van die Suid-Afrikaanse geskiedenis word herskryf deur die klein narratiewe van (fiktiewe) individue.

Dit is opmerklik dat die liefdesverhale en die spookkarakters nie al die verskillende generasies van die stamboom verteenwoordig nie, maar hoofsaaklik die vierde en vyfde generasie betrek. Hiervolgens kan dit dan nie gesê word dat die spookkarakters en die liefdesverhale waarin hulle as lewendes gefigureer het, as verteenwoordigend van Tallejare se totale geskiedenis beskou kan word nie. Hulle (hierdie karakters uit die vierde en vyfde generasies) kan egter almal verbind word aan die Tallejaners se groot obsessie: die soeke na die versteekte Krugerponde.

Met dit in ag geneem, is dit duideliker waarom juis hierdie vyf liefdesverhale sentraal staan in die verhaal van Tallejare. Dit is dalk ook om hierdie rede dat die liefdesverhale van ander generasies uit Tallejare se Bloedboom nie eksplisiet vertel word nie. Die ander liefdesverhale wat meer op die agtergrond gehou word, sluit in die liefdesverhale van die stamouers, Vaandrig Moloi en Tietie Xam!, Jean Viljee en Gwen Viljoen, en ook dié van Siela Pedi en LostCause Moloi (die swart veldkornet), Veldkornet Rooibaard Pistorius en Ouma Gwen Viljee, Prokureur en Mevrouw Pistorius, Goodwill Moloi en Nightie Danster en ander in die latere geslagte. Alhoewel al hierdie karakters as prominent in Tallejare se geskiedenis beskou kan word, kan hulle nie direk verbind word aan die verlore goud nie.

Dit is duidelik dat Ingi se ondersoek na die geskiedenis van Tallejare sentreer om hierdie uitgeligte liefdesverhale, en ook dat Van Heerden die vertelling van die roman rondom hierdie verhale struktureer. Daar is egter 'n sesde verhouding buiten hierdie vyf groot liefdesverhale wat ook van belang is vir die begrip van die funksie van spookkarakters in *Die swye van Mario Salviati*, naamlik die meester-kneg-verhouding van Kaptein William Gird en sy agterryer, SlingerVel Xam!. In die verhaal-uiteensetting wat volg, word daar dus gefokus op die verhaal van William Gird en SlingerVel Xam!; en die liefdesverhale van Meerlust Bergh en Irene Lampak; Veldkornet Rooibaard Pistorius en Ouma Siela Pedi; Mario Salviati en Edit Bergh; GrootKarel Bergh (Karel Skoonveld) en Lettie Pistorius; en Mario Salviati,¹⁷¹ Ingi Friedländer en Jonty Jack.

¹⁷¹ Mario Salviati is die enigste karakter uit die verlede (uit die 'ou stories') wat in die hede van die verhaal nog lewe. Om hierdie rede is dit moontlik dat hy in twee liefdesverhale in die roman figureer.

Ter wille van duidelikheid word daar onderskei tussen ou verhale (verhale uit die geskiedenis van Tallejare) en die vertelde hede, waarin Ingi, Mario en Jonty se verhaal afspeel, en word hierdie verhale in chronologiese volgorde bespreek eerder as die volgorde waarin hulle in die roman aan die beurt kom. Die achronologiese volgorde waarin hierdie verhale in die roman vertel word, kan myns insiens toegeskryf word aan Ingi se ontdekkingsproses. Die verhale word aan die leser oorgedra soos wat dit deur Ingi uitgepluis en uitgevind word. Aangesien Ingi hierdie stories uitpluis aan die hand van die stories wat deur verskeie karakters in die dorp aan haar vertel word, kry sy uit die aard van die saak nie hierdie stories in chronologiese volgorde nie. Die spanning wat hierdeur geskep word – byvoorbeeld die laat onthulling van Edit se dood en Mario se geheim – kan beskou word as 'n effektiewe tegniek in soverre die roman as 'n avontuur- en/of speurverhaal gelees kan word, maar is nie noodwendig betekenisdraend betreffende die funksie van die spookkarakters nie. Dit moet ook in ag geneem word dat achronologie nie buitengewoon is in verhale waar spookkarakters voorkom nie – hulle bestaan is immers buite tyd, hulle herleef (of herhaal) gebeure uit die verlede voortdurend in die hede. Verder moet dit (weereens) uitgewys word dat daar in hierdie studie op die groter prentjie, die funksie van die spookkarakters in die roman as geheel, met die oog op die funksie van spookkarakters in Van Heerden se oeuvre, gefokus word.

'n Analise van die romanstruktuur op sigself, 'n uiteensetting en bespreking van die volgorde waarin Ingi (en die leser) van sekere gebeure uit die verlede bewus word, is nie soseer hier ter sake nie. Dit gaan verder nie net oor die gebeure waarvan Ingi (as die hoofkarakter en -fokalisator in die primêre verhaallyn, die vertelde hede in die roman) bewus word nie, maar ook oor die handeling en gebeure in die primêre verhaallyn. Buiten dat Ingi bewus is van die remanente spookverskynings en die vrou sonder gesig en Siela Pedi se spoke sien, het die spoke in die breë geen invloed op handeling in die primêre verhaallyn nie. Hiermee word geensins gesuggereer dat die spoke geen funksie vervul in *Die swye van Mario Salviati* nie, maar dat hulle – soos die spoke van *Toorberg* en *Die Stoetmeester* – hoofsaaklik vir die leser van die roman sigbaar is en min of geen interaksie met lewende karakters het nie.¹⁷² Op hierdie wyse beïnvloed die spookkarakters nie die verloop van die primêre verhaallyn nie, maar die geheelbeeld en die leser se interpretasie daarvan. Waar nodig, sal belangrike gebeure uit die verlede wel in die vertelde hede van die verhaal gekontekstualiseer word, maar uiteindelik is die fokus op die geheelbeeld van die roman. Vir die doel van hierdie studie word die fokus dus geplaas op *wat* gebeur het, eerder as op *wanneer* die gebeure in die roman openbaar word.

¹⁷² Dit is wel so dat die lewende karakters in *Die swye van Mario Salviati* baie meer bewus is van die spookkarakters as die lewende karakters in *Toorberg* en *Die Stoetmeester*. Die Tallejaners, en Ingi, kan hulle soms hoor en sien, hulle weet die spoke is daar, waar die lewende karakters in die ander twee romans nie juis weet nie.

Ter wille van bondigheid sal die verhale van hierdie karakters en hulle verhoudings hoofsaaklik fokus op hul plek in die geskiedenis van Tallejare en hulle konneksie met die geheim van Goudseput.¹⁷³ Daarom word die verhoudings kortliks geskets, die betrokke karakters se oorlye aangedui, die paartjie se betrokkenheid by Tallejare se goudgeheim uitgewys en hul voorkoms as spookkarakters, al dan nie, kortliks uiteengesit.

4.4.1 Ou verhaal: Kaptein William Gird en Slingervel Xam!

William Gird is 'n kaptein van die Britse leër en 'n ontdekkingsreisiger wat met sy tolk en gids, SlingerVel Xam!, deur die gebied reis waar Tallejare later opgerig sal word. SlingerVel neem William onder andere na die huis van sy ouers, die huis wat "Vaandrig Moloi, die seerower, die ontsnapte slaaf en bandiet, gebou het en waarheen hy in sy laaste jare, toe hy aan melaatsheid gely het, sy minnares, Tietie Xam!, gebring het" (Van Heerden, 2000:231). Vaandrig en Tietie is later gevang en na Robbeneiland geneem, en die huisie teen die krans het agtergebly vir SlingerVel – "gids vir grootwildjagters; deurbringer; smokkelaar; pandoer van weleer [en] vertroueling van die kunstenaar wat die landskap naloop, William Gird" (Van Heerden, 2000:231). Dit is hier waar William SlingerVel se suster, KleinTietie, ontmoet, en 'n kind by haar verwek.¹⁷⁴

SlingerVel lei William na die grottekening van die San toe, waar William "onder rotshange in en deur grotte kruip om te sien hoe die voormense van SlingerVel Xam! uitdrukking gegee het aan die liefde vir mens en dier, aan droefnis en landskap" (Van Heerden, 2000:231). Wanneer William 'n dier in die veld sien, moet hulle afsaal en die verfpotte uitpak sodat hy die dier dan kan skets – iets waarvoor hy en SlingerVel soms argumenteer. William skryf dit toe aan sy natuur as 'n kunstenaar, en SlingerVel hou vol dat dit geen praktiese doel dien ten opsigte van hulle oorlewing nie. Hierdie argumente tussen die twee mans word nooit gewelddadig nie. Dit lei wel, by minstens een geleentheid, tot 'n onnodige slagting van wild:

Dan strek kaptein William Gird hom orent. "Ek is 'n kunstenaar. Maar dit beteken nie dat ek skytbang is vir 'n geweer nie."

Hy roep SlingerVel Xam! op tot diens, hulle saal die perde op, en trek teen 'n trop wild uit. Daar klap die gewere aanhoudend en onnodig, totdat die twee mans, teë van al die laai en skiet, die dooie bokke met hul perde nary en hier en daar 'n doodskoot gee.

"Sny net die lewers uit," beveel kaptein Gird. "Vanaand vier ons daardie vyf tekening wat ek van die blouwildebees gemaak het" (Van Heerden, 2000:233).

Hierdie tekening van die Afrika-wild het William beroemd gemaak in Londen en Parys, en sy tekening van 'n kameelperd¹⁷⁵ is deur die koning aangekoop. Uit dankbaarheid hiervoor keer hy jare later terug na die gebied, en hy vind die oorblyfsels van die kameelperd wat hy so koelbloedig

¹⁷³ Vgl. p. 244-245, die uiteensetting van die strukturele verspreiding van hierdie liefdesverhale in die onderskeie afdelings van die roman.

¹⁷⁴ Saartjie Bruin, die moeder van Meerlust Bergh.

¹⁷⁵ Hierdie tekening word in die bespreking van William Gird as spookkarakter bespreek.

doodgeskiet het. Hy besef egter eers die koelbloedigheid van daardie daad wanneer hy weer terug in Londen is en sy vrou hom verlaat het. Hy besluit om terug te keer na Afrika “om sy ou spore na te loop en om sy lewe in oënskou te neem” (Van Heerden, 2000:25).

William en SlingerVel slaan kamp op by die oorblyfsels van die kameelperd, en na ongeveer ’n maand slaan ’n trekgroep Khoi hulle skerm oorkant die rivier op. Hulle dryf handel met William, en verruil kleinvee vir klein handspieëltjies, krale en ’n bottel brandewyn (Van Heerden, 2000:26). Hierdie handelstransaksie loop lelik skeef, en lei tot ’n slagting:

Later die nag kom hulle die kleinvee weer terugsteel en die volgende oggend, toe die kaptein en sy gids na hul kamp oorstep, maak hulle of hulle van geen sout of water weet nie. Die kaptein, wat die skape die vorige aand nog as die begin van ’n boerdery gesien het, gewaar die eerste diere tussen die Khoi-Khoi se vee.

Hy verloor sy humeur, en toe SlingerVel Xam! op sy bevel die spieëltjies uit die hande van vroue en kinders begin gryp, raak dinge lelik. ’n Skoot klap, kieres word gebruik, en die kaptein en sy gids moet skiet-skiet deur die vlak rietwater terughink na hul staning, met bloeddruppels wat stadig in die water oplos.

Hoeveel mense dood is, word nooit agterna verklap nie, maar die son sak daardie aand treurig oor die plek wat later jare as Tallejare bekend sal staan. Dit is maar ’n klein insidentjie, maar dit voorspel dat, in die vervolg, hierdie vallei met sy berg maar altyd ’n plek van dood en misverstand sal wees – “’n staning van gierigheid en wantroue,” soos Jonty Jack aan Ingi Friedländer verduidelik kort ná die aankoms van die geel stasiewa by sy huisie in Grotkloof (Van Heerden, 2000:26).

Daar is geen melding in die roman dat William of SlingerVel ooit tot verantwoording geroep is insake hierdie insident nie. Daar word ook nie veel van hul lewens ná hierdie insident vertel nie. Hoe, waar en wanneer William en SlingerVel oorlede is, word nie aan die leser openbaar nie. Hieruit kan afgelei word dat hierdie enkele gevalle van geweld, slagting en wanvoorstelling as die bepalende insidente in hierdie karakters se lewens beskou kan word. Die effek van hierdie insidente bepaal ook hul plek in die geskiedenis van Tallejare.

Hierdie twee karakters het ’n beduidende plek in die stamboom van Tallejare: SlingerVel as afstammeling van die stamouers Vaandrig en Tietie, en William as ’n voorsaak van Meerlust Bergh. Maar hulle belang in Tallejare se geskiedenis strek verder as hulle plek in die Bloedboom. Hulle verhaal is ’n uitbeelding van die vroeë koloniale tydperk in die Suid-Afrikaanse geskiedenis: die vergrype van Britse kolonialiste (insluitende loslopende reisigers, avonturiers, en ontdekkingsreisigers), die somtydse wanvoorstellings van die land en sy inheemse bevolking, en die koloniale ideologie wat uiteindelik so ’n groot invloed op Tallejare – en Suid-Afrika – se geskiedenis gehad het. Daar is hier reeds tekens van die rassespansing, die geweld, die invloed van menslike gierigheid en onnadenkende optrede op die landskap en die natuur wat later sulke prominente probleme sal word. Dit is verder ook opmerklik dat daar feitlik niks van SlingerVel se lewe buiten sy tye saam met William vertel word nie. Hierin lê die suggestie dat SlingerVel se storie, sy lewensverhaal, slegs relevant is in soverre dit deel is van William se storie. Hierdie tipe

uitbeelding van 'n inheemse karakter en sy koloniale metgesel (of eerder, die meester en die kneg) is algemeen in die koloniale literatuur.

William en SlingerVel het as lewendes geen direkte konneksie met die goudgeheim van Tallejare nie, aangesien hulle oorlede is lank voordat Tallejare as 'n dorp bestaan het (en dus ook lank voordat die swart goudwa in Tallejare aangekom het). Daar is wel verwysings na goud in die “onwaarskynlike” verhale wat SlingerVel “saans om die vuur [...] aan die kaptein [vertel] – verhale van blou Boesmans en skeepswrakke en slawevlugtelinge en onbekende koninkryke waar goud so alledaags is soos klip” (Van Heerden, 2000:266). As spookkarakters kan hulle verbind word aan die verhaal van Goudseput, maar slegs in soverre as wat hulle as waarnemers optree. Hulle kan wel verbind word aan ander prominente temas in die roman buiten die reeds genoemde uitbeelding van kolonialisme. William se fokalisasiebeurte bied ook 'n koloniale blik (die perspektief van die kolonialiseerder) op die gebeure in die roman – iets wat die lewende karakters nie kan bied nie. Kunstenaarskap is 'n deurlopende tema in die roman, en kunstenaars kom voor in feitlik elke generasie van die Bloedboom. William, die skilder, word aan hierdie tema verbind deur sy tekeninge (wat hy in die dood voorsit), en SlingerVel deur die grottekeninge van sy voorsate wat hy aan die lewende William uitwys.

Die verhaal van William en SlingerVel word nie, soos die liefdesverhale, vervleg met Tallejare se geskiedenis nie, maar dien eerder as agtergrond vir die ontstaan van Tallejare. Dus, die liefdesverhale wat later volg vloei uit hierdie verhaal in die opsig dat hierdie verhaal die voorgeschiedenis van Tallejare vertel. Hulle teenwoordigheid as spookkarakters by belangrike gebeure in die geskiedenis van Tallejare sal later in hierdie hoofstuk bespreek word, maar dit moet hier genoem word dat hulle verhaal hierdeur met die verhaal van Tallejare vervleg word.

William en SlingerVel is twee van die mees prominente spookkarakters in *Die swye van Mario Salviati*. Hulle is die eerste spookkarakters wat in die roman aan die leser bekendgestel word – hulle ‘aankoms’ in die roman word direk na Ingi se aankoms in Tallejare geplaas (vgl. Van Heerden, 2000:23). Aangesien hulle as lewende karakters in die omgewing waar Tallejare later tot stand gekom het geleef (of eerder, gereis) het, is hulle ook die oudste spookkarakters in *Die swye van Mario Salviati*, en dit is waarskynlik hierom dat hulle aankoms in die roman naas Ingi se aankoms in Tallejare geplaas word. Hulle figureer deurlopend in die roman, veral omdat hulle agter Ingi aanloop (soos in hulle karaktersketse bespreek sal word). Hulle is ook die laaste intelligente spookkarakters wat in die roman fokaliseer (vgl. Van Heerden, 2000:396-398), en hierdie fokalisasiebeurt word geplaas naas 'n gebeurtenis wat as die einde van Ingi se amptelike doel in Tallejare – die aankoop van Visman Steier – beskou kan word. Dit is 'n toneel waarin Ingi ontdek dat Jonty Visman Steier na sy beeldetuin verskuif het en, alhoewel sy lankal belangstelling

in die aankoop van die beeld vir museum verloor het, is dit hier waar dit finaal duidelik word dat Visman Steier nie saam met haar uit Tallejare sal geneem sal word nie.¹⁷⁶ Beide William en SlingerVel sal later in detail as intelligente spookkarakters bespreek word.¹⁷⁷

4.4.2 Ou verhaal: Meerlust Bergh en Irene Lampak

Meerlust, 'n jong volstruisboer, reis na Europa met 'n enkele volstruisveer om ooreenkomste met modehuise te sluit waarvolgens hy as verskaffer van hierdie vere sal optree. Alhoewel daar nie spesifieke datums in die roman verskaf word nie, kan dit uit beskrywings en gegewens afgelei word dat hierdie reis waarskynlik tussen 1850 en 1860 plaasgevind het. Dié afleiding strook met die ontploffing in die veerbedryf wat, aldus Verhoef (2012:205) tussen 1860 en 1879 plaasgevind het, en waaruit Meerlust sy rykdom bekom het.

Tydens hierdie reis ontmoet hy Irene, “junior model en voormalige student in grafiese tekeninge, dogter uit 'n bekende handelaarsegpaar van adelbloed uit Indonesië” (Van Heerden, 2000:279). Sy het pas van haar eerste man geskei en alleen na Amsterdam gereis om op haar loopbaan te fokus (Van Heerden, 2000:277). Irene is aansienlik jonger as Meerlust, maar dit is vir beide liefde met die eerste oogopslag (Van Heerden, 2000:278). Soos Jonty dit aan Ingi vertel: “Meerlust was verlief op sy era, en Irene het daardie era vergestalt” (Van Heerden, 2000:272).

Irene keer saam met Meerlust terug na Afrika, en die hele dorp gons oor Meerlust se beeldskone “Sjinese meid” (Van Heerden, 2000:269). Die paartjie vestig hulle in Meerlust se huis, wat later die Veerpaleis sal heet. Twee kinders, GrootKarel en Edit, word uit die huwelik gebore. Beide Meerlust en Irene werk as modeontwerpers, en vestig 'n uiters suksesvolle besigheid wat volstruisvere aan die Europese modehuise verskaf.

Alhoewel hulle in luuksheid lewe, gereeld na Europa reis, wêreldberoemdheid as modeontwerpers verwerf en hul kinders van die beste voorsien, word Meerlust en Irene sosiaal gemarginaliseer in Tallejare. Irene word “nooit 'n wit huishouding in Tallejare binnegenooi nie” (Van Heerden, 2000:291), maar haar fyn maniere en skoonheid tesame met Meerlust se geld en status lei tog tot “'n soort aanvaarding, 'n fyn, versigtige balans tussen vriendelikheid en afstandelikheid” (Van Heerden, 2000:291). Die gevolg hiervan is dat hulle al hulle aandag op hul kinders fokus en hulle hart en siel en die modebedryf ingooi – “Vanuit eie eensaamheid skets hulle die melancholie van 'n era; aanvanklik somber, maar later met 'n astrante, weerbarstige aksent op vrolikheid en drif” (Van Heerden, 2000:291).

¹⁷⁶ Vgl. p. 313-314.

¹⁷⁷ Sien 4.5.2.1 en 4.5.2.2.

Die liefde van Meerlust Bergh en Irene Lampak was so passievol en, uiteindelik, so tydelik soos die modegiere van hul gekose beroep. Die huwelik het verbrokkel. Die sosiale marginalisering van haar gesin en haarself is een van die hoofredes waarom Irene besluit om Meerlust, haar kinders en Tallejare te verlaat. Ná die ineenstorting van die veerbedryf het Meerlust en Irene “halfhartig hoede met kleiner, stywer vere probeer ontwerp”, maar hul belangstelling en sukses was duidelik aan die taan. Die nuwe era en die wendinge in die modebedryf het hulle manier van lewe onherroeplik verander, en hulle kon nie in hierdie nuwe sosio-ekonomiese omgewing aard nie. Meerlust en Irene het in hierdie dae “eindeloos geredeneer” (Van Heerden, 2000:315). Irene het gevoel dat die modebedryf teen hulle gedraai het, dat haar geleenthede op Tallejare uitgeput was, en sy het “skielik om haar gekyk en bewus geword van die oneindige vlaktes wat haar omring” (Van Heerden, 2000:315). Die presiese oorsaak van hul skeiding is nie bekend nie, maar dit blyk uit die roman dat die huwelik om verskeie redes verbrokkel het. Dit word ook gesuggereer dat Meerlust ’n skeiding verwag het. Irene se verdwyning was egter ’n skok vir haar kinders, soos gesien kan word in GrootKarel se vertelling van daardie dag:

Wat daardie Oujaarsnag gebeur het in Karel se afwesigheid, weet niemand nie. Maar terwyl die dorpenaars vuurwerke geskiet het om te kyk hoe die sprokkelvonke in die Karoo se naglug ontplooi en dorpshonde vervaard geblaf het omdat dit boonop volmaan was; terwyl Karel en sy maters kaalbolyf daar in die warm maanlig bo-op Berg Onwaarskynlik oor die wye landskap in silwer gedoop uitgekyk het, het iets tussen Meerlust en Irene Lampak plaasgevind.

Want toe Karel en die gaste¹⁷⁸ daar by die Veerpaleis aankom, was Irene weg. Die mooi swart Ford was ook skoonveld, en Meerlust het net sy kop geskud wanneer hy na haar verdwyning uitgevra is. Irene Lampak is nooit weer gesien nie, en Karel het grootgeword met die herinnering aan ’n moeder met sagte hande, ’n drif vir mooi dinge, ’n oog vir materiale en teksture (Van Heerden, 2000:303).

Ná die ineenstorting van die veerbedryf en Irene se vertrek, gryp Meerlust na “die bottel... en na die geweer, die pak kaarte, die kristalbal van waarsêers, die beentjies van sangomas [en] na die generaal se visioene en drome” (Van Heerden, 200:309). Meerlust en die generaal kuier en drink gereeld saam, en besluit om ’n ekspedisie te loods om die swart ossewa op die vlaktes voor te keer en die munte te buit.¹⁷⁹

Hoe en waar Meerlust en Irene oorlede is, is onduidelik. Daar is meer as een weergawe van Meerlust en Irene se verskillende en/of gesamentlike einde. Die meer realistiese weergawe is dat Meerlust deur ’n seekoei aangeval en opgevrete is tydens ’n ekspedisie in Malawi, en dat Irene na Amerika verhuis het en met ’n skatryk rolprentmaker, ’n “Hollywood-tycoon” getrou het (Van

¹⁷⁸ Daar is ’n verband tussen Tallejare se goudgeheim en Irene se vertrek, alhoewel die een nie ’n direkte oorsaak van die ander was nie. Die gaste waarna hier verwys word, is die skoolhoof en die gaste wat na sy huis genooi was vir ontbyt. Wat by hierdie spesiale ontbyt bedien sou word, was een van Meerlust en Irene se gesogte, versierde volstruiseiers – dit was hulle gewoonte om sulke volstruiseiers aan belangrike sakekontakte te stuur vir Nuwejaar. Die ontvangers is aangemoedig om nie hierdie eiers te hou vir hulle versierde doppe nie, maar eerder te eet. Die skoolhoof het daarom lede van die skoolkomitee, ’n skoolinspekteur en senior onderwysers genooi vir ’n ontbyt van volstruiseier. Toe die eier oopgebreek is, is ’n goue Kruger-pond binne-in gevind. Dit is waarom ’n hele ry voertuie in die oprit van die Veerpaleis ingery het toe Karel en sy maters van die berg af aangekom het.

¹⁷⁹ Tydens hierdie ekspedisie ‘vang’ hulle die vrou sonder gesig en neem haar na die Drostdy toe.

Heerden, 2000:320). Volgens Jonty het die Pistoriusse ook 'n valse gerug versprei dat Irene "n verestofferwinkel in die slegste deel van Rotterdam bedryf het" (Van Heerden, 2000:320).

Die ander weergawe wat in die roman aangetref word, skyn iets uit Ingi se verbeelding te wees. Sy hoor by Jonty dat daar gerugte was dat Meerlust as 'n ou man in Europese hotelle gesien is. Dan word vertel, skynbaar uit Ingi se verbeelding en Meerlust se perspektief, hoe hy sy dood vervals het¹⁸⁰ en na sy geliefde Irene in Europa gaan soek het:

Hy vind Irene wel, in 'n tweedehandse klerewinkel in die Jordaan, terwyl hy dwaal tussen die staanders waar ou jasse en vergane boas en baadjies en hoede uitgestal hang. Hy vind haar in die skemer, in die agterste deel van die winkel, waar sy voor 'n spieël staan en 'n hoed met 'n volstruisveer – 'n hoed wat sy self kon ontwerp het – aanpas.

Hy stap tot by haar, met die effense hink wat met die jare gekom het. Sy grys hare, teruggekam, hang tot op die skouers van sy swart jas. Hy't 'n kiere met 'n silwerknop in sy hand en hulle kyk in die spieël na mekaar, sonder dat sy omdraai.

"Irene", beef sy stem.

Maar sy stap die spieël binne en ineens sien hy net sy eie beeld: 'n ou man, op die rand van seniliteit; 'n bekende in die prostitusiebuurt (Van Heerden, 2000:321-322).

Dit staan die leser skynbaar vry om te kies tussen hierdie twee verskillende eindes. Die tyd en wyse waarop hierdie karakters gesterf het, is blykbaar nie wat van belang is in hierdie roman nie. Die klem word eerder geplaas op hul lewens en hul plek in Tallejare se geskiedenis. Myns insiens was Meerlust en Irene Tallejare se mees prominente randfigure: wêreldberoemde, skatryk mode-ontwerpers en volstruisboere, maar uitgesluit uit die gemeenskap vanweë hul herkoms, hul velkleur.

Hulle het 'n sterk konneksie met Tallejare se goudgeheim. Meer as tien jaar voordat die goud van die swart ossewa in Tallejare aangeland het, is hul seun, GrootKarel, gebore met 'n klont goud in sy hande, wat as 'n voorspelling beskou is (Van Heerden, 2000:246). Verder was Meerlust teenwoordig toe die goud in Tallejare ingekom het, en hy het Rooibaard gehelp om die goud te versteek. In die proses het hy ook gehelp om die ses soldate wat saam met Rooibaard die goud moes bewaar, te vermoor. Buiten die reeds vermelde Krugermunt wat in die volstruiseier gevind is, is drie goue munte ook in die karkas van een van Meerlust se volstruise gevind (Van Heerden, 2000:244). Die goudgeheim lei ook tot dramatiese konfrontasies tussen Meerlust en Rooibaard, insluitende 'n pistoolgeveg waartydens 'n besoekende Franse mode-ontwerper in die kruisvuur sterf (Van Heerden, 2000:292-294); 'n laatnag-konfrontasie tussen 'n aangeklamde Meerlust en Generaal Taljaard in Pistorius se tuin (Van Heerden, 2000:309-313); en 'n geheime laatnag-ontmoeting tussen Meerlust en Rooibaard, wat Edit sien en waartydens sy byna deur haar pa geskiet word (Van Heerden, 2000:341-343). Die kern van hierdie konfrontasies is dat beide Meerlust en Pistorius elk 'n onvolledige kaart het van die goud se bêreplek. Wanneer die kaarte

¹⁸⁰ "En Meerlust stuur sy ivoorbeen, met sy helfte van die kaart wat die skattejagter na Goudseput sou kon lei, met 'n paar spatsels skaapbloed en 'n vals sterftesertifikaat na Tallejare" (Van Heerden, 2000:321).

saamgeplaas word, behoort hulle die spesifieke plek waar Goudseput geleë is, aan te dui. In die laasgenoemde konfrontasie blyk dit egter dat hierdie plan nie uitgewerk het nie – die bymekaarvoeg van die kaarte is onsuksesvol.

Meerlust en Irene verskyn, ten spyte van hul prominensie in Tallejare en hulle sterk verbintenis met die goudgeheim, nie as prominente, intelligente spookkarakters in *Die swye van Mario Salviati* nie. Hulle is slegs as remanente verskynings in Tallejare teenwoordig, en neem geen fokalisasiebeurte as spookkarakters nie. Beide word uitgebeeld as skaduwees wat in Veerpaleis leef, en Irene maak ook 'n enkele verskyning in Lampakdam. Die redes vir hul remanente spokery sal later in detail bespreek word.¹⁸¹

4.4.3 Ou verhaal: Veldkornet Rooibaard Pistorius en Siela Pedi

Die verhaal van Siela en Rooibaard begin in die Anglo-Boereoorlog (ook die Suid-Afrikaanse Oorlog genoem), tussen 1899 en 1902 (Pretorius, 2012:235). Rooibaard Pistorius is die leier van 'n groep soldate wat onder direkte bevel van President Paul Kruger 'n gedeelte van die staatskas van die Republiek moet bewaak teen die Britse vyand. Hulle word beveel om met die goud, gelaai in 'n swart ossewa, in die geheim deur die binneland rond te trek totdat die oorlog verby is.¹⁸² 'n Makabere kis word ook in die swart ossewa geberg: 'n loodkis wat die ingesoute hande van vyf kinders, oorlede in die konsentrasiekampe, bevat. Die bedoeling is dat hierdie kis as bewys van die sterftes in die konsentrasiekampe na Engeland verskeep moet word (Van Heerden, 2000:145-150).

Na maande van ontbering in die wildernis, waartydens hulle selde kontak met mense het, kom hulle aan by 'n klein nedersetting. Die inwoners “is skynbaar nie Xhosas nie – die meeste lyk, deur die verkykers, na bruin mense” (Van Heerden, 2000:147). Pistorius-hulle het pas een van die trekosse moes slag, en Pistorius en sy manne probeer 'n ruiltransaksie aangaan vir sout en nuus van die oorlog. Terwyl die inwoners met hom gesels en die vleis braai wat hy aan hulle gegee het, veroorsaak 'n klein misverstand groot probleme:

En toe gebeur die ding wat alles begin het. Terwyl Pistorius eet, sien hy een van sy manne sy hand uitsteek na sy geweer. Dis 'n onskuldige gebaar, 'n soldaat wat sy vertroude geweer nader trek. Maar 'n vrou sien dit, interpreteer dit as die begin van 'n slagting, en gaan aan die gil. Die kêrel had geen kwade bedoelings nie, maar toe die vrou gil, tower een van die jongmanne wat hier woon, asof van nêrens, 'n gehawende mauser agter 'n konka uit. Hy is nog besig om op te staan, toe skiet een van Pistorius se manne hom uit noodweer in die voorkop – 'n netjiese rooi gaatjie. Sy oë trek skeel en met 'n verbaasde gesig en 'n gelate sug val hy vooroor, gesig in die stof.

¹⁸¹ Sien 4.5.1.3 en 4.5.1.7.

¹⁸² Die mite van die Krugermiljoene is dus van meet af deel van Rooibaard en Siela se verhaal, en hierdeur word hulle liefdesverhaal verbind aan Suid-Afrikaanse geskiedenis.

Pistorius se geweer is soos tweede natuur onmiddellik in sy hande; hy en sy manne is uitgesoek onder meer weens hul blitssnel reaksies in situasies soos dié. Hy som die situasie gou op; sien dat niemand 'n geweer na hom mik nie, en trek 'n skoot in die lug af.

“Julle is moordenaars!” skreeu die ou man. Pistorius gryp Siela aan haar arm en ruk haar eenkant toe. Versigtig begin hy en sy manne retireer, met die vrou voor hulle. Die mense, wat platgeval het toe Pistorius sy skoot afgetrek het, lê met hulle gesigte in die stof. Dis nie die eerste keer dat so iets met hulle gebeur nie, besef Pistorius. Van die vleis aan die hake drup bloed stadig in die stof.

God, ons was desperaat, honger en dors, en berigte het ons bereik dat die een Boerekommando na die ander aan die oorgee was – só sal veldkornet Pistorius jare later aan homself sê, lank nadat hy en Siela Pedi opgehou het om met mekaar te praat.

Terug by die wa, is osse reeds ingespan en lê die manne om die wa uitgewaaier. Hulle't die skote gehoor. Pistorius laat Siela se hande agter haar rug vasbind en tel haar op die onpaar os. Hulle't die vrou nodig vir beskerming, sê hulle aan hulself.

Nog agt maande se trek lê voor voordat hulle op Tallejare aankom (Van Heerden, 2000:151).

Vir hierdie laaste agt maande word Siela as 'n gevange aangehou, en dit is nie lank voordat sy verkrag word nie – eers deur Rooibaard, en dae later deur die res van soldate, een vir een. Op haar sterfbed het sy vertel dat sy en die soldate “later op voornaamterme was”, en dat hulle haar “soos rantsoen uitgemeet [het] – soveel dae per maand by elke man” (Van Heerden, 2000:159). In hierdie maande ontwikkel 'n verminkte liefde tussen Rooibaard en Siela.¹⁸³ Siela word mishandel, en Rooibaard besoek selfs 'n sangoma om “los te kom van sy verslawing aan daardie vrou” (Van Heerden, 2000:160). Die sangoma vra een van die kinderhandjies in die swart wa as prys om hom te “genees en die muskeljaatkat uit [sy] lende te haal” (Van Heerden, 2000:160). Sy het die pinkie van daardie hand opgekook, met ander toorgoed gemeng en vir Rooibaard ingegee. Alhoewel hy die skuld van sy mensvreterenskap tot die einde van sy dae gedra het (Van Heerden, 2000:160), het dit hom nie van sy lus of liefde vir Siela genees nie.

Teen die tyd dat hulle in Tallejare arriveer, is Rooibaard, Siela en die soldate naby aan waansinnigheid. Siela word aan die swart veldkornet, Moloi, oorhandig en hy neem haar na sy huis terwyl Meerlust en Rooibaard die goud versteek en die soldate vermoor om die wegsteekplek van die goud geheim te hou. Wanneer Rooibaard later die boodskap ontvang dat Siela met 'n magistraat wil praat, gaan hy na Moloi se huis toe en dreig haar met die dood sodat sy nie die gebeure van die afgelope agt maande bekendmaak nie.

Beide Rooibaard en Siela bly na die oorlog in Tallejare aan. Vir die res van hul lewens dra Siela die trauma van haar trek saam met die soldate en die swart ossewa sowel as haar liefde vir Rooibaard in stilte, terwyl Rooibaard 'n prominente man en die dorpsprokureur word. Hulle woon

¹⁸³ 'n Ander moontlike interpretasie van hierdie “verminkte liefde” is dat Siela aan Stockholm-sindroom ly. Wat Siela in haar later jare saamdra is myns insiens nie soseer 'n liefde en 'n hunkering na die liefde van die man wat haar verwerp het nie, maar eerder 'n onverwerkte trauma en die gepaardgaande bitterheid. Tog word Siela se gevoelens vir Rooibaard in die roman voorgehou as liefde, en alhoewel Rooibaard dit nooit uitdruklik erken nie, is daar tekens dat hy haar ook liefhet. En, soos reeds genoem is, word dit vanuit beide kante beskryf as 'n verminkte liefde.

in dieselfde dorp, maar vermy mekaar. Alhoewel beide van hulle swyg oor hul verhouding, is dit 'n welbekende geheim. Siela trou later met die swart veldkornet, Goodwill Moloi (wat sy ook liefhet), en Rooibaard tree in die huwelik met Gwen Viljee.

Rooibaard se dood word nie verhaal nie, maar dit kan afgelei word dat hy op 'n gevorderde ouderdom 'n natuurlike dood gesterf het. Die omstandighede van Siela se dood is ook onbekend, maar Goodwill Moloi, die burgemeester, vertel vir Ingi dat sy ná Rooibaard se begrafnis “nog in die arms van haar man, my oupa, gesit en huil het oor die rooibaard-witman wat haar gebruik en haar nooit weer gegroet het nie” (Van Heerden, 2000:229). Sy is dus ná Rooibaard oorlede, en het waarskynlik ook 'n natuurlike dood gesterf.¹⁸⁴

Die liefdesverhaal van Siela en Rooibaard staan sentraal in die raaisel van die goud. Dit is immers deels as gevolg van Siela en sy eie skuldgevoelens dat Rooibaard op Tallejare besluit dat hy en sy manne nie met hulle missie kan voortgaan nie. Hulle verhaal van skewe en gebroke liefde reflekteer ook die probleme van die tyd – die ontbering en gruwsels van oorlog (die invloed van die missie op Rooibaard en sy soldate, die moord van Siela se mense, haar ontvoering en verkragting deur mans wat vir te lank alles moes ontbeer); die nalatenskap van kolonialisme (en die ironie daarvan – dat die Boere veg om vryheid van hul kolonialeerders en terselfdertyd kolonialeer); die gierigheid wat goud veroorsaak (wanneer Meerlust en Rooibaard die soldate vermoor); die invloed wat skande en geheimhouding op die menslike psige kan hê (hoe Siela vir die res haar lewe haar bitterheid moes dra, en Rooibaard altyd sy skandalige ‘geheim’ probeer wegsteek het). Hulle verhaal kan ook gelees word as 'n ontluistering van die mitiese edele Boerekryger – in vergelyking met die manne van *Toorberg* is Rooibaard en sy soldate powere Afrikaners en krygers. Hulle kan nie hulle ‘man staan nie’, hulle knak onder die druk van oorlog, wat veroorsaak dat hulle immoreel (en buite die Christelike etos) optree.

Siela Pedi is een van die mees prominente intelligente spookkarakters in die roman, en een wat deur Ingi gesien word (soos later in detail bespreek sal word). Rooibaard Pistorius verskyn egter nie as 'n intelligente spookkarakter nie, maar slegs as 'n remanente verskyning in Siela se nadoodse handeling, en ook as 'n magiese figuur wat in 'n ander tyd vasgevang is. Die redes hiervoor sal ook later in meer detail bespreek word.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Dit is myns insiens logies om te aanvaar dat beide Rooibaard en Siela aan natuurlike oorsake oorlede is, aangesien 'n onnatuurlike dood, soos moord, waarskynlik in hierdie roman vertel sou word.

¹⁸⁵ Sien 4.5.1.6 en 4.5.2.3.

4.4.4 Ou verhaal: GrootKarel Bergh en Lettie Pistorius

Die liefde van Lettie en GrootKarel is “’n lang verhaal” wat, soos soveel liefdes, “gebore [is] in bloeisel en sonlig, in maanlignagte en vurige soene” en op tragedie sou afstuur “so seker soos water in ’n goed geboude voor” (Van Heerden, 2000:103-104). Die grootste deel van hul liefdesverhaal speel af in die dekades voor die Tweede Wêreldoorlog.¹⁸⁶ Hulle het mekaar as kinders geken, en hul vriendskap het in ’n liefdesverhouding verander toe Lettie die enigste meisie van Tallejare was wat by die Veerpaleis opgedaag het toe Irene Lampak aangebied het om vir die meisies van die dorp ’n paar klasse in kleremaak aan te bied (Van Heerden, 2000:115). Lettie was tot GrootKarel aangetrokke vanweë sy andersheid en haar begeerte om van haar eie familie weg te breek. Sy besef dit eers werklik op haar bootreis terug van Londen af; dat haar liefde vir GrootKarel van meet af ’n opstand teen haar ouers en haarself was (Van Heerden, 2000:114). Die ironie hiervan is dat die huwelik juis onder spanning geplaas is deur die twis tussen die families Bergh en Pistorius, en ook die rassesspanning wat in Tallejare geheers het:

[Lettie] kan die tussenin lewe, so op die rand van Tallejare se hoewes aan die een kant, en aan die ander kant Kampong Spoggerig, nie meer verduur nie. Lettie had ook genoeg – só verseker sy Karel – van kuier, naweke, aan huis van prokureur Pistorius, haar broer, en dan die alleen terugstap na haar eie man en woning, met die groot stilte tussen die families wat al swaarder in haar gemoed lê.¹⁸⁷

Daar is ’n berg tussen die Pistoriusse en die Berghs, skinder die dorp – ’n berg hoër as Berg Onwaarskynlik, en ’n berg wat waarskynlik eers oor ’n geslag of drie oorgang sal toelaat. Toe Lettie op die spoggerige jong Karel verlief geraak het, daardie mooi, donker seun uit die Veerpaleis, het die hele dorp geweet: dit sal nie werk nie.

Maar hoe weet mens dit vooruit? wonder GrootKarel daar op sy perd se rug terwyl hy op sy huis afkyk. Hoe weet jy ’n verhouding kan so droef en droog raak soos die Weemoedvlak agter my, soos daardie stuk landskap anderkant die dorpie voor my, die leegte wat die Moordenaarskaroo genoem word (Van Heerden, 2000:41).

GrootKarel, ’n man van gemengde afkoms, het sy lewe lank ’n plek in die wit gemeenskap van Tallejare probeer verdien deur groot projekte. Die blitswaterprojek, wat in 1940 begin het, was terselfdertyd sy grootste sukses en sy grootste mislukking.¹⁸⁸ Sy rykdom en sukses het vir hom ’n mate van aanvaarding in die gemeenskap gekoop, maar hierdie probleem het sy hele lewe beïnvloed, insluitende sy huwelik. Soms was dit juis hierdie huweliksprobleme wat tot GrootKarel se projekte gelei het. Die oggend waarop GrootKarel sy idee vir die blitswaterprojek gekry het, dien hier as voorbeeld:

¹⁸⁶ Wanneer Lettie in 1943 terugkom van Engeland af, is die bootreis se passasiers besig met ’n “desperate oorlogvryery” wat later legendaries geword het (Van Heerden, 2000:105). Sy is dus terug in Tallejare voor die einde van hierdie oorlog.

¹⁸⁷ Hier kan duidelik ’n saak uitgemaak word vir Lettie Pistorius as liminale figuur. In hierdie proefskrif is liminaliteit en spookkarakters beslis ter sake (soos in die vorige hoofstuk aangedui is), maar aangesien Lettie nie as ’n spookkarakter in *Die swye van Mario Salviati* figureer nie, word die liminale aspekte van haar karakter en haar lewe in hierdie geval buite rekening gelaat.

¹⁸⁸ Suksesvol, omdat dit gewerk het, maar ook mislukking, omdat GrootKarel nie geweet het dat dit geslaag het nie en vanweë sy siening daarvan as ’n mislukking homself om die lewe gebring het.

[Dis] wanneer sy vrou, Lettie, suster van prokureur Pistorius, se gemoed sak dat Karel sy idees kry; dat hy, nes sy oorlede vader, Meerlust Bergh, die groot gebare maak. En dis veral wanneer Lettie haar bekla oor die onmoontlike verhouding tussen die families Bergh en Pistorius dat GrootKarel sy hings opsaal met die een of ander groot projek in sy kop (Van Heerden, 2000:40).

In hierdie tyd land die Italiaanse krygsgevangenes in Tallejare aan, en Mario Salviati sluit by die blitswaterprojek aan as GrootKarel se regterhand en klipsnyer. Alhoewel dié twee goed oor die weg kom en saamwerk, het Lettie geen ooghere vir Mario nie en hou hom op 'n afstand. Haar afkeur in Mario spruit uit haar afkeur in GrootKarel se projek. Mario besef dit en “sorg dat hy haar so min as moontlik teëkom” (Van Heerden, 2000:96).

Voor die voltooiing van die blitswaterprojek verlaat Lettie vir Karel en reis na Londen, waar sy besef dat sy swanger is. Tussen die oorlogsberigte wat al “donkerder” word, wissel sy en GrootKarel liefdesbriewe (Van Heerden, 2000:105). Sy besluit om terug te keer na GrootKarel en Tallejare, maar op haar terugreis ontvang sy 'n telegram van haar broer wat haar inlig dat die projek misluk het en dat Karel verdwyn het. Met haar aankoms in Tallejare blyk dit dat die projek in der waarheid 'n sukses was,¹⁸⁹ maar dat Karel (nou reeds bekend as Karel Skoonveld) steeds vermis is. Lettie is op hierdie wyse deur GrootKarel verlaat, en die dorp skinder dat 'n vrou lanklaas so in die skande gesteek is (Van Heerden, 2000:197).

Op aandrang van haar pa en broer trek sy uit die Veerpaleis. Sy neem haar intrek in die klein huisie in Verwyderingstraat met die baba, Jonty Jack, waar sy vir die res van haar lewe woon en maatskaplike werk doen in die bruin gemeenskap – die mense van Kampong Spoggerig het later jare na haar verwys as “Miss Lettie van die Welsyn” (Van Heerden, 2000:235).

Daar word niks in die roman openbaar oor Lettie se afsterwe nie, maar GrootKarel se dood word in detail vertel. Hy sterf aan sy eie hand, 'n gebeurtenis wat beskryf kan word as 'n ongewone selfdood. Nadat die sluise van die waterkanaal vir die eerste keer oopgetrek is en die water weier, spring Karel op sy koets en jaag die vlaktes in, weg van sy eie mislukking af. Hy stop langs die blitswaterkanaal, en sien sy eie refleksie in 'n stilstaande poel water. Hy besef dat hy die donkerder kleur van sy moeder aangeneem het – en, ten spyte daarvan dat hierdie kleur hom beter pas, vul dit hom met vrees en probeer hy om dit af te was. Dan sien hy die geraamtes van Rooibaard se soldate, oopgespoel op die vlakte waar die water geval het (Van Heerden, 2000:125-127). Mario en Duiwelklap Lorenzo kom daar aan, en GrootKarel vlug dadelik verder, teen Berg Onwaarskynlik op.

¹⁸⁹ Mario het die sluise 'n tweede keer gaan oopdraai, en hierdie keer het die water nie geweier nie.

En daar in die koets besef hy dit ook: hy sal voortaan in 'n ruimte van onsekerheid en onvoorspelbaarheid lewe. Want as die voorspelbare onvoorspelbaar word, verlaat alle sekerheid jou. En buitendien is dít wat hy in die spoelsloot aanskou het, 'n teken van die eindtyd, dink GrootKarel.

Asof vanself vind die perde die pad na die grot [...]

GrootKarel laat sy perde draai onder die stalaktiete waarvan sommige swart gebrand is deur die vure van die San wat eeue gelede daar gewoon het, asook latere veewagters en kwajongens. Ook voortvluggende slawe en gedroste pandoere het deur die jare hier skelmvure aangesteek [...]

GrootKarel sit met die leisels in sy hand. My spore begin doodreën, dink hy, aanstons sal niemand meer weet waar ek is nie [...]

Om GrootKarel begin die stalaktiete mettertyd drup soos die reën deursak. Die druppels klink soos 'n sagte orkes, en GrootKarel verbeel hom hy hoor die ramkie van ou jagters, San-stemme en snare wat getokkel word. Hy sien skaduwees teen die mure, stadig skoffelende voete wat 'n treurige riel begin dans. Dis my voormense – dié wat ek ontken – wat my kom soek, dink hy. Dis Saartjie Bruin en Tietie Xam! se mense (Van Heerden, 2000:127).

GrootKarel sit vir 'n wyle so in die koets, totdat Mario hom daar vind.¹⁹⁰ Nadat Mario daar weg is, en GrootKarel in die grot toegemaak is, rook hy 'n sigaar en sterf.

GrootKarel se vlug is die sterkste verbintenis wat hierdie paartjie met die goudgeheim van Tallejare het. Hý is die Tallejaner wat Goudseput gevind het.¹⁹¹ Die geheim van die goud het ook 'n groot, negatiewe invloed op sy huwelik met Lettie gehad, want dit is die gebeure rondom die aankoms van die goud in Tallejare en die twee kaarte (een by Meerlust, een by Rooibaard) wat die vete tussen die Berghs en die Pistoriusse veroorsaak het. GrootKarel is ook, soos reeds genoem is, gebore met 'n goudklont in die hand.

Die ironie van GrootKarel en Lettie se liefdesverhaal is dat dit die potensiaal gehad het om families (die Berghs en die Pistoriusse) en gemeenskappe (wit en bruin) in Tallejare te verenig. Maar dit was juis die vete tussen die families (grotendeels toe te skryf aan goud en die gierigheid wat dit meebring) en rassiespanning wat die twee mense in hierdie huwelik so ongelukkig gemaak het. Op hierdie wyse vervleg hulle liefdesverhaal met die verhaal van Tallejare en ook, binne die beskouing van Tallejare as 'n mikrokosmos van Suid-Afrika, met Suid-Afrikaanse geskiedenis.

GrootKarel en Lettie verskyn nie in die roman as spookkarakters nie. GrootKarel se afwesigheid as spook kan dalk toegeskryf word aan die feit dat sy afsterwe wel in die roman beskryf word – 'n belangrike stuk inligting wat nie oor enige van die ander intelligente spookkarakters openbaar word nie. Die leser weet waar GrootKarel is – sy geraamte sit nog saam met die koets in die grot – en die lewende karakters ontdek dit ook wanneer die grot aan die einde van die roman oopgeskiet word. 'n Mens sou kon spekulêr dat GrootKarel se spook dalk saam met sy geraamte in die grot vasgekeer was, maar so 'n spekulasie kan nie uit die gegewens in die roman

¹⁹⁰ Mario se deel van hierdie verhaal sal later in meer detail beskryf word. Sien p. 300-301.

¹⁹¹ Mario het daarop afgekom omdat hy GrootKarel gevolg het, en Mario is die enigste een wat na GrootKarel se dood weet waar dit is. Ten spyte daarvan dat hy ook daar was, kon Lorenzo nooit weer Goudseput vind nie.

verantwoord word nie. Daar is wel die suggestie dat Lettie inderwaarheid die vrou sonder gesig is, maar hierdie suggestie sal later negeer word.¹⁹²

4.4.5 Ou verhaal: Mario Salviati en Edit Bergh

Die verhaal van Mario en Edit begin met die aankoms van Italiaanse krygsgevangenes in Tallejare.¹⁹³ Dit is 'n tyd van skynbare vrede vir Tallejare (ver verwyderd van die realiteite van die Tweede Wêreldoorlog), gedurende die bou van die blitswaterkanaal en in die jare daarna, toe die waterkanaal voorspoed vir Tallejare gebring het.

Mario en Edit het ontmoet toe die Italiaanse krygsgevangenes in Tallejare aangekom het. Edit was op die perron met haar koortjie, wat 'n verwelkomingslied sou sing. Later het sy vir Mario gaan kuier waar hy aan die blitswaterkanaal gewerk het, gewoonlik met 'n piekniekmandjie (Van Heerden, 2000:326) – vandaar haar bynaam, Edit Aandra. Matrone, Edit se dogter, vertel aan Ingi dat Edit se liefde vir Mario soos dié van 'n “Katolieke moeder vir haar seun” was (Van Heerden, 2000:326). Wanneer Ingi verder uitvra na hierdie verhouding, vertel Matrone:

“Sy’t hom gaan haal,” vertel die matrone, “een nag, toe dit reën, terwyl hulle deur 'n stuk klip moes dinamiet om Bernoulli se Wet te eerbiedig. Almal was weg, die swartes vir Paasfees land toe, Karel in sy huis, lekker warm, almal rustig, en Pa lê armoedig in sy tentjie wat hy altyd op die voerpunt van die blitswaterkanaal, soos die voor oor die vlakte kruip, opgeslaan het. Daar waar hulle nou grou, daar slaan hy sy tentjie op. Toe gaan haal my ma, ná 'n visitasie, die nag vir hom daar en bring hom in...”

“Visitasie?”

“Ja, die Moeder van Jesus het haar besoek. En haar leiding gegee.”

“En toe?”

“Toe bring sy die stomme man in na die dorp, en laat hom oorslaap daar agter die kerk, in die kamertjie langs die priester se, en die volgende dag is hulle getroud, met net twee getuies: die priester en GrootKarel Bergh” (Van Heerden, 2000:327).

Hierdie visitasies van Edit deur die Moeder Maria word nêrens in die roman vertel nie, maar daar is aanduidings dat sy, soos haar dogter later, besoeke van die engel ontvang het. Haar eerste besoek van die engel¹⁹⁴ het 'n groot invloed op haar lewe gehad, want dit was hierdie visitasie wat haar as jong meisie oorreed het om by die Orde van Stilte aan te sluit (Van Heerden, 2000:343).

¹⁹² Sien 4.5.2.4.

¹⁹³ Tydens die Tweede Wêreldoorlog, 1939-1945, moontlik nadat Suid-Afrikaanse magte die Italiaanse magte uit Ethiopië en Somalië verdryf het teen 1941 (vgl. Welsch, 2000:420; Anon., 2014a).

¹⁹⁴ Hierdie insident sluit direk aan by goudgeheim. Op die betrokke nag het Edit, wat nie kon slaap nie, per abuis 'n geheime ontmoeting tussen haar pa, Meerlust, en Rooibaard, gesien. Die twee mans het in die studeerkamer hulle twee kaarte uitgehaal en bymekaargesit, maar iets het skeefgeloop. Die kaarte het skynbaar nie sin gemaak nie, en die mans het pistole uitgepluk. Edit het die studeerkamer ingehardloop om te keer, maar hulle het in hulle skrik hul pistole op haar gerig – en Meerlust, kon sy sien, het haar baie amper geskiet. Edit het van skrik en skok uit die huis gehardloop, en die vermoorde soldate op die stoeptreppes van die opstal gesien waar hulle, in swart geklee, gesit en wag het met grawe in hulle hande en blinddoeke oor hulle oë. Edit het na die kerk toe gehardloop, waar sy deur die engel besoek is. Dae later het sy besluit om by die Orde van Stilte aan te sluit (Van Heerden, 2000:341-343). Sy het egter die Orde van Stilte verlaat voordat sy die eed van swygzaamheid afgelê het, omdat sy besef het dat haar stem – daardie wonderlike sangstem wat haar beste bate was – nie ingehou kan word nie.

Op haar troudag het Edit ook 'n ander besoek van belang gehad: Duiwelsklap Lorenzo, een van die Italiaanse krygsgevangenis wat saam met Mario in Tallejare beland het. Duiwelsklap was aanvanklik 'n vriend van Mario, maar het gaandeweg verbitterd geraak oor sy situasie in Tallejare en ook jaloers geword op Mario. Hy het die kerk binnegekom terwyl Edit besig was om te sing, en net sy kon hom sien.¹⁹⁵ Hy het doelbewus die dag van sy en Mario se aankoms op die perron herhaal deur 'n goue munt (wat hy uit 'n geraamte se hand gesteel het) bo sy kop uit te hou, soos Mario destyds 'n klip omhoog gehou en haar broer, GrootKarel, se aandag getrek het. Terwyl Edit al singende na hierdie glinsterende muntstuk kyk, “haal Duiwelsklap met sy ander hand 'n pistool te voorskyn en druk die loop teen sy slaap” (Van Heerden, 2000:394). Hierna is Duiwelsklap byna konstant agter Mario se geheim aan.

Die egpaar Salviati woon in die klein kothuis wat Mario self gebou het, en dit wil voorkom asof hulle meestal heel gelukkig daar geleef het. Mario was duidelik lief vir Edit, en sy vir hom. Sy was nie gepla deur Mario se doofstomheid nie. Sy het dit inteendeel as 'n tipe boetedoening vir haarself beskou omdat sy nie die Orde van Stilte se swygeed kon aflê nie (Van Heerden, 2000:329). Daar was egter ook 'n donkerder kant aan hierdie boetedoening – daar is gerugte in die dorp dat Edit haar dogter, Matrone, mishandel het:

En die matrone, so skinder die mense, is so vreemd omdat haar ma, Edit, haar as baba gereeld probeer stilmaak het deur, wanneer sy huil, 'n hand oor haar mond te hou, of 'n doek oor haar bedjie te span, of baie deure tussen haar en haar ouers toe te maak, of, selfs 'n paar keer, die kind in 'n kas toe te sluit.

Natuurlik had Mario Salviati geen manier om agter te kom wat aan die gebeur was nie – vir hom was daar altyd net stilte. Maar dit was die stilste huis in die dorp, vertel mense, daardie klein kothuis naby die konsertinahek wat oopmaak Grotkloof toe (Van Heerden, 2000:329).

Hierdie skinderstories kan nie sonder meer as die waarheid aanvaar word nie, maar dit skyn moontlik te wees – die matrone is inderdaad vreemd.¹⁹⁶ Dit is wel duidelik dat Mario nie bewus was hiervan nie, en dus nie aanspreeklik gehou kan word vir die behandeling/mishandeling van sy dogter nie. Wanneer Mario as ouer man by sy dogter en haar eggenoot gaan woon, is daar egter sprake van mishandeling aan Matrone se kant – onder leiding van haar man, Generaal Taljaard, word Mario as't ware in 'n agterkamer aangehou, sonder veel geselskap of versorging.

Die ander skadu wat oor die andersins gelukkige huwelik van Mario en Edit gehang het, was Duiwelsklap Lorenzo en die geheim wat hy en Mario gedeel het. Soos reeds vermeld is, was Lorenzo ook teenwoordig toe Mario, op die spoor van GrootKarel, op Goudseput afgekom het.

¹⁹⁵ Daar is 'n tweede weergawe van Mario en Edit se troudag wat verskil van bostaande weergawe wat Matrone aan Ingi vertel. In hierdie tweede weergawe, wat deur die anonieme verteller verhaal word, is die klein Katolieke kerkie stampvol gaste, insluitende die susters van die Orde van Stilte (vgl. Van Heerden, 2000:394).

¹⁹⁶ Haar optrede is oor die algemeen ongewoon en dramaties: sy lei aan vallende siekte, sy ontvang besoeke van die engel waarna sy gewoonlik in ekstase verval, sy is geheimsinnig en slaan gewoonlik toe wanneer Ingi haar uitva oor haar vader of Goudseput.

Wat Lorenzo nie geweet het nie, is dat Mario Karel se spoor verder gevolg het, vir Karel gekry het en dat Karel vir Mario die kaart na Goudseput op 'n klip uitgekerf het. Mario het hierdie klip nooit weer neergesit nie, en dit het oor tyd in sy hand vasgegroeï. Lorenzo het wel vermoed dat Mario die plek weer sou kon kry, en sy goudkoors en jaloesie het mettertyd die oorhand gekry. Hy het Mario begin agtervolg en selfs met 'n pistool gedreig (Van Heerden, 2000:393).

Dit is vanweë Lorenzo dat Mario sy sig verloor het. In 'n poging om die geheim van Goudseput uit Mario te dwing, het Lorenzo hom eendag tot by die Mariabeeld geneem en Grappa ingegee met die hoop dat Mario in sy dronkenskap iets sou openbaar. Mario het egter begryp wat Duiwelsklap beplan, en besluit dat dit die veiligste sou wees om eenvoudig net te drink tot hy omkap. Mario het gedrink tot hy sy bewussyn verloor het – sy oë kon nie eers behoorlik toemaak nie – en Duiwelsklap was so gefrustreerd dat hy “met die suur van haat en nyd wat oor jare in hom gegis het, apologie teenoor die Maria agter hom aanteken, sy gulp oopmaak en in StomTalaner se halfoop oë urineer” (Van Heerden, 2000:395).

Daarna was Mario doof, stom én blind, maar dit het skynbaar geen negatiewe invloed op sy huwelik met Edit gehad nie. Hulle het gereeld op Sondagmiddae by Lampakdam gaan piekniek hou, en hier het Edit vir Mario gesing – wat hy net kon ‘hoor’ deur sy hand op haar keel te sit en die trillings te voel. Op een van hierdie middae is Edit deur Lorenzo vermoor:

En niemand was by die twee, of binne sig, toe hulle een middag op die wal van die dorpsdam sit en Edit saggies aan die neurie was nie, met StomTalaner se hand, wat later jare die trillinge van die koivis ter vertroosting sou opsoek, liggies op haar keel terwyl hy met sy kop op haar skoot lê. Edit het Duiwelsklap Lorenzo, nou met 'n boepmagie van al die goeie kos wat hy by die Pistoriusse voorberei het, nie sien aankom nie.

Miskien het hy op hulle afgekrui, maar ineens was hy daar, met die rooi vlek onder sy swart hoed, en sy das skeef. Edit het opgestaan toe sy hom sien – verwilderd en klaarblyklik nie by sy sinne nie. Mario Salviati het ook opgeskrik, en met sy een hand voor hom gestaan en dringend soos 'n hond geruik. Of hy Duiwelsklap se reuk gekry het, is onseker, maar dit was Edit wat, toe Duiwelsklap die pistool uithaal en na Mario Salviati mik, haar lyf voor Mario ingegooi het, met daardie lomp ledemate blitssnel, die borste en heupe wat vir 'n oomblik 'n doelgerigtheid openbaar waaraan die lyf op die een of ander manier haar lewe lank te kort geskiet het.

Die koeël het haar in die keel gevang, en die slagaar – en ja, ook die strottehoof – uitgeruk. Die krag van die skoot het haar teen StomTalaner, aan wie sy haar lewe só gegee het – geslinger, en hy het met Edit bo-op hom geval. Duiwelsklap Lorenzo het vervaard begin vlug. Mario Salviati het homself op sy elmboog orent gestoot, en die doodsangs van sy geliefde geruik. Edit het half oor hom gelê, maar hy het haar nie weggestoot nie. Saggies het hy eers sy hand voor haar lippe gehou en toe hy geen asem voel nie, oor haar liggaam getas en die klewerigheid by die keel gekry.

Toe hulp opdaag, het hy waansinnig soos 'n otter in die water rondgeplas; buite homself van smart, in en uit, skuimend in die modderwater, op en neer, asof hy homself aan die straf was; asof hy homself wou versuip (Van Heerden, 2000:379-380).

Ná Edit se dood het Mario in die Drostdy gaan woon. Die generaal het hierna veral in Mario begin belangstel – hy het besef dat Mario en Lorenzo, werkers van die families Bergh en Pistorius, iets van Goudseput moes weet. Lorenzo is verhoor, skuldig bevind en gehang sonder dat hy 'n

verklaring vir sy daad aangebied het, maar ander stories oor sy lot sirkuleer ook in Tallejare, insluitende dat hy teen sy wil gedeporteer is na Italië toe, of bloot landuit gevlug het (Van Heerden, 2000:380).

Die egpaar Salviati se verbintenis met die goudgeheim is juis dat hulle dele van daardie geheim ken wat nie aan die res van die Tallejaners bekend was nie. Edit was die enigste een wat geweet het dat Meerlust en Rooibaard in die geheim die twee kaarte sonder sukses bymekaar probeer sit het. Edit is ook een van die min mense wat ooit 'n verskyning van die vermoorde soldate gesien het.¹⁹⁷ Mario is die enigste een wat weet waar Goudseput is, maar hieroor swyg hy (vandaar die titel van die roman), en hy dra die geheim in sy hand vir die res van sy lewe. Hulle verhaal is dus integraal vervleg met die verhaal van Tallejare omdat hulle die geheim wat die gemeenskap aan mekaar verbind, ken.

Siende dat Mario nog 'n lewende karakter in die vertelde hede van die roman is (hy sterf eers aan die einde van die roman), is hy om ooglopende redes nie as 'n spookkarakter in Tallejare teenwoordig nie. Sy geliefde eggenote, Edit – en spesifiek, haar sangstem – is wel teenwoordig as 'n remanente spookverskynsel, en hierin is 'n hartseer ironie te bespeur: omdat Mario doof is, sal hy nooit die spookstem van sy vrou kan hoor nie, en kan hy nie haar nadoodse teenwoordigheid ervaar en dalk troos daarin vind nie. Edit se spookstem sal later in detail bespreek word.¹⁹⁸

4.4.6 Vertelde hede: Ingi Friedländer, Mario Salviati en Jonty Jack

Die vertelde hede, die roman se primêre verhaallyn, sentreer rondom Ingi Friedländer en haar besoek aan Tallejare en speel waarskynlik af naby aan die publikasiedatum van die roman – dus, in die baie laat 1990's of 2000. Sy reis na die dorpie om Jonty Jack se bekende, geheimsinnige beeld, Visman Steier, aan te koop vir die Kaapse museum. Aanvanklik woon sy in die kothuis wat Mario Salviati gebou het, en lê gereeld besoeke af by Jonty Jack. Die deurlopende romantema van kuns en die aard van kunstenaarskap vind sterk uiting in Ingi en Jonty se gesprekke daaroor tydens hierdie besoeke. Sy probeer stadig om Jonty se vertroue te wen voordat sy begin om te onderhandel oor Visman Steier. Wanneer sy die kothuis moet verlaat om plek te maak vir 'n groep Amerikaanse jagters, neem sy haar intrek in die Drostdy waar sy vir Mario Salviati ontmoet en op hom verlief raak.

¹⁹⁷ Sien 4.5.1.4.

¹⁹⁸ Sien 4.5.1.1.

Reeds in die aanvang van die roman is dit duidelik dat Jonty Jack op Ingi verlief raak. Nog voordat sy in die Drostdy intrek, “kom [sy] soos ’n koorsigheid in hom sit” en “wanneer hy aan ’n stuk hout vat, is dit haar lyf wat daarbinne roep om verlossing” (Van Heerden, 2000:65). Hy probeer haar verbeeld, maar laat vaar na ’n ruk die beeldhouwerk. Terwyl hy nog aan die beeld werk, peins hy oor sy onvermoë in sake van die liefde:

Hoe moet ek aan haar verduidelik dat sy nie die eerste een is wat ek met gloeiwarmte in my hande begeer nie? Maar ek snou iedereen weg, ek jak hulle af, ek draai eenkant toe asof ek nie anders kan nie – en oplaas is dit net weer ek en dié stukke hout wat hier rondlê [...]

Ek kan nie liefhê nie, wil hy aan Ingi sê, en daar waar hy nou sit, sprei hy sy arms voor hom in verduideliking uit. Ek weet dat liefde die gee van lewe is; van ruimte en energie. Maar by my is daar altyd die vrees: dit waarvoor jy lief is, sal verdwyn; jy sal alleen agterbly. En daarom die beelde; die kap en sny en saag en hamer – om die geliefde te bestendig (Van Heerden, 2000:91-92).

Kort na haar intrek in die Drostdy is dit duidelik dat Ingi ook gevoelens vir Jonty het, maar nie daarop kan reageer nie. Sy is immers in Tallejare om ’n besigheidstransaksie met hom te probeer sluit. Derhalwe groei daar ’n vriendskap tussen Ingi en Jonty, maar nie ’n romantiese liefdesverhouding nie. Ingi is wel gefassineer deur Mario, en peins oor hoe dit moet “voel om te leef in ’n wêreld sonder geluid en sig, sonder menslike aanraking en die vermoë om te praat” (Van Heerden, 2000:102). Sy besef dat Mario op meer as een manier in gevangenskap lewe, en besluit daarom om aan Mario te gee wat sy nie aan Jonty kan gee nie: “die geurige, warmgebaaide, romerige lyf van ’n volryp jong vrou” (Van Heerden, 2000:103).

Geleidelik ontwikkel sy ’n intieme verhouding met Mario. Sy slaap by hom, bad en versorg hom, en probeer hom uit sy gevangenskap uit sy agterkamer by die Drostdy bevry deur hom op wandeling te neem en hom aan tafel te laat aansit vir ete (’n vernederende mislukking (vgl. Van Heerden, 2000:337-338)). Maar dit is ’n verhouding wat nie kan slaag nie. Buiten die praktiese probleme (soos dat Mario niks kan sê nie), besef Ingi ook laat in die roman dat sy nie só kan bemin nie – sy het meer nodig as wat Mario kan bied: “die uittuimel van woorde, die flirtasie, die wenkbroue en mondhoeke en ooglede wat liggies beweeg, die woorde wat poësie word; die vry met die oë en die liefdemaak met die tong [...] [die] jaloesie [...] selfsug, die eis” (Van Heerden, 2000:335). Sy besef ook dat sy nooit sal kan kers vashou teen Mario se oorlede vrou nie, en dat sy Tallejare alleen sal verlaat:

En sy besef ook dat Mario Salviati nooit sy hand na haar, Ingi, in teerheid lig nie omdat hy nog steeds luister na die lieder van Edit Aandra, en nog steeds vir haar lief is. Ingi gaan staan. Hoe matig ek my nie aan nie, dink sy, om met Edit Aandra te probeer meeding! Hoe kan ek, met my aangetrokkenheid tot mans wat soos daardie skoendlapper daar voor tussen bome dwarrel en nooit behoorlik sitplek vind nie; hoe durf ek my onsekere, voorwaardelike flirtasies hier na Tallejare bring en daardie ou man daarmee bemoei? (Van Heerden, 2000:382).

Dit wil voorkom asof Mario ook gevoelens het vir Ingi, maar hy kan dit nie aan haar wys nie. Of sy gevoelens vir haar as liefde beskou kan word, is 'n ope vraag – hy verwar haar soms met Edit, maar beskryf ook hoe “die geur van Ingi Friedländer soos 'n sagte bui reën oor hom val”, jare na Edit se dood (Van Heerden, 2000:396). Hy volg haar gewillig op staptogte, laat haar toe om hom aan te raak en reageer mettertyd op haar aanraking. Wanneer hy sterf, terwyl die dinamietslae wat GrootKarel se grot oopskiet deur die dorp ruk, is dit aan Ingi wat sy laaste gebare is. Hy gee sy kosbaarste besitting (die klip wat nooit, nie eers op sy huweliksnag, sy hand verlaat het nie) aan haar:

Elke rukslag laat 'n vinger of toon lam. StomTalaner voel hoe die aartjies in sy kop bars; hy voel geen pyn nie; daar is geen blindheid wat kom nie, want dié is klaar daar, hy verloor nie geluid nie, want dié was daar nooit. Hy voel net hoe die swart swarter word, hoe hy nou die laaste wat hy het, sy gevoel in sy lyf, begin verloor. Hy lê met sy gesig in die kussing en die kussing word nat onder sy wange. Hy kan sy een arm en been nie meer beweeg nie. Daar is dit weer, die diep rukslag wat die bed laat beef.

Hy sukkel om te draai, en voel dat sy broek in sy mik nat is. Ek het myself natgemaak, besef hy; ou hond: vernedering. Hy sukkel beurend op; net die een helfte van sy lyf werk, en hy sleepvoet na die hoek waar sy beitels lê. Hy neem 'n mes en gaan sit op die bed. Stadig begin hy die vel wat oor die klip in sy palm gegroei het, wegsny. Die suur reuk van ou vlees en sweet slaan in sy neus op, en dan is sy reuksin opeens weg; hy kantel, verloor byna sy balans.

Ek gaan nou, besef hy, na 'n nog donkerder plek. God, Maria, Moeder, ek het gedink dit is swart waar ek was, maar ek het nou net my regterhand oor. Dis al wat by die grotbek uitsteek, al wat bo die skuimwater uitlig. Wil iemand dit nie neem nie?

Hy weet nie veel meer nie, maar die bediendes gee uitroepe toe hy oor die plaveisel aangehink kom [...]

Hy is nou sonder reuk, en is suiwer op herinnering aangewese. Hy strompel deur die kombuis, en die bediendes retireer verskrik weg van die ou man wat nou na urine ruik en wat vreemd, met een pap helfte, in die gang verdwyn.

Hy bereik Ingi se kamer en stoot die deur oop [...]

Mario Salviati sit sy vashouklip op Ingi se kopkussing neer, draai om, en gaan sterf op sy divan (Van Heerden, 2000:398-400).

In sy doodsoomblikke openbaar Mario geen eksplisiete gedagtes oor Ingi nie, maar tog is dit aan haar wat hy in hierdie oomblikke dink. Dit is na haar kamer waarheen hy die klip neem, dit is vir haar wat hy vertrou met sy geheim – nie sy dogter of die generaal nie. Terwyl die gemeenskap van Tallejare saam met Ingi en Jonty die grot en die geheime met dinamiet probeer oopskiet, laat die klipsnyer die groot antwoord op Ingi se kopkussing. En tog neem hy ook die geheim saam met hom die graf in. Die ironie hiervan, of dalk eerder tragedie, is dat Mario die antwoord op die geheim, die kaart op sy aaiklip, vir Ingi gee – en dat sy skynbaar nie besef wat dit is nie.¹⁹⁹ Mario Salviati verbreek sy swye, en dit val op dowe ore. Wanneer Ingi enkele dae later Tallejare verlaat, stop sy langs die pad en, “sonder om behoorlik daarna te kyk, gooi sy [Mario se klip] so ver sy kan die vlakke in, tussen ander klippe en lae bossies” (Van Heerden, 2000:406).

¹⁹⁹ Aan die ander kant is dit seker ook nie 'n uitgemaakte saak dat Ingi die kerfwerk op die klip as 'n kaart na Goudseput sou herken nie.

Na sy dood, byna heel aan die einde van die roman, keer Mario nie terug as 'n spookkarakter nie. Ingi en Jonty, wat nog lewend is, is uit die aard van die saak ook nie as spookkarakters in die roman teenwoordig nie.

Hierdie liefdesdriehoek wat in die vertelde hede van die verhaal uitspeel, is ook die verhaal waaruit die ander liefdesverhale van Tallejare vertel word. Dit verbind die hede, geskiedenis en toekoms van Tallejare deur hierdie drie karakters: Mario, wat die geheime van die verlede dra; Ingi, wat die verlede probeer oopvlek, die vrede van die hede versteur en die toekoms beïnvloed deur die Tallejaners – spesifiek Jonty – te dwing om hulle verlede te konfronteer; en Jonty, wat die opgeboude spanning van die verlede se geheime oplos deur die grot oop te maak en terselfdertyd nuwe raaisels vir die toekoms vestig wanneer die grot sy verlore pa oplewer, maar nie die geheime van Goudseput nie.

Die verhaal van hierdie drie karakters toon een groot ooreenkoms met die liefdesverhale wat die geskiedenis van Tallejare vorm: die liefde word as't ware besoedel deur die goudgeheim. Jonty kan Ingi nie liefhê nie, Ingi kan Jonty nie liefhê nie. Ingi is verlief op Mario, maar hy kan nooit vir haar lief wees nie. Alhoewel hierdie 'laaste' liefdesverhaal die potensiaal gehad het om Tallejare se goudgeheim op te los, is die uiteindelijke oplossing so onvolmaak en onvoltooid soos die groot liefdes van Tallejare – na al die afwagting en opwinding, is daar geen uitsluitel of antwoord nie; nie een van die liefdesverhale het 'n gelukkige einde nie.

Die liefdesverhale van Tallejare is meer kompleks as wat dit in bostaande besprekings voorgehou word. Soos vroeër uitgewys is, is dit helaas nodig om dit só te doen – 'n gedetailleerde uiteensetting van al die liefdesverhale, familievetes, storielyne en teenstrydige weergawes van gebeure is 'n haas onbegonne taak en val bowendien buite die konteks van hierdie studie. Hierdie besprekings is egter na my mening voldoende om die belang van hierdie karakters in die geskiedenis van Tallejare en hul betrokkenheid by die geheim van Goudseput uit te wys. Die plasing van hierdie liefdesverhale teen die agtergrond van belangrike historiese gebeure soos die Anglo-Boereoorlog en die Tweede Wêreldoorlog verbind hierdie liefdesverhale aan die Suid-Afrikaanse en internasionale geskiedenis. Terselfdertyd wys dit ook die isolasie van Tallejare (en by implikasie, Suid-Afrika) uit deurdat hierdie groot wêreldgebeure min of geen invloed het op die daaglikse lewe van die Tallejaners.²⁰⁰ Daar is byvoorbeeld geen jong manne in Tallejare wat in die Tweede Wêreldoorlog gaan veg het nie; geen direkte skermutselings tussen Boer en Brit in die Anglo-Boereoorlog nie. Hierdie wêreldgebeure word slegs in Tallejare gevind in enkele individue wat hulle lewens- en liefdesverhale in Tallejare kom uitleef. Teen die agtergrond van

²⁰⁰ Maar dit had sekerlik 'n invloed op die lewens van die Italiaanse krygsgevangenes wat na Tallejare uitgeplaas is.

hierdie uiteensetting kan daar vervolgens oorgegaan word na 'n meer gedetailleerde bespreking van die spookkarakters en remanente verskynsels in *Die swye van Mario Salviati*.

4.5 DIE SPOKE VAN TALLEJARE

Met die eerste lees van die roman skyn Tallejare vol spoke te wees. Dit is asof die verlede en die oorledenes orals teenwoordig is. Vanaf haar aankoms in die dorp ervaar Ingi die teenwoordigheid van die dooies in die plekke waar sy herberg vind: tydens haar eerste nag in die kothuis hoor sy 'n stem wat opera sing; wanneer sy in die Drostdy intrek hoor sy die geluide en ruik sy die reuke van mense en dinge wat lankal nie meer daar is nie.

Nadere ondersoek toon dat die meeste van hierdie spoke in der waarheid remanente spokery is. Daar is slegs vier gevalle van intelligente spokery in Tallejare, naamlik Kaptein William Gird, SlingerVel Xam!, Siela Pedi en die vrou sonder gesig. Die res van die 'spoke' is nie werklik daar nie – dit is eerder die nalatenskap van die dooies as die dooies self wat nog in Tallejare spook. Derhalwe word daar vervolgens ondersoek ingestel na die spookkarakters van Tallejare in twee kategorieë: die remanente verskynsels (gebeure, geluide en selfs reuke wat waargeneem kan word) en die intelligente spookkarakters (individue wat na hul dood nog as bewuste entiteite in Tallejare teenwoordig is).

4.5.1 Remanente spokery

Indien die spookagtige verskynsels wat in hierdie afdeling bespreek word as remanente spokery beskou word, kan die afleiding gemaak word dat (spirituele) energie om die een of ander rede in Tallejare vasgevang word. Myns insiens is hierdie 'vasvang' van energie nie lukraak nie, en kan die remanente verskynsels daarom as betekenisdraend beskou word in ooreenstemming met die intelligente spookkarakters in die roman. Daar sou selfs gespekuleer kon word dat die engel hier 'n invloed het, aangesien dit hy is wat die dooies in Tallejare hou (Van Heerden, 2000:218-219). 'n Ondersoek na die aard van hierdie tipe remanente spokery, hoe hierdie energie vasgevang word, en die rol van die engel hierin, val egter buite die bestek van hierdie studie, veral wanneer die vae lyn tussen fiksie en die 'werklike' paranormale noodgedwonge hier ter sprake sal moet kom. Daarom word hierdie verskynsels as spookverskynsels in die roman aanvaar en geïnterpreteer, met die onderliggende veronderstelling dat hulle, in 'n mindere mate as die intelligente spookkarakters, die oorledenes van Tallejare verteenwoordig. In die onderstaande besprekings van die remanente verskynsels sal die afwesigheid van 'n spesifieke bewussyn telkens ter bevestiging uitgewys word, aangesien dit 'n kerneienskap van hierdie tipe verskynsels is.

Die volgorde waarin hierdie verskynsels in die roman voorkom, is myns insiens nie op sigself betekenisdraend nie. Hiermee word nie gesuggereer dat die romanvolgorde onbelangrik is nie, maar dat tyd, as 'n liniêre konsep, irrelevant is vir 'n remanente spookverskyning, 'n gebeurtenis wat sonder bewussyn of doelbewuste intensie eindeloos herhaal word. Tyd is wel betekenisvol en liniêr vir lewende karakters, en daarom word die remanente verskynsels aangebied in die volgorde waarin en die mate waartoe Ingi Friedländer van hulle bewus word. Maar selfs hierdie volgorde kan nie met sekerheid chronologies vasgestel word nie, en dus word die gebeure nie soseer vanuit Ingi se perspektief of ervarings ondersoek nie. Daar word eerder gefokus op die aard en moontlike interpretasies van die verskynsels.

4.5.1.1 Die stem van Edit Bergh

Die verhaal van Edit Bergh as lewende karakter word eers laat in die roman aan die leser vertel, ten spyte daarvan dat verhale van haar gesinslede vroeër en in heelwat detail vertel word. Wanneer die Tallejaners oor die Berghs praat, is dit byna asof Edit nie eers daar was nie:

Die stil een: Edit Bergh. So stil soos klip. Waar Ingi ook al kom, sak die mense se stemme wanneer hulle oor Meerlust se dogter, die suster van GrootKarel, praat. So stil soos 'n skaduwee, sê die Tallejaners, en so afwesig dat die Berghs se groot dramas afspeel asof Edit Bergh nie bestaan nie (Van Heerden, 2000:325).

Bostaande aanhaling dui nie net op Edit se stil persoonlikheid en haar manier om haarself op die agtergrond te plaas nie. Dit suggereer ook dat sy byna vergeet word wanneer die geskiedenis en verhale van die Berghs van Tallejare vertel word. Tog word haar prominensie in die geskiedenis van Tallejare gesuggereer in die feit dat haar stem die eerste remanente spookverskyning²⁰¹ is in *Die swye van Mario Salviati*:

Diep in die nag, tussen droom en wakker wees, terwyl sy in die bedompigheid rondrol, word sy wakker van die pragtige stem van 'n vrou wat 'n aria sing. Dit kan tog nie wees nie, dink Ingi – jy droom. Dan sluimer sy weer in, net om weer wakker te word, koud dié keer, met 'n nanagwindjie wat deur die venster na binne stoot en die gordyne bol laat staan. Sy sit regop in die bed, verskrik deur die deining van die gordyn, die wit reep laken wat van haar afgeval het en oor die vloer lê. Ja, tog, daar is dit weer; sag, byna onhoorbaar: “Vissi d’arte, vissi d’amore” – “ek het gelewe vir die kuns, ek het gelewe vir die liefde”.

Dan weet Ingi: dis die stem van Edit, die sanger van Italiaanse arias; die vrou van Mario Salviati (Van Heerden, 2000:33).

Dit is nie algemeen bekend in Tallejare dat haar stem in die kothuis gehoor kan word nie. Dit is skynbaar net Ingi wat hiervan bewus is.²⁰² Sover dit die Tallejaners aangaan, spook die stem van Edit net by die dam waar sy vermoor is. Hulle waarsku Ingi om nie snags na die dam te gaan nie:

²⁰¹ Kaptein William Gird en SlingerVel Xam! verskyn eerste, maar hulle word hier as intelligente spookkarakters beskou, nie as remanente verskynsels nie. Verder word hulle ook nie deur enige lewende karakters waargeneem nie, terwyl Ingi die remanente verskyning van Edit waarneem.

²⁰² Alhoewel ander toeriste wat in die kothuis loseer het dit waarskynlik ook sou kon hoor, sou hulle nie noodwendig die stem kon identifiseer as Edit s'n of enige betekenis daaraan heg nie. Aangesien hierdie toeriste ook nie in die dorp agterbly (soos Ingi) en met die Tallejaners oor hierdie verskynsel gesels nie, is die storie nie algemeen bekend in die dorp nie.

Jy kan party nagte daar op die Dorpsdam se wal gaan sit en luister na die liedere van Edit Andra, hoor Ingi. Pragtige Italiaanse liedere, oor liefde en verlies, oor hartseer en dood.

Maar, hoor sy, niemand gaan ooit daar sit om te luister nie, want elke keer is daar aan die einde van die laaste lied 'n gil, 'n pistoolskoot, die geluid van vluggende voete, en dan die waansinnige geblas van iemand wat in die water tekere gaan asof hy verdrink. Moenie gaan nie, word aan Ingi gesê, want dalk tref die koeël jou. Dalk is een van die liedere vir jou bestem en is jy die een wat sterf (Van Heerden, 2000:381).

Edit se stem is nie die enigste remanente verskynsel hier ter sprake nie. Die “pistoolskoot”, “die geluid van vluggende voete” en “die waansinnige geblas van iemand wat in die water tekere gaan” suggereer dat Duiwelsklap en Mario ook remanent hier teenwoordig is. Maar die fokus in hierdie toneel is duidelik op Edit. Die stemme en klanke by die dam is 'n herhaling, 'n eggo, net soos die stem in die kothuis. Daar is geen aanduiding in die roman dat die siel van Edit daar is of dat sy bewus by een van hierdie twee plekke spook nie. Sy word nooit uitgebeeld of waargeneem as 'n spook nie; sy neem ook nie 'n fokalisasiebeurt in die roman nie. As oorledene is Edit inderdaad “afwesig”, “asof sy nie bestaan nie”.

Beide hierdie remanente verskynings van Edit se stem sluit wel aan by Hawes se verklaring vir hierdie tipe gebeure, naamlik dat die herhaling iets verteenwoordig wat óf traumaties was, óf iets is wat vir die persoon van belang was, iets wat hulle gereeld gedoen het.²⁰³ Uit die aard van die saak kan Edit se moord as 'n traumatiese ervaring beskou word – vandaar die stem, die pistoolskoot en die geluide van Mario wat waansinnig in die water rondplas. Waar die geluide by die dam Edit se dood eggo, is haar stem in die kothuis 'n eggo van haar lewe en haar passie vir sang.

4.5.1.2 Die dooies in die Drostdy

Die Drostdy in Tallejare is, aldus Alberts, eg Suid-Afrikaans en 'n uiters effektiewe uitbeelding van magiese realisme in die Suid-Afrikaanse konteks:

[Dit is] belangrik dat 'n woord soos “Drostdy” verbind word aan die Suid-Afrikaanse geskiedenis (vgl. die ou Drostdy op Stellenbosch) en al die herinneringe is spesifiek Suid-Afrikaans en betrek die Anglo-Boereoorlog, tradisionele boeremusiek (pensklavier); godsdiens (gebede) ensovoorts. Die baie spesifieke Suid-Afrikaanse geskiedenis en mites word dus betrek by die magiese realisme om dit 'n eie (Suid-)Afrikaanse kleur te gee (Alberts, 2005:171).

Die Drostdy is hier meer as 'n verwysing na Suid-Afrikaanse geskiedenis. Dit is ook 'n baie spesifieke versamelpunt van Tallejare se geskiedenis. Die inwoners sluit in Mario Salviati, die man met die geheim van Goudseput, Generaal Taljaard, die man wat deur gierigheid en die soeke na goud langlewend geword het, die buitengewoon-dramatiese Matrone wat besoeke van die engel ontvang, die vrou sonder gesig en, vir 'n wyle, ook Ingi, die buitestander wat Tallejare se geskiedenis kom opdiep.

²⁰³ Sien 1.9.4.1.

Sedert die begin van haar verblyf in die Drostdy word Ingi byna daagliks gekonfronteer met ongewone reuke, klanke en gesigte. Snags hoor sy “die snik van gewonde soldate” (Van Heerden, 2000:69). Een oggend, wanneer die generaal haar in die gang voorkeer, hoor sy “’n sleepbeen met die gang agter hom afgaan en die kreun van ’n gewonde” (Van Heerden, 2000:223). Sy ruik suur en vet op Vrydagmiddae – “die tye waarop vroeër altyd seep gekook is met die oog op wasdag die eerskomende Maandag” (Van Heerden, 2000:99). Op Maandae “kan Ingi geweerskote hoor naklink soos wasgoed aan die lyne wapper” – maar die wasgoed wat so raas is nie meer daar nie, sy sien slegs die “skaduwees van hemde en broeke – die kledingstukke van fier jong mans en mooi vroue uit ’n vroeër tyd – op die grond” (Van Heerden, 2000:99). Saterdagdaande hoor sy “die trekke van ’n treurige pensklavier op die plaveisel onder die wingerdrank”, waarskynlik gespeel deur die vrou sonder se gesig se eertydse minnaar (Van Heerden, 2000:100). Sondae “spook die gemurmur van ou gebede” by haar:

In die eetkamer klink die gemurmur harder. Ingi kan nie woorde onderskei nie, maar sy voel smekinge aan. Sy verbeel haar sy voel ’n hand oor haar kuit gryp toe sy by die punt van die tafel verbystap; iets skuur teen haar aan; sy ruik salf en vlees. Sy draf kombuis toe, waar ’n slaperige bediende ’n pot koffie aan die kook probeer kry.

“Wat raas so? Wat hoor ek?”

Die bediende kyk na haar. “In die Boereoorlog is die gewondes hier in die eetkamer uitgelê. Dis hulle wat so kla. Hulle’t baie pyn” (Van Heerden, 2000:101).

Die verskillende remanente verskynsels in die Drostdy vorm ’n vreemde kombinasie. Aan die een kant is daar die herhaling van alledaagse, huishoudelike gebeure soos seepkook en wasgoed wat aan die wasgoedlyn wapper, asof die energie van honderde (of duisende) herhalings van hierdie handelinge vasgevang is in dié ongewone huis. Daar kan nie veel betekenis aan hierdie tipe eggo’s geheg word nie, buiten dat dit as verteenwoordigend van die verlede en die normale gang van sake en die gemak van die huislike gelees kan word. Aan die ander kant is daar eggo’s van menslike smart, pyn en lyding. Dit is opvallend dat die menslike aspek hier verteenwoordig word deur naamlose mense eerder as herkenbare, vroeëre inwoners van die Drostdy. Derhalwe kan hierdie eggo’s nie aan betekenisvolle of traumatiese gebeure in die lewens van spesifieke individue verbind word nie – alhoewel daar sekerlik in die breë van trauma gepraat kan word met verwysing na die gewonde soldate van die Anglo-Boereoorlog.

Dit wil eerder voorkom asof die Drostdy ’n tipe magiese fokuspunt is vir hartseer en lyding in Tallejare. Dit is h  r waar die gewonde soldate gely en smekend gebid het, h  r waar die vrou sonder gesig se minnaar waarskynlik afges   is, h  r waar selfs die wapperende wasgoed soos geweerskote klink. Dit is dalk daarom ook die woonplek van vreemde karakters soos die langlewende generaal.

4.5.1.3 Die skaduwees in die Veerpaleis

Die Veerpaleis was die eertydse woning van die Bergh-gesin. In die vertelde hede behoort die huis aan Jonty – 'n feit wat eers laat in die roman aan Ingi en die leser geopenbaar word. Jonty vertel aan Ingi dat hy nie na die huis toe gaan nie, omdat sy Oupa Meerlust en Ouma Irene “nog daar in die ou huis voortgaan met hul lewens” en hy homself nie wil “bemoei met hul lewens nie” (Van Heerden, 2000:257). Hy wil ook nie in die huis woon nie, omdat daar te veel skaduwees is: “jy val oor hulle” (Van Heerden, 2000:272). Die algemene aanvaarding in Tallejare skyn te wees dat die skaduwees in die Veerpaleis soos lewendes optree. Jonty sê selfs spottend aan Ingi dat die skaduwees mense aan die elmboë sal vasgryp en uit die huis uit sal gooi (Van Heerden, 2000:257). Wanneer sy die Veerpaleis besoek,²⁰⁴ is daar egter geen konfrontasie met of direkte waarneming van enige spook of skaduwee nie. Maar die Tallejaners het hulle eie storie oor die Veerpaleis:

Skaduwees, skaduwees, sê die Tallejaners oor die Veerpaleis van Meerlust Bergh [...] [Hulle] verwys, gewoonlik met fluisterstemme, na die feit dat g'n mens meer daardie huis en werf bewoon nie; daar is net die skaduwees.

Ja, die dooies is lank reeds weg, maar hul skaduwees wys dat hulle nog deur hulle dagtake gaan. In die oggend sien jy 'n haastige skaduwee oor die grond na die put fladder. Jy sien nie die put se slinger draai en die emmer die dieptes afgaan nie, jy hoor ook nie die putslinger kla nie, maar jy sien die skadu van iemand wat bedrywig werk, en die skadu van 'n emmer en dié van water wat uit die vol emmer oor die stofpaadjie terug huis toe spat, maar geen druppels tref die grond nie.

Jy sien die yl skadu van 'n rokie wat vroegoggend uit die kombuis se skoorsteen krul; die skaduwee kruip soos 'n boomwurm oor die dak, maar van rook is daar niks te sien of te ruik nie. En dan, as die dag se werk moet begin, val die skaduwee van 'n lang man oor die voorstoep, die skadu van 'n hoed swaai tot op 'n kop, en die volstruisveer in die hoedband vlek daar teen die muur.

Die veer dryf met die trap af en deur die tuin, om na die stalle, waar perdiskadu's trippel oor die platgetrapte grond voor die staldeure, en stalknegte skrikkerig krimp wanneer die groot man op sy kunsbeen aankom.

En jy sien die skadu van 'n perd met net een stiebeuel, want die ander stiebeuel is teen die saal vasgemaak, omdat die man moes leer perdry met een been. Tog is hy een van die distrik se beste ruiters, en jy hoor eintlik, al is dit net in jou verbeelding, daardie skaduperd wegdonder. Dan sien jy in die slaapkamer met sy groot ou badkamer die skaduwee van stoom teen die badkamer mure, van water wat uit krane tap, en jy sien die skadu van 'n pragtige vrou wat uit die bed opstaan, die lakens wat grond toe syg, die vrou wat oor die mure glip. Jy sien 'n japon wat in sy eie skadu grond toe invou, soos iets wat in swart water plons, en jy sien die oggendson die vrou teen die muur ets soos sy met haar hande op die bad se rand druk en buk om die water te roer.

Jy sien die borste vorentoe swaai en die slanke nek wat die kop hoog hou; en dan ruk die perd, halfpad met die pad af, om, en die skadu galop terug, die skadu wat lang hale gee. Die man kom driftig weer die stoeptrap op, en sy skadu is nou in die kamer by die skadu van die vrou in die bad. Jy sien hom sy baadjie uitgooi – soos 'n voël wapper die baadjieskaduwee en flap iewers neer – en jy sien haar uit die bad opstaan, nat en stomend. Jy sien sy hoed met 'n

²⁰⁴ Ingi het uit nuuskierigheid by Jonty oor die Veerpaleis uitgevra. Nadat hy haar 'n paar stories oor die skaduwees vertel het, gee hy vir haar die sleutel en sê dat sy self moet gaan kyk omdat sy 'n skilder is, en “as [sy] nie met skaduwees kan werk nie, kan [sy] ook nie met lig werk nie” (Van Heerden, 2000:259). Sy neem Mario met haar saam op hierdie besoek. Sy sien skaduwees wat om hoeke padgee (maar kan geen skaduwee identifiseer as persoon of voorwerp nie); in die eetkamer “staan wynglase, borde en eetgerei met servette gereed” en die geur van vars gebraaide lamsboud en die klank van eetgerei is duidelik waarneembaar vir Ingi, Mario en die twee Great Danes (Van Heerden, 2000:263-264).

boog trek tot op die vloer, en jy kyk weg van die skaduwees wat nou uitreik na mekaar, tydsaam in hul teerheid en verlange.

Jy kyk weg, want dit is te pynlik om jou die dooies se mooiste oomblikke te verbeel; dit is te seer om te dink hulle's dood en verby, en dat hy, hierdie man met die noodsaak vir die groot gebaar wat Irene Lampak so goed begryp, nooit weer sag oor haar gesig sal streel nie, dat sy nooit weer haar hand op sy sterk rugstring sal sit om troos by hom te vind nie (Van Heerden, 2000:256-257).

Hierdie skaduwees in die Veerpaleis skyn die teenwoordigheid van Meerlust en Irene Bergh en hul huishouding te wees. Die (onbekende) fokalisator is die enigste verteller wat soveel detail oor die skaduwees in die Veerpaleis oordra. Op die oog af skyn dit vreemd te wees dat so 'n aangrypende toneel soos bostaande deur 'n anonieme fokalisator oorgedra word, maar myns insiens geskied dit juis so omdat geeneen van die Tallejaners meer die Veerpaleis besoek nie. Hulle is nie daar om gebeure soos bostaande waar te neem nie, en kan derhalwe net flitse daarvan sien. Die anonieme, alwetende verteller is in 'n posisie om hierdie flitse saam te vat en 'n meer koherente beskrywing van die skaduwees se dagtake aan te bied. Daar sou geargumenteer kon word dat hierdie gebeure slegs in die verbeelding van die fokalisator afspeel, gegewe die subjektiewe vertelswyse ("jy sien", op sigself 'n poging om die spreker van die waarnemer te verwyder; emosionele reaksies soos "jy kyk weg, want dit is te *pynlik*").²⁰⁵ Aangesien die fokalisator onbekend is, word daar nie hieroor gespekuleer nie. Dit word aanvaar dat die skaduwees wel in die Veerpaleis loop en optree soos wat dit hier vertel word.

Alhoewel die fokalisator dit stel dat die skaduwees in die Veerpaleis die dooies self is wat steeds "deur hulle dagtake gaan", en Jonty ook aanvoer dat die dooies hul lewens daar voortsit, speel hierdie toneel nie uit as 'n 'nuwe' dag nie, maar eerder as 'n herhaling van 'n dag wat lank reeds verby is. Wanneer Jonty laat in die roman self die Veerpaleis besoek om Meerlust se kaart uit sy ivoorbeen te gaan haal, is daar geen teken van enige van hierdie skaduwees nie. Met inagneming van die gebeure tydens Ingi se besoek aan die Veerpaleis is dit my interpretasie dat 'n gelukkige tydperk eerder as net 'n enkele dag hier herhaal word. Hiervolgens sou die toevallige waarnemer van die skaduwees waarskynlik nie die herhalende patroon van gebeure kon raaksien nie, maar eerder enkele, skynbaar unieke, gebeure – vandaar die wanpersepsie dat die skaduwees steeds met hulle lewens of dagtake voortgaan asof hulle nog leef.

Dit is opmerklik dat daar geen skaduwees van Meerlust en Irene se kinders, GrootKarel en Edit, te bespeur is nie. Hieruit kan afgelei word dat die tydperk wat herhaal word, waarskynlik 'n tydperk voor die geboorte van hul kinders is.

²⁰⁵ My kursivering.

Daar is geen bespeurbare bewussyn of doelbewuste handeling van 'n spesifieke individu wat aan die skaduwees in die Veerpaleis toegeken kan word nie. Daar kan immers nie bewussyn toegeken word aan die geur van lamsboud, die klanke van eetgerei, die skaduwee van 'n waterdruppel, 'n putslinger, rook uit 'n skoorsteen of selfs 'n perd nie. Hierdie dinge is, soortgelyk aan die remanente verskynsels in die Drostdy, tekenend van die alledaagse en die gemak van die huislike. Selfs die “teerheid en verlange” waarmee die skaduwees na mekaar uitreik, is eerder 'n interpretasie of konstruksie van die fokalisator as die emosies van die skaduwees self – dié dat die fokalisator wegkyk van iets wat vir hom/haar na 'n intieme, uiters persoonlike oomblik lyk en die hartseer van dinge wat nooit weer sal gebeur nie, uitlig. Dit sou moontlik wees om 'n saak uit te maak vir die Veerpaleis as 'n tipe karakter – dit is beslis moontlik om 'n spookhuis as 'n tipe karakter te lees²⁰⁶ – maar daar is nie genoegsame gegewens in die roman om bewussyn aan die Veerpaleis toe te ken nie.

Dit is die eertydse passie van Meerlust en Irene wat die kern van die toneel in bostaande aanhaling vorm. Maar daar is 'n skreiende ironie hierin te bespeur. Hierdie twee karakters – Meerlust, eksentriek, flambojant, 'n man met “'n noodsaak vir die groot gebaar” en 'n kunsbeen vir elke okkasie; en Irene, die beeldskone, eksotiese afstammeling van prinse wat die mans van die dorp op hol jaag met haar perdebylyfie en baaierij in die dam op Sondagmiddae – wat 'n era vergestalt en tot 'n groot mate selfs ontwerp het (aldus Jonty), word onbewuste skaduwees wat 'n gelukkige tydperk wat finaal verby is, herhaal; 'n tydperk wat juis nie herhaal kán word nie. 'n Ander interpretasie is dat hierdie gelukkige tydperk uit die lewens van Meerlust en Irene al is wat van julle oorbly, juis omdat die geluk sterk genoeg was om 'n aanwesig te bly in die vorm van remanente spookverskynings.

Dit gaan verder hier dalk nie net om Meerlust en Irene nie, maar ook oor dit wat die Veerpaleis self verteenwoordig. Myns insiens kan die Veerpaleis as 'n teenpool van die Drostdy beskou word. Waar die Drostdy eggo van smart, pyn en lyding, is dit 'n gelukkige lewe en passievolle liefde uit die verlede wat eggo in die Veerpaleis.

4.5.1.4 Die ses soldate in swart en die blinddoekvoëls

Die ses soldate wat, onder leiding van Rooibaard Pistorius, die swart ossewa met die Republiek se goud tydens die oorlog bewaak het, kan lank na hul afsterwe steeds in Tallejare bespeur word. Hierdie soldate was eens op 'n tyd “gewone, beskaafde jong manne [...] prokureurs, voorste boere, rekenmeesters – die Republiek se bestes”, maar teen die einde van hulle jaar op trek saam met die swart ossewa het hulle, soos Rooibaard dit sien, “tropdiere geword” (Van Heerden,

²⁰⁶ Vgl. Van Graan, 2008a:87-92.

2000:213). Hierdie manne is deur Rooibaard en Meerlust vermoor op die nag toe hulle die goud versteek het.²⁰⁷ Rooibaard het 'n Krugerpond in elke dooie soldaat se hand geplaas om hulle as Staatskaskdiewe te laat voorkom – en hy het die reg gehad om 'n Staatskaskdief tereg te stel (Van Heerden, 2000:254). Die soldate is saam met die goud begrawe. Hulle graf, wat ook die begraafplek van die goud is, staan hierna in Tallejare as Goudseput bekend.

Hulle fisiese geraamtes word deur GrootKarel Bergh, Mario Salviati en Duiwelsklap Lorenzo gevind op die dag toe die water geweier het. GrootKarel het kortliks daar stilgestaan, die kaart na Goudseput uit een van die geraamtes se hande geneem en verder gevlug, Duiwelsklap het die goue ponde in hulle hande gesteel en laat spaander, maar Mario het agtergebly en die dooies herbegrawe:

Toe die jaagtog agter die koets aan, met Lorenzo kort op sy hakke, en daar waar die spore wegswenk, by die stuk aarde wat die water aan Berg Onwaarskynlik se voet oopgeruk het, daar waar die terugsakkende water die sterkste draai gegooi het, daar, o, Heilige Maria: ses geblinddoekte geraamtes oopgespoel, hul klere weggevrot, maar die swart blinddoeke om die skedels, oor die gate waar die oë was, nog behoue; en die skoon koeëlgate in elke skedel, geskiet deur iemand wat weet hoe om dood te maak.

En geklem in elke geraamte se beenhand: 'n goue pond [...]

Maar die beenvingers was sterk gesluit, soos 'n klou om die pond. Lorenzo moes die hand by die pols afknak en met 'n draai die droë senings breek. Grinnikend het hy al ses hande afgedraai en in sy saalsak gestop. Duiwelsklap het weggejaag terwyl Mario Salviati daar gestaan het met die wete dat dinge nooit weer dieselfde sou wees nie [...]

Mario Salviati het met sy kaal hande modder en gruis oor die geraamtes gewerk. Hy't hard gewerk. Dit het begin reën, en mettertyd het die plek gelyk asof water bloot daaroor gespoel het. Van die dooies en die koets se spore was daar geen teken nie (Van Heerden, 2000:338-339).

Die ontdekking van die geraamtes sou in die meeste spookstories die einde van hierdie spoke en hul spokery wees: gewoonlik hou die spokery op wanneer die geheim ter sprake (waar die lyke is, wie die moordenaar was ensovoorts) opgelos word (vgl. Van Graan, 2008a:90). Soos Holloway & Kneale (2008:300) dit stel: “The monster becomes visible; the ghost is laid to rest”. In hierdie geval word Goudseput (die geraamtes lê immers “bo-op die staatskas se munte” (Van Heerden, 2000:392)) sowel as die moord van die ses soldate ontdek, maar nie openbaar gemaak nie. GrootKarel sterf kort na hierdie ontdekking, Lorenzo hou dit stil omdat hy wil terugkeer en die goud vir homself toe-eien, en Mario kan letterlik nie vir enige iemand vertel wat hy gesien het nie. Wat hy hier gesien het, sou hom vir die res van sy lewe bybly, en dit is ook waar die titel van die boek vandaan kom: Mario dra hierdie geheim “soos 'n siekte wat hom nooit sou verlaat nie” (Van Heerden, 2000:98); “soos 'n dam water wat hy in sy bors ronddra, en sy gebrek is 'n stugge wal sonder sluis; Salviati se swye” (Van Heerden, 2000:91).

²⁰⁷ Een van Meerlust se manne, 'n boodskapper, is ook deur Pistorius se manne doodgeskiet terwyl hulle op pad was om die goud te versteek. Hierdie man word egter nooit weer genoem nie, en spook nie saam met die ses soldate nie – waarskynlik omdat hulle vermoor is, en hy per abuis deur die soldate as 'n dreigement beskou en derhalwe geskiet is; en ook omdat hy geen aandeel in die soldate se dade van die afgelope jaar gehad het nie (Van Heerden, 2000:217).

Lank voor hierdie ontdekking van die soldate se geraamtes, het die jong Edit Bergh die spoke van hierdie ses manne gesien. As dogter het sy per abuis 'n geheime, gewelddadige konfrontasie tussen haar vader en Rooibaard gesien waarvoor sy só geskrik het dat sy die huis uit gevlug het:

By die gang af, die kombuis uit, en om die huis, na die grasperk en bome waar sy graag sit en neurie, ook snags, wanneer sy wakker word en oor God se planne met haar nadink. En sy sien hulle daar sit, wagterend op die stoeptappe: ses mans in swart, met grawe in die hande en swart blinddoeke oor hul oë.

Dit is baie jare ná die oorlog, en daar word gesê dat die ses man steeds sommige nagte daar sit en wag. Min mense het hulle al gesien, en nog minder weet waar hulle grafte is. Maar Edit Bergh sien hulle daardie nag, en sy hardloop soos die wind na die kerk, en vroetel daar in die donker na vuurhoutjies en kerse, en by die altaar steek sy drie-uur daardie nag 'n kersie aan, 'n vlam vir iedereen wie se siel verlore is (Van Heerden, 2000:343).

Alhoewel dit nie pertinent in die roman gestel word nie, is hierdie manne skynbaar nie weer deur 'n lewende Tallejaner gesien nadat die geraamtes ontdek is nie. Die ses mans op die trappe, soos Edit hulle gesien het, sou as intelligente spookkarakters beskou kon word, maar buiten bostaande aanhaling is daar geen teken van hulle in die roman nie. Dit is ook moeilik om vas te stel of hierdie manne werklik 'daar' is, en of hulle slegs 'n visuele beeld, 'n eggo is van die soldate. In bostaande aanhaling voer hulle geen handeling uit nie, hulle praat nie, en hulle toon geen teken dat hulle van Edit se teenwoordigheid bewus is nie. Daar is geen beskrywings van wat die min ander ooggetuies van hulle waargeneem het nie. Indien die ander ooggetuies wel presies dieselfde verskynsel as Edit gesien het – ses geblinddoekte mans wat met grawe in die hand op die trappe van die Veerpaleis sit en wag – sou hierdie verskynsel as 'n remanente verskynsel bevestig kon word. Maar omdat “min ander” hulle ooit gesien het, en hierdie ander waarnemings glad nie beskryf of vertel word nie, kan daar nie met sekerheid gesê word of hierdie ses manne spookkarakters of remanente verskynsels is nie. Weens die feit dat die mans op die trappe geen teken van bewussyn toon nie, word hulle as remanente verskynsels eerder as intelligente spookkarakters geïnterpreteer.

Wat hierdie remanente verskynsel wel onderskei van die ander in Tallejare, is dat hierdie soldate op 'n tweede wyse ná hul afsterwe steeds in Tallejare verteenwoordig word:

Die swart blinddoeke wat die manne van die swart ossewa om mekaar se oë gebind het, het teen dagbreek van daardie verskriklike nag 'n swerm spreekus geword²⁰⁸ wat vir jare daarna skellend en spottend in die rietbos agter Meerlust se Veerpaleis woon. Bedags, in die somer, sak hulle op die vyeboom in die agterplaas van Pistorius Prokureurs toe [...]

Dis die straf van die Here, word gesê, dat die spreekus hulle lewenslank sou herinner aan wat daardie nag op die Weemoedvlak, daar by Goudseput, gebeur het. Die “hulle” is natuurlik veldkornet Pistorius en Meerlust Bergh en hul afstammelinge – almal mense wat weet dat jy maar met 'n windbuks of voëlrek op daardie spreekus kan skiet; hulle sit onaangeraak, asof hulle nie vlees en vere en kraakbeen is nie, maar vlekke swart nag of roukleed (Van Heerden, 2000:249-250).

²⁰⁸ Hier is 'n weerspreking in die verskillende weergawes van die storie te bespeur. Volgens hierdie aanhaling het die blinddoeke die oggend ná die moorde in spreekus verander, maar wanneer GrootKarel, Mario en Lorenzo jare later die geraamtes vind, is die blinddoeke nog behoue en steeds oor die oogkaste van die skedels gebind.

Die beskrywing van die swerm spreekas as “vlekke swart nag of roukleed” verwys terug na die nag waarop die soldate vermoor is, en die spesifieke metafoor waarmee die blinddoeke aanvanklik beskryf is: “Aan Meerlust se hande, soos dooie spreekas, hang die swart doeke wat hy haastig uit ’n stuk roulap geskeur het” (Van Heerden, 2000:216). Hierdie blinddoekvoëls is nie ’n remanente verskynsel nie, maar ’n magiese verskynsel: blinddoeke wat in spreekas verander het.²⁰⁹ Hierdie spreekas word daarom gelees as ’n durende (lewende?) herinnering, ’n vergestaltung van Meerlust en Rooibaard se dade eerder as ’n vergestaltung of eggo van die soldate self.

Dit is wel duidelik dat die hierdie soldate ’n belangrike rol in die geskiedenis van Tallejare gespeel het. Dit is immers hulle wat, saam met Rooibaard, die goud na Tallejare gebring het en ook hulle wat verantwoordelik was vir die mishandeling van Siela Pedi. Die dubbele verteenwoordiging van hierdie soldate (in beide remanente en magiese verskynsels) beklemtoon myns insiens die impak wat hulle op Tallejare se geskiedenis gehad het.

4.5.1.5 Die swart ossewa

Die swart ossewa waarin die goud en kinderhandjies vervoer is onder die toesig van Rooibaard en sy soldate, kom skynbaar nie tot rus nie. Hierdie wa jaag steeds oor die vlaktes van die Karoo:

Die wa is juis laas week anderkant Klipvlak, Skoongeveer se kant toe, op die Weemoedvlak, gesien. Hy trek met daardie vrag goud en kinderhandjies en hy kry nie rus nie; hy’s soos die Vlieënde Hollander of die Vierde Skip, wat elke maand met donkermaan maar weer vergaan met dieselfde angste en gille en verdrinkings. Dis dieselfde goud wat altyd weer begrawe word of waaroor die bloed spat of wat in branders wegsink om onder spoelsand bedek te word. Dis hoekom die generaal nooit sterf nie: dis die honger en verdriet van jare se onopgeloste wandade (Van Heerden, 2000:183).

Die spookwa se teenwoordigheid word toegeskryf aan die “onrus in goud wat nooit vrede bring nie” (Van Heerden, 2000:273). Dit word ook in die vergelyking met die Vlieënde Hollander en die Vierde skip beklemtoon dat dit “dieselfde goud is [...] waaroor die bloed spat”, wat die voortdurende herhaling van gebeure suggereer eerder as ’n nuwe gebeurtenis.

Uiteraard vermoed karakters soos Meerlust en die generaal dat hulle Goudseput sal kan opspoor deur hierdie spookwa te vind en te volg. Wanneer hulle ter voorbereiding van hierdie ekspedisie onder die Tallejaners oor die spookwa uitva, “stel hulle vas dat die wa donkermaan kies, en van suidwes na noordoos reis”; en ook dat “’n groep ruiters [dit] vergesel, en ’n pragtige jong vrou met wapperende hare”²¹⁰ (Van Heerden, 2000:313). Die spookwa trek volgens oorlewering oor die vlaktes vergesel van ’n groep ruiters²¹¹ wat lank reeds oorlede is en die vrou sonder gesig.

²⁰⁹ ’n Meer volledige ondersoek na hierdie verskynsel en die moontlike simboliek daarvan val ongelukkig buite die bestek van hierdie studie.

²¹⁰ Die vrou sonder gesig, sien 4.5.2.4.

²¹¹ Die soldate, bespreek in 4.5.1.4.

Meerlust en die generaal vind haar egter nie saam met die ossewa nie, maar waar sy alleen op die vlakke rond dwaal.

Hierdie ossewa het 'n beduidende plek in die geskiedenis van Tallejare, spesifiek omdat dit die wa is waarmee die goud na Tallejare gebring is. Die ossewa staan dus sentraal in Tallejare se goudkoors en die geheim van Goudseput. Verder is die ossewa 'n bekende en kragtige simbool in Afrikanerkultuur:

Die ossewa kan as een van die vernaamste Afrikaner-simbole gesien word, en deur die spookwa as magiese element te gebruik word 'n spesifieke eiesoortige Afrikaanse magiese realisme daar gestel [...]

Die teenwoordigheid van die swart ossewa kan gesien word as 'n verbintenis met 'n onafgehandelde verlede wat ter sprake sal bly as die geheime daarvan nie opgelos of in die oopte kom nie. Die ossewa is dan ook 'n simbool wat 'n sentrale posisie binne die Afrikaner verlede beklee. Dit is 'n simbool wat die vryheidsideaal van die trekkegemeenskappe van die 1830's en 1840's verteenwoordig. Die ossewa speel ook 'n groot rol in die opkoms van die Afrikaner nasionalisme met die herdenking van die Groot Trek in 1938 met 'n simboliese ossewatrek. Die ossewaens rondom die Voortrekker-monument as simboliese verskansing teen die vyand dien ook as herinnering van die posisie wat die wa in die Afrikanerkultuur beklee [...]

Die sentrale posisie wat die swart ossewa beklee in *Mario Salviati* maak hierdie unieke Afrikaanse simbool ook deel van die magiese-realistiese tradisie in Afrikaans wat die eiesoortigheid van die modus in Afrikaans beklemtoon (Alberts, 2005:171-172).

Tallejare se spookwa strook myns insiens nie ten volle met Alberts se verklaring nie. Hiermee word nie bedoel dat Alberts dit misinterpreteer nie, maar eerder dat die unieke eienskappe van Tallejare se spookwa nie hier in berekening gebring word nie. Hierdie ossewa is swart, 'n kleur wat verbind kan word aan rou, duisterheid, geheimhouding, en selfs boosheid. Hierdie wa se funksie is nie om hoopvolle trekkers na vryheid en 'n beter toekoms te vervoer nie – dié wa vervoer 'n makabere vraag: 'n Statebybel, goud en die afgekapte, ingesoute hande van kinders wat in die konsentrasiekampe gesterwe het, bestem vir die koningin van die vyand. In teenstelling met die ossewaens van die Groot Trek, wat in groepe gereis het, kon laer trek en sodoende mekaar kon beskerm, trek hierdie enkele wa slegs onder die beskerming van geheimhouding en 'n handjievol uitgesoekte soldate.

Daar is geen volwaardige intelligente spookkarakters wat saam met die wa reis nie – die soldate in swart verskyn by die Veerpaleis, die vrou sonder gesig word nêrens in die roman saam met die wa uitgebeeld nie. Daar sou sekerlik in 'n magiese-realistiese roman bewussyn aan 'n ossewa toegeken kan word, maar dit is nie hier die geval nie. Die swart ossewa is duidelik 'n voorwerp, nie 'n entiteit met 'n eie bewussyn nie.

In hierdie geval kan die herhaling van die gebeure, die eggo van die swart ossewa, toegeskryf word aan die belang van die gebeure binne die konteks van Tallejare se geskiedenis. Dit is in hierdie gebeurtenis dat Tallejare se groot goudkoors begin het; dit is die aankoms van die wa in

Tallejare wat gelei het tot die moord op die soldate, die wantroue tussen die Berghs en die Pistoriusse, Mario se geheim en Edit se moord.

4.5.1.6 Rooibaard Pistorius

Met die eerste oogopslag wil dit voorkom asof Rooibaard 'n volwaardige, intelligente spookkarakter in die roman is. Hy word 'n aansienlike hoeveelheid verteltyd en fokalisasiebeurte gegee, maar hy vertel en fokaliseer altyd asof vanuit die hede uit.²¹² Alle vertellings oor sy latere lewe, sy oudag, word deur ander karakters vertel en gefokaliseer. Met ander woorde, Rooibaard vertel en fokaliseer slegs in terugflitse. Op grond van hierdie feit sou 'n argument uitgemaak kon word dat Rooibaard glad nie as spookkarakter of remanente verskynsel in *Die swye van Mario Salviati* figureer nie, maar slegs as 'n menslike karakter, 'n persoon uit die geskiedenis van Tallejare. Daar is egter aspekte van hierdie terugflitse waarin hy verskyn wat nadere ondersoek vereis.

Rooibaard is skynbaar vasgevang in 'n spesifieke kort tydperk, 'n tydstroom, vanwaar hy die gebeure rondom die aankoms van die swart ossewa in Tallejare aanhoudend herhaal asof dit vir die eerste keer gebeur; asof Rooibaard dáár is; asof die res van sy lewe en sy latere afsterwe nog nie plaasgevind het nie. Die insidente wat hy telkens herleef, herleef hy asof dit vir die eerste keer gebeur, asof hy steeds lewend is. Daarom kan hierdie gebeure nie as blote terugflitse, herhalings of eggo's beskou word nie – elke keer wat dit gebeur, gebeur dit vir die eerste keer. Vanuit hierdie perspektief beskou, kan dit voorgestel word dat Rooibaard 'n dwangmatige herhaling van 'n traumatiese tydperk (vir hom) beleef, dalk as straf vir sy wandade. Daar is egter nie voldoende bewyse vir so 'n voorstel in die roman te vinde nie.

Daar is vroeër in die hoofstuk reeds verwys na 'n paragraaf uit die roman as 'n voorbeeld van hierdie simultane ontvouing van gebeure uit verskillende tydstrome.²¹³ Hierdie tipe gebeure strook met dit wat in die paranormale wetenskap as *time slips* bekend staan: twee gebeure wat terselfdertyd in verskillende tydspanes (jare, dekades, eeue ensovoorts) afspeel. In die geval van Rooibaard Pistorius gaan dit egter verder as sulke 'eenvoudige' vermengings van tydstrome. Soms maak sy tydstroom inbreuk op die hede van Tallejare – nie net op 'n fisiese, waarneembare wyse (soos in die aanhaling op p. 266-267) nie, maar ook op metafisiese wyse wanneer hy in Ingi se drome inbreuk maak.²¹⁴

²¹² Daar word deur ander karakters en fokalisators van hierdie selfde stories in die verlede tyd vertel.

²¹³ Sien p. 266-267.

²¹⁴ Ingi droom die gebeure terwyl dit vertel word as 'n gebeurtenis wat in die hede (vanuit Rooibaard se perspektief) plaasvind – dit is die aand waarop Rooibaard in Tallejare arriveer, en spesifiek sy konfrontasie met Siela, waarin hy haar finaal verwerp en selfs met die dood dreig om te verhoed dat sy iets oor haar tyd saam met die swart ossewa sal rep (vgl. Van Heerden, 2000:251-255).

Siela Pedi staan daar terwyl die man sy perd bestyg en weggalop in die nag [...]
[Veldkornet Moloi] maak vir [Siela] koffie terwyl Pistorius waansinnig oor die vlakke jaag. In haar bed in die Drostdy pyl 'n swart perd deur Ingi Friedländer se drome. Sy weet nie waar die perd vandaan kom en waarheen hy jaag nie, sy ken nie die ruiter met sy vlamme rooi baard nie, maar in haar droom daver die hoeve verbete en sy ruk natgesweet wakker en sit regop.

Ek het gedroom, dink sy, 'n droom van perde en verskrikking. Ook ander diere. 'n Man en 'n vrou, ja, en 'n liefde wat nie liefde genoem durf word nie [...]

Sy staan onrustig op en staan arms gevou by haar venster [...]

Waarom kry ek die gevoel dat dinge wat soveel jare tevore gebeur het, nou hier voor my ontvou, en dat dit vir my en almal om my betekenis het? [...]

Ek moet weer skilder, dink Ingi, en dommel in. Haar regtervoet skop-skop soos sy droom, en die perd van Pistorius voel die kap van sy ruiter se hak in sy sy. Pistorius vind die plek waar hy die wa agtergelaat het, maklik. Sy makker lê daar met sy hoed oor sy oë en slaap terwyl die perd gekniehalter by hom staan (Van Heerden, 2000:254-255).

In hierdie passasie word fokalisators op vloeiende wyse verwissel – so vloeiend dat dit byna voorkom asof Rooibaard en Ingi vir 'n paar oomblikke mekaar se bewussyn deel, al bestaan hulle nie in dieselfde tydspanne nie. Só 'n ongewone ontmoeting tussen twee karakters kan uit die aard van die saak in 'n magiese milieu soos dié van Tallejare 'werklik' plaasvind (en natuurlik ook omdat albei karakters en die gebeure ter sprake fiktiewe vertelling, teks is). Indien bostaande aanhaling só geïnterpreteer word, is daar hier weereens sprake van 'n magiese verskynsel eerder as 'n remanente spookverskynsel.

Rooibaard verskyn ook in die nadoodse lewe van Siela, spesifiek wanneer sy haar konfrontasie met hom by Lampakdam telkens herhaal (Van Heerden, 2000:178-179).²¹⁵ In hierdie toneel wil dit met die eerste oogopslag voorkom asof beide Siela en Rooibaard as volwaardige, intelligente spookkarakters teenwoordig is, maar nadere ondersoek toon dat dit slegs Siela is wat hier as intelligente spookkarakter optree. Rooibaard (sowel as die jong seun, Jonty, wat in die dam swem) is remanente verskynsels, as't ware deel van die agtergrond waarteen Siela haar toneel uitspeel. In hierdie toneel word Rooibaard geen fokalisasiebeurt gegun nie, en hy skyn nie bewus op te tree nie. 'n Mens sou kon argumenteer dat Rooibaard, indien hy bewus teenwoordig is in hierdie toneel, met variasie sou kon optree in plaas daarvan om op passiewe wyse slegs die toneel te laat uitspeel (soos wat Siela dit doen; Siela wil nie daardie gebeure verander nie, sy wil dit herleef). In hierdie geval kan Rooibaard se teenwoordigheid dus geïnterpreteer word as 'n remanente verskynsel, 'n eggo van 'n belangrike gebeurtenis in die lewe van Siela. Hierdie eggo van Rooibaard is sonder bewussyn: Rooibaard as persoon (lewend of dood) is nie werklik daar nie.

Dit is opmerklik dat 'n karakter wat so 'n groot rol gespeel het in die geskiedenis van Tallejare (hy het die goud na Tallejare gebring; hy is verantwoordelik vir Siela se mishandeling; hy het 'n gedeelte van die kaart wat veronderstel is om die ligging van Goudseput aan te dui; hy was 'n

²¹⁵ Sien 4.5.2.3.

prominente figuur in die dorp en sy prokureursfirma word steeds deur sy nasate in Tallejare bedryf), nie as 'n volwaardige, intelligente spookkarakter in die roman verskyn nie. Die rede hiervoor sal later in hierdie hoofstuk ondersoek word, wanneer die seleksie van spookkarakters uitgeklaar word.

Rooibaard is ook 'n meer komplekse karakter as wat hier beskryf kan word. In hierdie studie moet daar gehou word by sy rol as spookkarakter, en hiervolgens word daar gefokus op die negatiewe aspekte van sy karakter (hy is 'n verkragter, 'n kannibaal en 'n moordenaar), veral in terme van sy verhouding met Siela. Ter wille van regverdigheid teenoor die karakter word hier kortliks gewys op Taljard se studie, waarin Rooibaard in veel meer detail (maar sonder spesifieke inagneming van sy status as spook) soos volg beskryf word:

Dit blyk toenemend dat Rooibaard 'n man is wat swaar dra aan die verlede, aan sy eie en die kollektiewe skuld van die gemeenskap, maar hy is ironies genoeg ook 'n man met 'n uitsonderlike verantwoordelikebesef. In sy karakter is sowel die eienskappe van die tradisionele Boere-adel aanwesig as eienskappe en aspekte van die geskiedenis wat in die stiltes en taboes van die gekanoniseerde Afrikaanse geskiedskrywing en letterkunde van voor die negentien-estigerjare verberg is, wat grootliks ontwyk en geïgnoreer is (Taljard & Du Plooy, 2005:106).

4.5.1.7 Ander remanente verskynsels

Enkele ander remanente verskynsels word in die roman gesuggereer, maar daar is nie voldoende inligting te vinde om hierdie verskynsels te analiseer nie. Ter wille van deeglikheid word hierdie suggesties van ander remanente verskynsels slegs vermeld.

Daar is iets in die omgewing van die Bloedboom wat koue rillings op warm dae veroorsaak (Van Heerden, 2000:125). Dit is hier waar Fielies Jollies “gespalk en sewentig houes met 'n sambok” toegedien is – wonde waaraan hy later beswyk het (Van Heerden, 2000:125). Daar sou hier gespekuleer kon word dat die spook van Fielies Jollies dalk nie so afwesig is soos vroeër in hierdie hoofstuk beweer is nie. Maar om so 'n spekulاسie te probeer verantwoord, sou heelwat verbeelding verg.

Daar kan ook verwys word na die skimme van die San, GrootKarel se voormense, wat in die grot waar hy sterf, verskyn (Van Heerden, 2000:127). Hierdie eenmalige verskynsel kan maklik toegeskryf word aan GrootKarel se verbeelding – hy is immers ten tyde van hierdie verskynsel in die middel van 'n traumatiese (vir hom) gebeurtenis. Derhalwe sou dit ook 'n taamlike hoeveelheid spekulاسie verg om hierdie gebeurtenis as 'n remanente verskynsel in die roman te verantwoord.

Daar is ook die suggestie dat Irene Lampak lank na haar verdwyning (en waarskynlike oorlye) steeds soms snags in Lampaksdam gaan swem. Die enigste duidelike verwysing hierna is wanneer die nuus dat Jonty die grot wil oopmaak om sy pa te kry, deur Tallejare trek. Hierdie nuus bring skynbaar al die spoke en remanente verskynsels in beroering – “Niemand sien daardie aand kort na donker die nakende Irene Lampak wat met haar mooi lyf by Lampaksdam inklim, haar lyf sugtend die koue water laat ingly en proesend begin swem nie” (Van Heerden, 2000:355). Hierdie insident is nie ’n presiese herhaling van haar Sondagmiddag-swem in Lampaksdam nie: dit is nag, en sy is nakend (as lewende het sy ’n ‘gewaagde’ baaikostuum gedra). Daar kan gespekuleer word dat die oproering in Tallejare Irene, as eggo of spook, teruggebring het na Tallejare, maar so ’n spekulاسie kan nie met so min inligting gestaaf word nie.

Goodwill Moloi, die burgemeester van Tallejare en kleinseun van Siela Pedi, vertel aan Ingi dat die seuntjie wie se pinkie Rooibaard geëet het, ook nog êrens rond dwaal:

Tot die einde van sy dae het Rooibaard die skuld van daardie diefstal en sy mensvreterkap gedra. Hy’t geweet dat daardie kindjie nooit sou rus in sy graf in die konsentrasiekamp in die noorde nie. Die seuntjie sou altyd onrustig bly dwaal, omdat hy sy hand aan die toorkuns verloor het; omdat ’n man wat besig was om ryk en vernaam te word, met sy pinkie in sy maag rondgestap het, oënskynlik doodluiters (Van Heerden, 2000:160-161).

Hierdie seuntjie is waarskynlik die seun van die vrou sonder gesig.²¹⁶ Daar word egter nêrens in die roman vertel van enige verskyning van hierdie kind in Tallejare nie – nie as remanente verskynsel of spookkarakter nie. ’n Mens sou kon spekulاسieer dat hierdie onrustige dwaler slegs in Rooibaard se gewete en/of die burgemeester se verbeelding rond dwaal.

Geeneen van die remanente verskynsels wat in bostaande afdelings uitgewys is, tree op as bewuste entiteite nie. Hierdie remanente verskynsels is bloot eggo’s van mense, gebeure en eras wat onherroeplik verby is, maar steeds in sekere opsigte betekenisvolle dele van Tallejare se geskiedenis is. Anders gestel, Tallejare se geskiedenis is ’n vervlegting van vele verhale (veel meer as net die liefdesverhale waaromheen die roman gestruktureer is), en hierdie remanente verskynsels kan beskou word as ’n manier om die verlede byna tasbaar te maak, om die energieë van al hierdie kleiner verhale in Tallejare vas te vang. Soos in die inleidingshoofstuk uitgewys is, word remanente verskynings in die breë geïnterpreteer as vasgevangene energie, en in *Die swye van Mario Salviati* word ’n soortgelyke interpretasie van hierdie verskynsels gevind. Wanneer Ingi een nag wakker word ná ’n intense droom – die droom waarop Rooibaard se tydstroom inbreuk gemaak het – peins sy oor die neerdrukkende atmosfeer in Tallejare:

Waarom kry ek die gevoel dat dinge wat soveel jare tevore gebeur het, nou hier voor my ontvou, en dat dit vir my en almal om my betekenis het? Is dit omdat die dinge nooit uitgepraat en verwerk is nie dat hulle so aanwesig bly? Is dit die onafgehandelde verlede wat hardnekkig

²¹⁶ Sien 4.2.2.4.

hede bly? Hier is 'n dorp sat van oorloë en geweld, voos geskinder en ingeteel, en tóg is daar soveel wat ongesê bly.

In hierdie paar strate en uitvurkpaaië, met die nabyliggende plase en die kleinhoewes, broei daar elke dag onder die bome dieselfde hitte, koer dieselfde duiwe in die bome, en lê dieselfde klippe en bak in die son. Daar is die gevoel dat alles altyd so was en altyd so sal wees, maar onder die oënskynlike eenselwigheid prut die energie van opgekropte herinneringe en frustrasies (Van Heerden, 2000:254-255).

Remanente spokery is dalk juis “die energie van opgekropte herinneringe en frustrasies”, en in die magiese milieu van Tallejare is hierdie vasgevangene energie 'n deel van die alledaagse lewe. Hierdie remanente spookverskynsels is vasgevang, dit kan nie verdwyn nie, en op hierdie wyse bly die frustrasies en onafgehandelde sake van die verlede 'n konstante, neerdrukkende teenwoordigheid in die hede van Tallejare. Intelligente spokery kan op soortgelyke wyse geïnterpreteer word – as vasgevangene energie – maar in die geval van 'n intelligente spookkarakter is daar bykomende aspekte wat afwesig is in remanente spokery, insluitende bewussyn en doelbewuste handelinge.

4.5.2 Intelligente spokery

Daar is vier spookkarakters in Tallejare wat nie gelykgestel kan word aan bostaande remanente verskynsels nie. Kaptein William Gird, SlingerVel Xam!, Ouma Siela Pedi en die vrou sonder gesig is almal volwaardige, intelligente spookkarakters wat bewus in Tallejare dwaal en almal vertel- en fokalisasiebeurte gegee word.

Hierdie intelligente spookkarakters dwaal orals in Tallejare rond. Hulle is nie gebind aan of beperk tot 'n spesifieke plek soos 'n huis, kamer of begraaftaak nie. Die enigste beperking skyn te wees dat hulle nie die dorp mag verlaat nie – solank hulle binne die grense van Tallejare bly, kan hulle gaan waar hulle wil, en doen wat hulle wil. Daar is 'n ironie hierin te bespeur: nie een van hierdie spookkarakters was, tydens hul lewens, boorlinge van Tallejare nie. William het van Engeland af gekom, SlingerVel het in die omliggende gebied grootgeword, maar beide het hoofsaaklik net gereis oor die gebied waar Tallejare later sou bestaan. Siela het saam met die swart ossewa daar aangekom en slegs die laaste deel van haar lewe in Tallejare spandeer. Die vrou sonder gesig is eers na haar dood op die vlaktes van die Moordenaarskaroo deur Meerlust en die generaal voorgekeer en na die Drostdy geneem.

Tallejare is vir die dooies 'n tronk, en dit is die engel wat hulle hier gevange hou:

Die dooies kan Tallejare nooit verlaat nie; die wind daar buite is te koud, of die son te steeks, of die vlaktes te stug – of dalk is dit die engel wat hulle voorlê en hulle met mooipraat laat terugdraai. Dalk word dit die ervaring van iedereen – om te probeer uitkom, ontsnap, om ná die dood op reis te gaan wat in die lewe verbode was, maar met die eerste poging te vind dat die engel voor jou op die vlakte wag. Die vlerke opgepof en die bors opgeblaas, soos 'n kwaai aasvoël of kalkoenmannetjie, trots soos 'n doodspou, dansend, trap-trap soos 'n bloukraanvoël wat sy gebied bewaak; daardie wydgevlakte engel met die blou are wat oor die spiere vertak en selfs deur die donsveer op die maag en borsskilte gesien kan word, en

die asemrowende twee vlerke, pragtig eweredig, asof uit marmer gebeitel, een en 'n half keer manshoogte. Die engel blasend, waarskuwend, dreigend: terúg, terúg (Van Heerden, 2000:219).

Die engel speel duidelik 'n belangrike rol in die teenwoordigheid van spookkarakters in Tallejare, en derhalwe is dit nodig om kortliks by hierdie karakter stil te staan. Daar word in enkele opmerkings in die roman gesuggereer dat die engel dalk self 'n spook is:

Al wat help teen hom, sê die mense, is brandende swael: daardie reuk van die hel jaag selfs die engelman op hol – waarskynlik 'n gestorwe generaal uit die Boereoorlog, 'n held wat teruggekom het aarde toe; of dalk 'n seekaptein wie se skip gestrand het – dalk die Vierde Skip? – en wat toe ingedwaal het binneland toe en vlerke ontwikkel het om te oorleef, en 'n snawel vir kosvang, en vere teen die koue (Van Heerden, 2000:314).

Indien die engel 'n “gestorwe generaal” of “'n seekaptein wie se skip gestrand het” is, sou 'n saak uitmaak kon word vir die engel as 'n spookkarakter in die roman. Daar is egter etlike probleme met so 'n interpretasie. Eerstens sou ondersoek ingestel moes word na die religieuse konnotasies van kreature soos engele. Daar sou ook ondersoek ingestel moes word na waarom hierdie engel in baie opsigte afwyk van die algemeen aanvaarde beeld van engele. Sy optrede is banaal eerder as heilig: hy “tjorts” op Visman Steier se kop, en Jonty moet versigtig afvee, “verras oor die muisskedeltjies, die saadpitjies, die voëlkloutjies in die veerman se mis” (Van Heerden, 2000:161). Hy tree skynbaar volgens eie wil op eerder as onder God se bevel (die engel maak geen melding van God nie), en skrik selfs vir die gebeure wat rondom hom ontvou. Wanneer hy, byvoorbeeld, sien hoe Rooibaard se manne 'n vermoorde man begrawe, tree hy vreesbevange op:

In ongeloof gevange, beur die engel teen die wind en dan, met 'n besluit wat iets in sy bors laat runnik of tortel, 'n geluid tussen dié van perd en duif en mens – duik hy weg en verdwyn en laat hulle almal agter, want daar is niks aan te doen nie; daar is net die ontvouende verhaal, die verskrikking wat sy eie loop neem asof dit 'n planmatigheid het.

Jy sou 'n hand daaragter vermoed, 'n intelligensie, want die gedagte dat boosheid so fyn verweef kan wees, so delikaat en seker – dit is iets, besef die engel, om van weg te vlug; dit is iets om aan te ontkom.

Die engel slaan op vlug, en omdat sy vel uit vrees hoendervleis trek, spring 'n paar donsveertjies uit en fladder grond toe [...] (Van Heerden, 2000:218).

'n Engel wat “in ongeloof gevange” “op vlug” slaan, stem nie ooreen met die religieuse beeld van óf die engel as beskermende figuur óf die engel as soldaat van God nie. Wat verder problematies sou wees, is dat hierdie (magiese) kreatuur op unieke wyse soos 'n fisiese, lewende wese geëvolueer het om by sy omstandighede aan te pas – waarom sou 'n ontliggaamde spook (of 'n engel) byvoorbeeld “'n snawel vir kosvang” moes ontwikkel, of hoendervleis kry as hy bang word? Spekulasies soos hierdie is, myns insiens, nie genoeg om die engel as spookkarakter te aanvaar nie. Derhalwe word daar hier volstaan met die beskouing van die engel as die ‘tronkbewaarder’ van Tallejare se spoke.

As deel van sy rol as tronkbewaarder het die engel 'n bepalende invloed op die spookkarakters se handeling: hy noop hulle om spesifieke insidente uit hul lewens te herhaal. Dit is 'n tweede eienskap wat by al vier die tersaaklike spookkarakters voorkom. In die onderstaande besprekings van spookkarakters word 'n karakterskets van die karakter, lewend en dood, aangebied, sowel as 'n uiteensetting van die karakter se spookverskynings en 'n bespreking van die insident wat hy/sy telkens herhaal.

4.5.2.1 William Gird

Met sy eerste verskyning in die roman word Gird beskryf as “'n Britse kaptein, die jong ontdekkingsreisiger [...] vars uit koloniale Indië waar hy vir dapperheid vereer is” (Van Heerden, 2000:23). Hy word deur die spook van Ouma Siela Pedi beskryf as 'n “jagter en skilder, reisiger-smokkelaar en minnaar van Khoi-vroue, kunstenaar wie se tekeninge deur lords en konings aangekoop is” (Van Heerden, 2000:62). Siela verwys ook na haarself, William en SlingerVel as “die onrustigstes hier” (Van Heerden, 2000:121). Die spook van William Gird het geen interaksie met enige lewende karakter in die roman nie. Sy enigste interaksie is met sy agterryer, SlingerVel Xam!.

As lewende het William beroemdheid verwerf vir sy Afrika-tekeninge. Hy was veral lief daarvoor om diere te teken:

[Hy] is ook geneig om sake bietjie aan te dik vir die kykerspubliek in Engeland. Daarom is die kameelperd altyd bietjie langer, die renoster dra soms vier horings, en 'n tekening van 'n olifant met twee slurpe het beroemd geraak in Londen – en is tewens ook deur die paleis aangekoop (Van Heerden, 2000:266).

William se wanvoorstellings van Suid-Afrika is nie uniek aan dié karakter nie. Intendeel, die misrepresentasie van die eksotiese, die Ander wat as “wild” of barbaars teenoor die beskaafde kolonialiste beskou word, is 'n algemene tendens in koloniale (Europese, spesifiek Nederlandse) kuns en letterkunde, soos deur Huigen (1996:139) uitgewys word. Huigen (1996:26) wys daarop dat sulke representasies veral “in het Engelse taalgebied zo vanzelfsprekend is dat zij bijna het karakter heeft van een dogma”. Hy wys verder daarop dat “de representerder steeds gevangen [is] in het geldende discours over de vreemde werkelijkheid”, wat suggereer “dat de representerder alleen zou herhalen wat vóór hem door anderen over het onderwerp van representatie is opgemerkt” (Huigen, 1996:26). Wat William doen, is dus nie ongewoon nie, maar eerder 'n algemene tendens (die imperiale blik) wat in die roman deur hierdie karakter vergestalt word. William is egter nie net skuldig aan misrepresentasie nie. Tydens sy ekspedisies in Afrika het hy hom ook aan mense- en diereslagting skuldig gemaak – dade waarvoor hy nooit tot verantwoording geroep is nie.²¹⁷

²¹⁷ Sien 4.4.1.

Waar, wanneer en hoe William aan sy einde gekom het, word nie vertel nie, maar dit is duidelik dat hy “die onrustigheid en swerwergewoontes van sy leefwyse by sy dood ingedra [het]; hy is haastig om alles vas te lê” (Van Heerden, 2000:63). Vandaar sy gewoonte om die gebeure van die dorp te volg en te skilder, met SlingerVel Xam! steeds aan sy sy – William spook nooit op sy eie in Tallejare nie. In die dood is hy steeds ’n ontdekkingsreisiger, maar al wat hy nou kan ontdek is die ontvouing van Tallejare se geskiedenis. Die spook van William (en SlingerVel) skyn teenwoordig te wees by bepaalde insidente in Tallejare se geskiedenis: hulle was op die perron die dag toe die Italiaanse krygsgevangenes, insluitende Mario Salviati, in Tallejare aangekom het – ’n toneel wat William in verf probeer vasvang; op die dag toe die water geweier het, was William daar om die “klappertand sangomas” te skets en “die snelle bewegings, die groot gebaar, die landskap met sy onmeetlikheid en die mense se groter as lewensgroot” vas te vang (Van Heerden, 2000:83).

In die primêre verhaallyn ontwikkel William ’n fassinatie met Ingi Friedländer – hy volg en teken haar. Ingi speel ’n beduidende rol in die ontvouende geskiedenis van Tallejare. Sy is immers die een wat die verlede kom oopvlek, sy is die katalisator wat al die stories laat loskom, en haar handelinge beïnvloed die toekoms van Tallejare. William se fassinatie met haar sinspeel op die belang en impak van haar teenwoordigheid – alhoewel haar skoonheid sekerlik ook tot William se fassinatie bydra:

Ingi weet nie dat kaptein William Gird ’n fassinatie met haar aan die ontwikkel is nie. Hy volg haar met sy geamuseerde agterryer, en wanneer sy op die dorpsdam se wal haar skoene uitskop en ’n rukkie in die skadu van ’n wilgerboom rus, moet die tafeltjie oopgevou en die inkbotteltjies uitgehaal word. Hy teken graag die jong vrou: haar mooi, sterk rug, haar neus, die geil hare, die nou middeltjie en die sterk kuite (Van Heerden, 2000:104).

Wanneer Ingi en Mario die Veerpaleis besoek, is William (en SlingerVel) ook daar. Selfs in die hiernamaals het William nie sy gewoonte om in sy tekening te oordryf, afgeleer nie. Wanneer hy vir Ingi teken, kry haar Florentynse neus “Romeinse proporsies”, “’n groot wind jaag deur haar hare, haar mooi lippe word pruilend rooi, en haar borsies, wat so astringent teen die T-hemp stoot, word trompette wat haar begeerlikheid uitbasuin” (Van Heerden, 2000:266). Ingi kan aanvoel dat iemand haar dophou, maar reken “dis Meerlust Berg wat nog hier ronddwaal en haar grinnikend staan en bekyk” (Van Heerden, 2000:267). Sy besef nie dat dit William is wat “vir haar ’n plek in dié landskap oopskilder nie – ’n plek wat haar ’n permanente inwoner van Tallejare sal maak” (Van Heerden, 2000:267).

Een van die belangrikste tonele in die primêre verhaallyn van die roman – wanneer Ingi ontdek dat Jonty vir Visman Steier na sy beeldetuin verskuif het – word op hierdie manier uitgebeeld, as William wat Ingi en haar reaksies teken. Dit is die laaste spookverskyning van William en SlingerVel (en ook die laaste verskyning van enige spookkarakters) in die roman:

Met haastige hale pen die kaptein die oomblik vas. Ingi kom by die klossie bome in Grotkloof uit, op met die paadjie na waar Jonty op haar wag. Hy wag haar in, want hy het by die teleskoop gesit en waak, meer as 'n dag al, dat sy op besoek kom.

Die kaptein kyk ergerlik oor sy skouer na SlingerVel Xam!, wat sukkel om die perde, deesdae so onrustig, te beheer. Maar dan moet hy hom weer by die doek bepaal. Daar is Ingi Friedländer nou, met blosende wange; kyk die verwagting soos sy oor die knikkie kom, en dan hoe haar gesig val, hoe sy bleek word en dit lyk of sy wil flou val. Kaptein Gird moet haastiger werk, want dis 'n oomblik van beslissing – kyk hoe haas Jonty Jack hom nou weer besorg vorentoe, en hoe swart vlek die stuk aarde waar die Visman geanker was; kyk daardie skaduwee wat skielik oor die toneel val.

Die perde runnik en SlingerVel Xam! moet aan die leisels rem, en kaptein Gird kyk. 'n Skaduwee fladder en ruk in die bome; veeg met vlerke wat te groot vir dié van 'n arend is, deur takke. Kaptein Gird is verskeur tussen twee tonele: die boeiende een voor hom, met Jonty Jack wat die kwaai Ingi tot bedaring probeer bring; en die voëlding – die ongedokumenteerte spesie – bokant en agter hom.

Dan breek die een perd los en skeur deur die bosse weg. SlingerVel Xam! moet agterna, en die kaptein vloek, want die perd het sy tekentafel omgestamp en die botteltjies val grond toe. Toe hy weer opkyk, nadat hy sy tafel opnuut opgestel en die botteltjies gerangskik en die vel waaroor die blou ink gevek het, vervang het deur 'n skoon wit vel, is dit Ingi wat teenoor Jonty sê: “Ek is jammer, Jonty. Bitterlik. Dit spyt my dat ek so gereageer het. Ek weet nie hoekom...” (Van Heerden, 2000:396).

Hierna volg 'n kort gesprek tussen Jonty en Ingi oor Visman Steier se nuwe staanplek – die plek waar hy hoort – en William begin van voor af met sy tekening. Maar William het iets gemis. As gevolg van William se afgeleide aandag, word inligting wat belangrik is in die konteks van die primêre verhaallyn (Ingi se aanvanklike reaksie en die woordewisseling tussen haar en Jonty) van die leser weerhou – William het nie geluister of gekyk nie, en kan dit daarom nie aan die leser oordra nie. Sy aanvanklike tekening van hierdie “oomblik van beslissing” is ook verlore omdat die ink daaroor gemors het. In essensie illustreer hierdie toneel die sinneloosheid van al William se waarnemings en optekening van Tallejare se geskiedenis: sy voorstellings is onvolledig, onakkuraat, buitensporig oordrewe en daarom onbetroubaar. Dit moet ook bygereken word dat niemand buiten hyself en SlingerVel ooit sy tekeninge sal sien nie. Anders gestel: William se ywerige dokumentering van Tallejare se geskiedenis kom tot niks.

Hierin is beslis aansluiting te vinde by die tema van kunstenaarskap in die roman. Dit kan aangevoer word dat daar 'n ironie in terme van representasie in die roman uitgebeeld word deur William se skilderwerk – die skrywer doen, in sekere opsigte, dieselfde as William: hy dik dalk hier en daar 'n bietjie aan om die storie (kunswerk) meer skop te gee; en die tonele wat in die kunsvorm vasgevang word (die prentjie wat geskilder word, die gebeurtenis wat vertel word) is subjektief geselekteer en kan nooit die volle ‘waarheid’ aan die toeskouer of leser openbaar nie. Dit is dalk ook waarom so 'n belangrike toneel slegs as William se poging om dit te skilder,

voorgehou word: dit is 'n kunstenaar se selektiewe keuse van 'n oomblik wat hy as belangrik beskou, maar wat nie na behore in 'n kunswerk vasgevang kan word nie – details wat kontekstueel vir die leser van groot belang is, word weggelaat. Die gesprek tussen Jonty en Ingi oor die verskuiwing van Visman Steier is 'n gesprek waarin hierdie twee kunstenaars “tot 'n vergelyk kom” (Van Heerden, 2000:397). William teken haastig, want dit is 'n oomblik van beslissing, maar sy eerste tekening word verwoes wanneer ink daarop mors. Hy haal 'n skoon vel uit en teken skynbaar verder – maar hierdie tweede skets word nie beskryf nie. Het hy sy oorspronklike tekening probeer oordoen, of 'n heel nuwe tekening? Het hy Ingi se gesig geteken, Jonty s'n, of albei? Hy “pen die oomblik” vas, maar watter oomblik? Ingi se aanvanklike skok, of haar latere aanvaarding van Jonty se besluit? Dit is onduidelik, en die tweede tekening word in William se saalsak gebêre, waar dit waarskynlik nooit weer gesien sal word nie.

William onderbreek slegs sy dokumentering van Tallejare en agtervolging van jong dames om van voor af die kameelperd te teken en te skiet. Dít is die insident wat hy (tesame met SlingerVel) telkens in die dood moet herhaal; 'n gebeurtenis uit sy eerste ontdekkingsreis in Afrika. Dit is hierdie kameelperd-tekening wat hom beroemd gemaak het in Europa, en ook die gebeurtenis wat hom genoop het om terug te keer na Afrika. 'n Mens sou self so ver kon gaan om te sê dat hierdie tekening later gelei het tot die dood van die trekgroepie Khoi²¹⁸ – William het juis na hierdie gebied teruggekeer om sy ou spore na te loop, en het spesifiek teruggekeer na die plek waar hy die kameelperd geteken en geskiet het. In die dood noep die engel hom (en SlingerVel) om telkens hierna terug te keer:

Of dalk is dit ook die engel wat kaptein William Gird maar altyd weer en weer die kameelperd laat neervel, oor en oor, asof dit die enkele daad is wat hom in sy lewe onderskei – nie die dapper veldtogte in Indië nie, nie die medaljeparades of die taktiekbesprekings as sy skerp verstand dié van medeoffisiere oortref nie. Nee, die enkele daad wat hy as dooie oor en oor moet verrig, is om daar waar Kameel nou is, twintig tree van die eerste huise in Verwydering, met sy agterryer te arriveer en die lang nek van die kameelperd bo die bosse te sien uitsteek.

En dan volg die uitgly uit die saal, saggies, nadat die vinger natgelek en die lug ingestoot is om van die windrigting seker te maak, en dan die oopvou van die tafeltjie, die skerp reuk van ink soos die agterryer die botteltjies oopskroef terwyl die kameelperd 'n blaartjie afknabbel uit 'n boom wat groei in die middel van wat nou 'n straat is – Verwyderingstraat, met alles wat daarin sal gebeur eeue ná Kaptein Gird se skildersessie. En, as die ink drooggeblaas is en die botteltjies netjies en sorgvuldig weggepak, weer eens die skuurgeluid soos die geweer uit die saalsak getrek word, en opnuut, in die visier, die verwondering oor die pragtige dier.

Klap die skoot, ruk spelende kinders in Verwydering se koppe nog, en dink hulle dis 'n kwajong wat al weer in die berg op 'n klipbok skiet, of 'n blikkie val van die rak af daar in die algemene handelaar se winkel, of 'n swerm duiwe wat op Lampaksdam kom sit het om water te drink, waaier op en spreid deur die lug soos die vingers van 'n hand wat oopgaan [...]

Dan moet Gird weer in die saal en hy moet hom wegdraai van die pragtige dier wat lankuit daar in die veld lê, en soos telkens tevore belooft hy homself dat hy sal terugkeer (Van Heerden, 2000:219-220).

²¹⁸ Sien 4.4.1.

Dit is in bostaande aanhaling duidelik dat William bewus is van die herhalende aard van hierdie gebeurtenis – hy beleef dit nie soos iets wat vir die eerste keer gebeur nie; hy beleef dit nie as 'n nuwe ervaring nie. Myns insiens kan hierdie insident as tekenend van die kunssinnige William se onderliggende koelbloedigheid beskou word. Sy kolonialistiese uitbuiting van Afrika – die onnodige doodmaak van diere, die oordrywing van die eksotiese, sy onvermoeë om die nagevolge van hierdie dade te besef – word klinkklaar in hierdie insident verbeeld. Die voortdurende invloed van kolonialistiese handeling (soos dié van William) word ook hierdeur vergestalt – wanneer William en SlingerVel hierdie insident herhaal, word die effekte van daardie geweeskote nog in die hede gevoel; mens en dier reageer telkens daarop. Tot die uiterste gevoer, kan daar gesê word dat die Tallejaners as 'n kollektief nog nie werklik uit die gekolonialiseerde geestesgesteldheid beweeg het nie.

Die karakter van William Gird word hier gebruik as 'n verteenwoordiger van die Britse kolonialiste. Hy is immers die man wat die diere van Afrika teken en oorstuur Engeland toe met al die moontlike oordrywings wat hy kan bylas. Logies gesproke moes sy wanvoorstellings, sy misrepresentasies, reperkussies gehad het – dit het waarskynlik ander ontdekkingsreisigers en avonturiers na Afrika gelok, manne met dieselfde minagting (of dalk eerder onbegrip?) vir die ekologie en mense van die grond waarop hulle loop. Maar hierdie moontlike reperkussies is iets wat William nie kan insien of begryp nie. Vanuit sy perspektief is hierdie misrepresentasies van die werklikheid 'n noodsaak:

Saans gaan hy sy tekeninge na, en hy voel maar altyd dat dit te karig is. Hy's nooit tevrede nie: hierdie magtige landskap, hierdie ooptes en die wonderbaarlike fauna en flora, die vreemde mense... en kyk na hierdie ontoereikende gerfie tekeninge. Hoe sal hy ooit die landskap kan vasvat en die grootheid, die drama daarvan, kan tuisbring aan die mense in Engeland?

Dis waarom hy al meer begin bylas en vergroot. Hier 'n lyn wat net té bol staan; daar 'n tint te skerp of 'n pennehaal te dramaties (Van Heerden, 2000:361).

'n Mens sou, na aanleiding hiervan, kon argumenteer dat William die wanvoorstellings met goeie bedoelings maak; dat dit bloot 'n poging is om die grootsheid en skoonheid van die landskap aan sy gehoor oor te dra. Daar kan egter veel meer gelees word in William se oordrywings. In aansluiting by sy beskouing van die kunstenaars van Tallejare as “in protes teen die gemeenskapsnorme”, beskou Burger (2003:69) William se oordrywings as “'n protes teen bestaande opvattinge”. Volgens Van Vuuren (2000:13) verwoord William veral die aard van kunstenaarskap, en sy innerlike monoloog funksioneer as metatekstuele kommentaar op die roman – dit is inderdaad 'n roman waarin “bygelas” en “vergroot” word. Dit is verder ook enige kunstenaar se prerogatief om in sy kunswerk af te wyk van die mimetiese en die werklikheid aan te pas by die gevoel of boodskap wat hy poog om oor te dra. In hierdie opsig dra William se wanvoorstellings van die werklikheid tematies by tot die inhoud van die roman, sowel as die magies-realistiese aard daarvan.

Die teenwoordigheid van sy agterryer tot na die dood sinspeel verder op koloniale onderdrukking, spesifiek in die uitbeelding van die gekolonialiseerde onderdaan wat altyd sy 'baas' sal volg. Daar is geen aanduiding in die roman dat William die teenwoordigheid van sy agterryer in die hiernamaals as vreemd of ongewoon ervaar nie. Intendeel, dit wil voorkom asof William sy teenwoordigheid as vanselfsprekend ervaar, asof SlingerVel op sy natuurlike, ondergeskikte plek is.

Die skiet van die kameelperd en die latere slagting van die Khoi het 'n beduidende impak op die omgewing gemaak. Daar word spesifiek in die roman gesinspeel daarop dat hierdie insidente 'n metafisiese letsel op die landskap gelaat het: "[die slagting van die Khoi] is maar 'n klein insidentjie, maar dit voorspel dat, in die vervolg, hierdie vallei met sy berg maar altyd 'n plek van dood en misverstand sou wees – "n staning van gierigheid en wantroue", soos Jonty Jack aan Ingi Friedländer verduidelik" (Van Heerden, 2000:26). Die skoot waarmee William die kameelperd platgetrek het, eggo steeds in Tallejare (Van Heerden, 2000:219-220). Hiervolgens kan aangevoer word dat die daad van die lewende William die ontwikkeling van Tallejare (op 'n metafisiese vlak) beïnvloed het in so 'n graad dat hy onherroeplik deel van Tallejare (as 'n kollektief) is. Dit verklaar waarom William, wat nooit 'n inwoner van Tallejare kon wees nie, in die dood steeds aan die dorp verbind is. Dit is ook 'n moontlike verklaring vir waarom William uitgesonder word as een van die spookkarakters in die roman. Deur hierdie spookkarakter leef die koloniale manier van dink en kyk in 'n mate steeds voort in Tallejare.

4.5.2.2 SlingerVel Xam!

SlingerVel Xam! is 'n "gids vir grootwildjagters; deurbringer; smokkelaar; pandoer van weleer" en "vertroueling van die kunstenaar wat hierdie landskap naloop" (Van Heerden, 2000:231). Hy is die seun van die eerste generasie in Tallejare se Bloedboom, Vaandrig Moloi en Tietie Xam!, en sy nasate sluit belangrike karakters in Tallejare se geskiedenis in: LostCause Moloi (die swart veldkornet wat met Siela Pedi getrou het), Fielies Jollies (wat die straf vir GrootKarel se verdwyning teen die Bloedboom moes verduur), Goodwill Moloi (die burgemeester van Tallejare in die vertelde hede van die verhaal) en Princess Moloi (wat in die Drostdy werk wanneer Ingi daar woon). Ten spyte hiervan word SlingerVel nie as 'n stamvader of groot figuur van Tallejare uitgebeeld nie. In die roman word hy slegs uitgebeeld as die agterryer van William Gird – van sy lewe as individu, sy lewe voor en na die aankoms en vertrek van William, word niks vertel nie. Daar is ook geen spesifieke aanduiding van hoe en wanneer hy oorlede is, of waarom hy so getrou aan William bly tot in die dood nie. As spook is sy enigste interaksie dan ook met William; hy het geen interaksie met enige ander lewende of oorlede karakter in die roman nie.

SlingerVel is nie die tipiese stemlose agterryer nie. Hy argumenteer met William, veral oor die “alewige geteken”:

Wat [William] bekommer, is die sardoniese glimlag – nee, sê dit maar: spot – op die gesig van sy agterryer, SlingerVel Xam!. Gird weet dat SlingerVel nie veel agting het vir sy gewoonte om al wat dier en mens is wat hy teëkom, te skilder of te teken nie. Daar kom niks verder van hulle lewe nie, meen hy, as die alewige geteken, die oneindige opname van alles wat hulle teëkom.

Dikwels argumenteer hulle daaroor. SlingerVel is versigtig, want hy’s maar die agterryer, en hy ken sy plek. Maar wanneer die gerolde sigarette hulle lywe laat ontspan, of die heuningbier sy natuurlike verloop neem, dan word hulle gelykes – twee manne van min of meer dieselfde ouderdom, albei avonturiers; “weesdasse”, in die woorde van Xam!, “sonder kind of kraai” (Van Heerden, 2000:232).

SlingerVel is terselfdertyd ’n uitbeelding én ’n ondermyning van die stereotipiese onderdanige agterryer. Aan die een kant ken hy sy plek, en is hy só verbind aan sy heer en meester dat hy hom selfs in die dood moet dien; aan die ander kant het hy as lewende en dooie sy eie stem. Hy argumenteer met William, en met tye beskou hulle mekaar as gelykes. SlingerVel toon nie die onderdanige ingesteldheid wat mens sou verwag (in koloniale literatuur) nie. Hy spreek sy meester teë, hy manipuleer hom en bejeën hom met minagting.

Wanneer SlingerVel aan die woord gestel word – wanneer hy fokaliseer – is dit duidelik dat hy nie veel ooghare het vir die agbare kaptein Gird nie:

’n Mens sou dink hy dut – kaptein Gird meen ook so – maar SlingerVel het ’n klein gaatjie in die bol van sy hoed waardeur hy die wêreld kan beskou. Daarom kyk hy nou geamuseer na die arme kaptein Gird, wat kort-kort sy anus krap in die waan dat niemand hom sien nie. Daar op die broek sit al talle rooi en geel vingermerke, maar SlingerVel laat nooit iets hiervan blyk nie, alhoewel hy reken dat sy heer en meester van agter vertoon soos ’n veelkleurige veghaan [...]

Ek oortref myself, dink kaptein William Gird tevrede, en krap geïnspireerd sy agterent. SlingerVel hou die spulletjie dop en grinnik in sy hoed. Hy weet ook al net waarheen om die kaptein te lei, waarop om sy aandag te vestig, en hoe om die gretige oog vir eksotika uit te buit.

Daarom vertel hy saans om die vuur onwaarskynlike verhale aan die kaptein – verhale van blou Boesmans en skeepswrakke en slawevlugtelinge en onbekende koninkryke waar goud so alledaags is soos klip – en die arme kaptein lê daarna dromend onder sy karos en kla die volgende oggend benoud dat sy verf opraak, dat hulle ’n reisiger wat suid trek, moet vra om nog kleur-ink te bring, en hy kla oor die skaarste aan papier, en die reënstorms wat van sy tekeninge al vernietig het (Van Heerden, 2000:265-266).

In SlingerVel se fokalisasiebeurte word ’n alternatiewe beeld van William, die dapper offisier, ontdekkingsreisiger en kunstenaar, geskep. Vanuit SlingerVel se perspektief kom William voor as ’n manipuleerbare, koddige en selfs komiese tekenaar van nuttelose prentjies. Tonele soos bostaande werp ook ’n ander lig op die verhouding tussen SlingerVel en sy heer en meester – mens wonder wie die eintlike agterryer is. Vanuit William se perspektief word SlingerVel gefokaliseer as ’n goeie agterryer wat sy plek ken en sy take uitvoer. Tog is dit SlingerVel wat William manipuleer om te gaan waar hý wil gaan, om te teken wat SlingerVel hom wys. Hier is selfs sprake van die goudkoors wat later so ’n prominente obsessie van die Tallejaners sal word – SlingerVel vertel vir William stories van “onbekende koninkryke waar goud so alledaags is soos

klip". Het SlingerVel se goudstories, soos William se koelbloedige dade, dalk ook 'n metafisiese merk op die landskap gelaat?

In al hulle gesamentlike spookverskynings is daar 'n duidelike verskil tussen die handelinge van William en SlingerVel. William doen die sketse en tekeninge, terwyl SlingerVel die tafeltjie en verf in- en uitpak, die verfbotteltjies rangskik, die skilderye oprol en in die saalsak sit, die perde versorg en oor die algemeen die take van 'n agterryer uitvoer. Dit is, uit die aard van die saak, logies dat William en SlingerVel verskillende handelinge sal uitvoer, en logies dat die meer praktiese werk deur SlingerVel gedoen moet word – hy is immers die agterryer. Tog kan dit, myns insiens, ook gelees word as tekenend van die kontrasterende persoonlikhede en opinies wat William en SlingerVel oor kuns het. William is die kunstenaar, die kreatiewe een wat genoop voel om te skep, maar SlingerVel is die een wat die praktiese take uitvoer om hierdie skeppings te laat plaasvind. Burger (2003:77) wys daarop SlingerVel die kunswerk beskou as iets wat “geen praktiese nut het nie”; dit is “bloot nateken, die maak van 'n opname, die weergee van iets en nie die ware jakob nie”.²¹⁹ Wanneer SlingerVel byvoorbeeld agter William staan en kyk hoe hy teken, het hy “'n kyk op sy gesig wat beduie dat hy genoeg gehad het, dat hy onrustige energie in hom voel opkrop, dat hy die kaptein se bedrywighede nie meer lank sal kan uitstaan nie” (Van Heerden, 2000:62). Hierdie houding wat SlingerVel jeens die kunste het, kom duidelik na vore tydens een van sy argumente met William:

“Maar ek is meer as 'n professionele soldaat. Ek is éintlik 'n man vir verf en olie; vir lyntekeninge.”

“Gaan jou nie help as die rivier afkom nie.” SlingerVel Xam! teug sinies aan sy daggasigaret.

“Ek vind die agtergelate oorblyfsels van vorige reisigers – daardie tekeninge teen die rotswande – ongelooflik. Ek raak met my vingers daaraan en dis asof die diere en mense onder my hande weer tot lewe spring...”

“Gaan nie help wanneer die leeumannetjie storm nie...”

“Iemand moet dit wat ons teëkom, vasvang; iemand moet tussen verlede en toekoms sit en verantwoordelikheid neem vir die verbygaan van dinge. Iemand moet sê: Wag nou – so is dit nou; so sien ek dit; hier is dit...”

“... nie help wanneer die weerlig bont om jou slaan nie...”

“... en ek vind eintlik dat daar vir my niks anders is nie. Ek sien hoe ander ontdekkingsreisigers ryk word met ivoor en leeuvel en kakstories oor goud in die binneland, maar ek vind vrede wanneer ek my verfreuk gemeng met die geur van droë gras opsnuif en 'n wilde dier staan voor my onder bome en ek kan iets van sy wese dokumenteer. Ek...”

“... die water opraak en die son jou agterkop braai...” (Van Heerden, 2000:233).

²¹⁹ Daar sou hier heelwat meer oor dié saak gesê kon word vanuit die perspektief van die kunswetenskap, maar in hierdie geval sou so 'n bespreking afdwaal van die fokus van hierdie studie. Dit is ook 'n aspek van die roman wat reeds nagevors is – sien Burger (2003) wat die kunswerke van die karakters en die verband hiervan met die geskiedenis ondersoek, en Botes & Cochrane (2006), wat vanuit die beskouing van die roman as 'n magies-realistiese teks onder andere William Gird se rol as kunstenaar in Tallejare ondersoek met inagneming van die feit dat hy 'n spookkarakter is.

Ten spyte daarvan dat SlingerVel in tonele soos bostaande as 'n individu, 'n karakter met sy eie stem en opinies, uitgebeeld word, is hy onherroeplik verdoem om een helfte van 'n paar te wees. SlingerVel Xam! spook nie as 'n individu in Tallejare nie, maar as die ewige agterryer van Kaptein William Gird. Hy moet gaan waar William gaan, en sy verskynings as spookkarakter in die roman stem daarom presies ooreen met die verskynings van William. Dus was SlingerVel ook as spook teenwoordig toe die Italiaanse krygsgevangenes in Tallejare aangekom het; toe die water geweier het; toe Ingi en Mario die Veerpaleis besoek het; en toe Ingi uitgevind het dat Jonty Visman Steier na sy beeldetuin verskuif het. SlingerVel loop al agter Ingi aan omdat hy agter William moet aanloop. Hy is ook telkens teenwoordig wanneer William van voor af die kameelperd teken en van kant maak.

Wanneer daar in die roman vertel word hoe William (as spook) telkens weer die kameelperd moet teken en skiet, wil dit byna voorkom asof SlingerVel glad nie teenwoordig is nie. In hierdie hele toneel, wat oor drie bladsye vertel word,²²⁰ is daar slegs enkele verwysings na die “agterryer” – SlingerVel word nie eers op die naam genoem nie. Die herhalende teken en skiet van die kameelperd word nêrens in die roman vanuit SlingerVel se perspektief vertel nie – dit is duidelik William se storie. Maar SlingerVel is altyd daar, altyd op die agtergrond, 'n passiewe deelnemer aan William se dade. Wanneer hierdie insident vroeg in die roman as 'n terugflits vertel word (en William en SlingerVel dus as lewende karakters optree), word dit vanuit 'n anonieme, alwetende verteller se perspektief verhaal, met meer en duideliker verwysings na die teenwoordigheid van SlingerVel:

[Hier] ruk 'n Britse kaptein, die jong ontdekkingsreisiger William Gird, sy perd in die bek en maan sy agterryer wat as tolk en gids optree, tot stilte.

Verstom kyk die jong kaptein [...] na die eerste kameelperd wat hy in lewende lywe sien. Die jong Brit, vars uit koloniale Indië waar hy vir dapperheid vereer is, glip stillettjies van sy perd af en beduie na sy gids, SlingerVel Xam!. SlingerVel trek die pakmuil nader, saggies, ten einde die elegante dier wat met sy klein koppie aan blare aan die kroon van 'n boom knabbel, nie te steur nie.

Behoedsaam vou die gids die tafel oop en sit die seilstoeltjie neer. Hy pak die inkbotteltjies uit en plaas versigtig die twee tekenpenne met hul skerp punte links op die tafelblad, omdat die kaptein linkshandig is [...] Die kaptein trek sy baadjie uit, oorhandig dit behoedsaam aan sy gids, rol sy moue op, en gaan sit afgemete by die tafeltjie terwyl die gids die perde en pakmuil vashou [...]

Toe hy klaar is, blaas die kaptein die verf saggies droog en wys die tekening aan die gids, wat goedkeurend knik. Vroeër het hy buite die grot se bek gewag terwyl kaptein Gird langs die wande afkruip en die Boesmantekeninge met honger vingertoppe betas asof hy dit van die rots af wil steel. Nou maak die kaptein sy eie tekening, in helderder verf, meer lewensgetrou as die San s'n, merk die gids op, wat sy nek rek om die bewegings van die verfkwassie dop te hou. Dis om vir mense oorsee te wys hoe dit hier lyk, het die kaptein gesê.

SlingerVel Xam! neem die droë tekening in ontvangs en voeg dit in die saalsak van varkleer by die ander tekeninge van olifante, leeus en buffels. Sonder dat kaptein Gird daarna hoef te vra, trek hy die geweer uit die geweursak teen die blad van die kaptein se perd uit, laai dit en gee dit aan hom waar hy steeds by die tafeltjie sit. Die kaptein vat, met sy vingers nog klam en geel van verf, dooierus oor die tafelblad [...]

²²⁰ Sien 4.5.2.1, waar 'n groot deel hiervan reeds aangehaal is.

Die kaptein sit en wag totdat die stof gaan lê en die laaste trillings in die lyf bedaar. Die gids haal 'n potlood, aantekeningboek en maatband uit die muil se saalsak, en oorhandig dit aan die kaptein, wat nader stap [...]

Later ry die kaptein en SlingerVel Xam! weg, en laat die dooie dier agter vir die aasvoëls wat reeds in die kruine van die omliggende bome neergestryk het (Van Heerden, 2000:23-25).

Alhoewel dit William is wat die kameelperd teken en skiet, is dit SlingerVel wat die verf uitpak en die geweer aangee. Hiervolgens is SlingerVel aandadig aan hierdie gebeure, aan die misrepresentasie en uitbuiting van Afrika. Bostaande aanhaling illustreer dat SlingerVel nie so 'n passiewe deelnemer is soos wat vroeër aangevoer is nie. Sonder aanwysing lê hy die tafel uit vir 'n linkshandige tekenaar; hy haal, sonder dat die kaptein daarvoor hoef te vra, die geweer uit die saalsak en gee dit aan sodat William die kameelperd kan skiet; hy gee potlode en maatbande aan sonder opdrag. Hierdie handelinge is vloeiend en moeiteeloos; SlingerVel het dit immers al meermale herhaal. Tog is hierdie handelinge waarskynlik niks meer as wat sy baas van hom verwag nie, en dus nie handelinge wat SlingerVel uit sy eie inisiatief uitvoer nie. Dit moet in gedagte gehou word dat SlingerVel deur William in hierdie posisie geplaas is, en daarom nie noodwendig uit vrye wil hieraan deelneem nie – hy doen bloot sy werk as agterryer, waarskynlik presies soos wat William hom opgelei of aangesê het om dit te doen.

Dit is opvallend dat die tekening van die kameelperd hier, vanuit SlingerVel se perspektief, beskryf word as “meer lewensgetrou as die San s'n”. Hierdie beskrywing suggereer dat die kameelperd-tekening, wat William bekend gemaak het, lewensgetrou was – in teenstelling met sy ander, oordrewe tekeninge. Tot die uiterste gevoer, sou dit geïnterpreteer kon word as SlingerVel wat meer aanklank vind by William se tekening as die tekeninge van die San, sy eie voorsate. Dit sou gedeeltelik kon verklaar waarom William en SlingerVel juis hierdie tekening, hierdie insident, herhalend in die dood moet uitvoer; en waarom SlingerVel in die dood aan William gebonde bly.

Om saam te vat: dit is juis SlingerVel se (on)vermoë om sy meester uit te daag wat hom in die dood aan William verbind. Met tye, soos in hulle argumente oor die kunste, gaan SlingerVel vir William teë; maar soms is hy ook net die passiewe deelnemer, die onderdaan wat sy meester se wil gehoorsaam. Dit is dalk juis omdat SlingerVel nie sy stem gebruik het of sy meester teëgegaan het in die skiet van die kameelperd (en ander diere, en die Khoi) nie, dat hy hom in die dood telkens weer saam met William bevind, en weer die verftafeltjie opslaan, en weer die verfbotteltjies uitpak en die papier regsit, en weer die tekening van die kameelperd gadeslaan, en weer die prentjie in die saalsak sit, en weer die geweer aangee, en weer bystaan en toekyk hoe William die dier van kant maak. Hy is die ewige passiewe deelnemer, die toeskouer, die onderdaan van William Gird. Vanuit hierdie perspektief beskou, sal SlingerVel nooit sy gegewe rol as agterryer of onderdaan kan ontsnap nie.

4.5.2.3 Siela Pedi

Ouma Siela Pedi kan as 'n matriarg in Tallejare beskou word. Sy word in die Bloedboom verbind aan SlingerVel Xam! deur haar huwelik met SlingerVel se kleinseun, LostCause Moloi (die swart veldkornet). Daarom is haar nasate ook SlingerVel se nasate. Maar, soos SlingerVel, word Siela nie as 'n stamouer uitgebeeld nie. Siela se lewe, en nadoodse doen en late, sentreer om 'n wit man wat, binne die historiese konteks waarin haar lewensverhaal uitspeel, haar 'meerdere' was.

Haar lewensverhaal is dalk die skokkendste storie²²¹ in Tallejare – 'n storie wat sy, volgens haar kleinseun, burgemeester Goodwill Moloi, eers op haar sterfbed kon vertel (Van Heerden, 2000:158). Siela kom voor as 'n neerslagtige, hartgebroke, en soms bitter vrou. Vanuit 'n psigoanalitiese perspektief sou dit selfs gesê kon word dat Siela as 'n historiese karakter gelees kan word – sy toon die simptome wat deur Parker (2001:4) gelys word as “hostility and desire, a longing for retribution and reconciliation, an inability to forgive coupled with a reluctance to forgo [the mother who killed her]”.²²² Siela is tegelykertyd woedend oor wat met haar gebeur het én onherroeplik lief vir die man wat haar so mishandel het: “[sy] kan vergewe, maar sy kan nie vergeet nie: die rooi baard, bibberend bokant haar” (Van Heerden, 2000:355). Alhoewel Siela kwansuis kan vergewe, dra sy steeds die herinnering en die woede van daardie trauma. Soos die vermoorde Beloved waaroor Parker skryf, kan Siela haarself nie losmaak van die persoon wat verantwoordelik is vir haar lyding nie – selfs in die dood het sy 'n begeerte en verlange na Rooibaard Pistorius.

Siela toon egter ook 'n deernis, veral in haar houding jeens die ander vroue in Tallejare:

Laat ek maar die een wees wat 'n oog op die vroumense hou, dink Ouma Siela Pedi; hoeka is ek en kaptein Gird en sy agterryer, SlingerVel Xam!, die onrustigstes hier.²²³ En hulle moet maar die manne dophou. Soos ek my sit nooit op daardie os se rug kon kry nie; só kry ek ook nie my rus in die Agterna nie. En soos ek my lewe lank my oë moes afwend van die man wat ek liefhad, moet ek nou ook maar anderpad kyk (Van Heerden, 2000:121).

Hoe en wanneer Siela oorlede is, word nie vertel nie. Dit is opmerklik dat sy en die vrou sonder gesig die enigste spookkarakters is wat in die vertelde hede van die verhaal deur 'n lewende karakter, Ingi Friedländer, gesien word (Van Heerden, 2000:238). Soos wat William en SlingerVel interaksie met mekaar het, wil dit voorkom asof Siela en die vrou sonder gesig ook met mekaar interaksie het in die dood, ten spyte daarvan dat hulle nooit as lewendes ontmoet het nie.

²²¹ Sien 4.4.3.

²²² Parker skryf hier met verwysing na Toni Morrison se roman *Beloved*, waarin die vermoorde dogter van 'n voormalige slawevrou terugkeer om te spook by die moeder wat haar vermoor het.

²²³ Alhoewel Siela duidelik bewus is van die teenwoordigheid van William en SlingerVel, is daar geen interaksie tussen hierdie (spook)karakters in die roman nie. Daar is ook geen aanduiding dat William en SlingerVel enigsins van Siela se teenwoordigheid bewus is nie.

Soos vroeër in hierdie hoofstuk uitgewys is, verskyn Siela as 'n spook by gebeure wat plaasgevind het terwyl sy nog gelewe het.²²⁴ Dit is ook met tye moeilik om te onderskei wanneer Siela bloot 'n terugflits fokaliseer, en wanneer sy as spook teenwoordig is in die verlede. Sy verskyn, soos vertel deur die anonieme alwetende verteller, vir die eerste keer as 'n spook in die roman in 'n terugflits waarin die aankoms van die Italiaanse krygsgevangenes in Tallejare vertel word:

Ja, dink Ouma Siela Pedi waar sy eenkant staan en die gedoente op die perron gadeslaan, ja, dankie tog, Here, dat ons nie altyd weet watter droewige geskiedenis ons voorafgaan en wat nog op ons wag nie.

Dit is tye soos hierdie – tye wanneer 'n mens aanvoel dat dinge wat 'n groot gevolg gaan hê aan die gebeur is – dat Ouma Siela se hartseer vir haar te veel word; wanneer die herinnering aan die lang tog op die rug van die os wat met 'n riem aan die swart goudwa vas was, oor haar spoel en sy haar verwonder oor die gang van die jare; die wreedheid van die onvoorspelbare; die harde hand van oorlog.

Ek het gedink dit sal die laaste oorlog wees, mymer sy, die dag toe die Boere die knie voor die Engelse buig, ek het gedink dat alles verby is en dat daar net vrede wag. En kyk, hier is dit al weer: mense wat soos vee gestuur word na 'n plek waar hulle nie wil wees nie. Nes ek uit my blyplek losgeruk is deur daardie prokureur Pistorius se vader, die veldkornet met die rooi baard en die blitsblou oë (Van Heerden, 2000:62).

Hierdie spookverskyning van Siela vind blykbaar plaas voordat sy oorlede is. Soos vroeër vermeld is, is dit nie moontlik om vas te stel presies wanneer Siela oorlede is nie, maar aanduidings in die roman suggereer dat sy eers op 'n gevorderde ouderdom oorlede is. Rooibaard was steeds lewend toe die krygsgevangenes in Tallejare gearriveer het, en is op sy oudag deur een van hulle (Lorenzo Duiwelsklap) versorg. Aangesien die roman wel te kenne gee dat Siela ná Rooibaard oorlede is, is dit logies om te aanvaar dat sy in hierdie toneel as 'n spook verskyn in 'n tydperk waarin sy ook nog gelewe het. Dit moet ook weereens hier genoem word dat tyd, as 'n liniêre konsep, nie noodwendig op spookkarakters toegepas kan word nie aangesien hulle bestaan buite tyd is. Om hierdie rede kan daar, myns insiens, nie besondere betekenis aan Siela se rondbeweging in tyd gekoppel word nie, veral nie wanneer die magies-realistiese aard van die roman in berekening gebring word nie. Wat wel van belang is, is haar spookverskynings op sigself.

Nog 'n moeilike geval is die terugflits na Siela se enigste ontmoeting met Lettie Pistorius. In hierdie verskyning kom dit voor asof die oorlede Siela 'n terugflits fokaliseer waarin sy self as lewende karakter optree. Die fokalisasie is deurspek met die insigte en gedagtes van die oorlede fokalisator, maar die gebeure word vertel asof dit 'tans' afspeel. Byvoorbeeld:

Lettie, wat op daardie eerste dag van haar terugkoms²²⁵ op haar en Karel se stoep gaan sit, somer daar op die trap, en eers nie die ou vrou sien wat in die straat afkom nie. Ouma Siela sien Lettie daar sit, huiwer 'n oomblik, en kom dan tog na die hekkie aangestap.

Ouma Siela sug. Miskien moes ek nie, maar daardie dag was my eerste en laaste geleentheid om met die dogter uit Rooibaard se lende 'n gesprek aan te knoop. Ek het haar

²²⁴ Sien 4.2.

²²⁵ Haar terugkoms van Londen af – sy het met baba Jonty in Tallejare arriveer kort nadat GrootKarel se waterprojek misluk en hy verdwyn het.

sien grootword in die jare toe ek my in Kampong Spoggerig moes vestig; ek het haar, wanneer ek verbystap winkel toe, by die skool sien speel; ek het haar, jare later, toe Karel nog na haar gevry het, saam met hom oor die bult bo Kampong Spoggerig sien oorstap berg se kant toe; ek het haar haar hele lewe lank dopgehou sonder dat sy ooit 'n woord met my gepraat het (Van Heerden, 2000:123).

Siela kan in retrospek, as oorlede fokalisator, opmerk dat sy dalk nie met Lettie moes gaan praat nie, maar as lewende speler in hierdie toneel kom sy na die hekkie toe aangestap en praat met Lettie. Sy is hier reeds 'n "ou vrou", maar noem dat sy Lettie "haar hele lewe lank" dopgehou het – wat sinspeel daarop dat sy ook in die dood 'n ogie oor Lettie gehou het. Die kern van hierdie verskyning is dat Siela, lewend en dood, skynbaar aangetrokke is tot persone, plekke en gebeure wat met Rooibaard verband hou.

Haar volgende spookverskyning toon sterk ooreenkomste met bostaande een, en het, in die chronologiese gebeure van die roman, kort na bostaande een afgespeel. Wanneer die mense van Kampong Spoggerig vir Lettie 'n verwelkomingstee reël, word Siela nie ingesluit nie. Dit is kort na die dood van haar kleinseun, Fielies Jollies, en daarom "hou [Siela] haar afstand" (Van Heerden, 2000:196). Dit is nie net dat (die lewende) Siela doelbewus haar afstand hou nie – GrootKarel se verdwyning het die mense se agterdog jeens haar en haar verbintenis met die goudwa weer laat opvlam, en sy't eers na 'n "paar dae" uitgevind dat 'n teeparty vir Lettie gereël word; alles is gereël "sonder dat iemand iets aan haar gesê het" (Van Heerden, 2000:199). In hierdie vertelling is Siela blykbaar tegelykertyd op twee plekke: sy het "die dag by die huis [gebly]" en agterna gehoor hoe die teeparty verloop het; én sy het "Tallejare se buitenste strate; die randpad" gestap "terwyl ballonne uitgehang word en die mense van Kampong Spoggerig 'Heer laat u seën op haar daal' vir Lettie sing", en by Bloedboom gestaan "toe die eerste mes deur die melkert sny en 'n ballon in die hoek van die saal onverwags van die hitte bars" (Van Heerden, 2000:196-199). Dit is my afleiding dat die lewende Siela daardie dag tuis gebly het, en die spook van Siela terug in tyd beweeg het na daardie dag toe, maar steeds nie die tee kon bywoon nie. Dit is dus die oorlede Siela wat fokaliseer terwyl sy al óm die gebeure stap, en al óm die storie praat. Sy bly dus selfs in die dood 'n buitestander in die gemeenskap, sy kan (of wil) nie deel hê aan gemeensame gebeure soos die tee vir Lettie nie.

Siela se volgende spookverskyning, heelwat later in die roman as haar verskyning in die terugflits na Lettie se tee, word deur 'n lewende karakter, Ingi, waargeneem. Ingi staan laatnag in haar kamer in die Drostdy en peins oor die vervlegte bloedlyne in Tallejare, die goud, en Visman Steier, wanneer sy die volgende waarneem:

Dan sien sy 'n roering onder een van die bome. Dis die rukwind wat deur die droë blare om die stam en deur die dik, swaar takke roer. Maar skielik is die wind weg en Ingi sien 'n figuur onder die takke. Sy moet mooi kyk en haar oë op skrefies trek. Sy sien die geraamde portretjie in burgemeester Moloi se hande. Sy sien die ou vroujie, geboë in ouderdom en met die hartseer van jare in haar oë. Ouma Siela Pedi staan daar onder die boom en kyk stip na Ingi

in die oopgestote vensterraam. Sy sien die jong vrou in die slaaphemp, die tepels wat deur die materiaal sigbaar is soos die oë in 'n boomstam; sy sien die swaar geknoopte vlegsel, en sy sien die verwagting en die skrik, die uitreik en die verrassing.

Dis donker, en die twee vroue roer nie. Dan hoor Ingi iets om die huis se hoek. Daar kom 'n haastige figuur verby – die vrou sonder gesig. Sy stap vinnig, met haar kop weggekeer van Ingi. Sy stap na die ou vrou, wat haar hand uithou. Hulle neem hande, en stap tussen die donker bome weg, af met die laning. Ingi se hande kleef natgesweet aan die vensterkosyn. Maar iets in haar het opgelos; 'n spanning. Dis soos 'n droom, dink sy. Ek is tussen droom en wakker vasgevang; tussen die lewendes en die dooies.

Ek begryp al hoe meer hoe dinge saamhang. Dis 'n pragtige, pynlike patroon. Daar is 'n mooiheid wat verskriklik is (Van Heerden, 2000:238).

Hierdie insident word nêrens in die roman herhaal of deur Siela gefokaliseer nie. Waarom Siela en die vrou sonder gesig snags ontmoet, word dus nie aan die leser openbaar nie. Daar word ook nie vertel waarheen hulle gaan en wat hulle doen nie. Dit is slegs hierdie enkele ontmoeting tussen die twee vroue wat aan die leser bekend gemaak word, en die enigste inligting vanuit Siela se perspektief is haar waarneming van Ingi.

Dit verskil van die spookverskynings van William en SlingerVel omdat Siela hier as 'n fisiese, sigbare manifestasie verskyn – nie as 'n onsigbare gees nie. Dit is ook hieruit duidelik dat Siela 'n mate van interaksie met lewende en dooie karakters in die roman het. Sy sien vir Ingi soos wat Ingi vir haar sien, en die twee vroue maak oogkontak. Tog is dit die totaliteit van die interaksie – daar is geen gesprek, geen fisiese kontak tussen die lewende en die dooie vrou nie. Dit is die ander spook, die vrou sonder gesig, wat die hand gegee word.

Al bostaande spookverskynings skyn eenmalige gebeure te wees. Maar, soos William en SlingerVel, is Siela genoop om een gebeurtenis uit haar lewe te herhaal: sy keer telkens terug na haar konfrontasie met Rooibaard by Lampakdam. Hierdie gebeurtenis word egter nêrens in die roman deur Siela self vertel of gefokaliseer nie. Dit is Jonty Jack wat hierdie dag²²⁶ uit sy kinderdae onthou, en, omdat hy 'n kind was toe hy hierdie ontmoeting tussen Siela en Rooibaard gesien het, kan hy nie die belangrikste dele daarvan onthou nie:

Hy is besig om in die dam te swem en sy oupa sit op 'n klip digby die windpomp. Ouma Siela Pedi kom aangestap. Vanuit die water gewaar Jonty die vrou voordat sy oupa haar sien kom. Hy begin watertrap en met sy handjies op die sementdam se rand dryf hy en wag [...]

Hy weet dat daar 'n band is tussen sy oupa en die vrou, maar hy weet nie wat die aard daarvan is nie – alleen dat dit 'n verbintenis van skaamte en verswyging is.

Daarom lê hy tjoepstil en drywend in die water, stadig roeiend met sy bene, terwyl sy oupa niksvermoedend op sy klip sit en sy pyp suig en die rante dophou, en Ouma Siela Pedi uit 'n lugspieëling aangestap kom. Sy loop effe skeef, al kromgetrek deur die ouderdom, en sy dra swart, want sy't nooit ooit 'n ander kleur gedra nie [...]

Tot vandag toe weet Jonty nie of Ouma Pedi die ontmoeting beplan het nie. Maar hy weet wel dat dit 'n Sondag was, en dat hy en sy oupa elke Sondag gaan stap het. Ouma Pedi sou geweet het van dié gewoonte [...]

²²⁶ Hierdie vertelling van Jonty skyn 'n terugflits na die oorspronklike gebeurtenis te wees, soos dit plaasgevind het terwyl Rooibaard en Siela nog geleef het.

Ouma Siela kom uit die hitte aangestap en die stof kleur haar swart skoene wit. Sy loop driftig vir haar ouderdom; ook haar enkels is wit van die stof. Jonty roei met sy beentjies in die water. Net sy oë steek oor die dam se rand uit. Hy sien hoe oupa Pistorius opkyk en hoe die pyp uit sy mond val. Toe hy buk om die pyp op te tel, staan Ouma Siela Pedi by hom.

Soos 'n kind se geheue maar is, het Jonty die belangrikste deel vergeet: hy kan nie onthou watter woorde tussen die twee geval het nie, of dit 'n gesprek van woede of paaiende versoening was nie; hy weet net dat sy lyf later koud was en sy arms styf van onder water bly en sy vingers blou op die dam se rand. Toe het sy oupa skielik van hom onthou – “Waarom is dit so stil in die water? O God, die kind!” – en die twee oumense het hom kom uittrek uit die dam en hom in die son laat sit, bibberend, met blou lippe en die water wat uit sy hare in sy oë loop en die landskap wat om hom draai. Toe was daar nog 'n paar laaste woorde, en daarna iets wat Jonty nooit sal vergeet nie: Ouma Siela Pedi wat, in 'n tyd toe aanraking tussen wit en swart beperk was tot dié tussen oppasster en kind, of tussen vertroude huisbediende en huisvrou, haar donker hand op oupa Pistorius se wang laat rus, teen sy wit baard, net 'n oomblik. Toe het sy omgeruk en in haar swart klere weggestap met die stofpad, hy onthou die slof-slof van haar voete op die grond.

Toe draai prokureur Pistorius om en die trane loop in sy baard af, en hy gaan buk by die windpomp en sy lyf ruk soos hy opgooi (Van Heerden, 2000:178-179).

Dit wil hier voorkom asof Siela Rooibaard vergewe het, of ten minste aanvaar wat gebeur het. Dit wil ook hier voorkom asof Siela die oorhand het – sy betrap Rooibaard onverhoeds, in 'n situasie waar hy haar nie kan ontwyk of ignoreer nie; sy raak hom aan in 'n tyd toe hierdie tipe aanraking tussen wit en swart verbode was; en wat sy ook al vir hom gesê het, was so kragtig dat Rooibaard huil, “die trane loop in sy baard af”, en ook uiteindelik sy eie skande – die kindervinger wat hy geëet het – onder die boom opbring. Hierin is 'n suggestie van vergifnis tussen Siela en Rooibaard – hy kan sy skande “opbring”, uiteindelik daarvan ontslae raak – iets wat hy in al die jare sedert hulle aankoms in Tallejare nie op sy eie reggekry het nie.

Die oorspronklike gebeurtenis was katarties vir Rooibaard, maar Siela se herhaling daarvan in die dood is om háár onthalwe, nie syne nie. Dit is reeds vroeër bespreek dat Rooibaard as bewuste entiteit nie werklik teenwoordig is tydens hierdie herhalings nie.²²⁷ Hierdie gebeurtenis wat vir (die lewende) Rooibaard 'n tipe afsluiting was, is vir Siela 'n onafgehandelde saak wat keer op keer in die Agterna herhaal moet word: “[sy] baard en sy vel moet brand onder haar hand; dit is die hitte van sy lyf, van hóm, wat sy nie weer wil verloor nie” (Van Heerden, 2000:362).

Ten spyte van haar mishandeling (ontvoering en verkragting) deur Rooibaard en sy manne, is dit duidelik uit Siela se spookverskynings (uitsluitende die dag op die perron en haar ontmoeting met die vrou sonder gesig) dat sy steeds in die dood haar liefde vir en hunkering na Rooibaard met haar saamdra. As oorledene besoek sy nie haar eie nasate nie; haar oorlede eggenoot, LostCause Moloj, is nêrens te vinde as spookkarakter nie. Dit is Rooibaard se nasaat (Lettie) na wie sy toe gaan, en keer op keer gaan sy terug na haar laaste konfrontasie met Rooibaard. Uit die aard van die saak is dit nie net hierdie liefde wat sy dra nie, maar ook die smart en verbittering

²²⁷ Sien 4.5.1.6.

wat in haar lewe daarmee gepaard gegaan het. Soos Siela dit self stel: “dis ons begeertes na die dinge wat ons nie mag hê nie, wat ons dryf, die meeste van alles” (Van Heerden, 2000:362).

4.5.2.4 die vrou sonder gesig

Die vrou sonder gesig is 'n unieke spookkarakter in *Die swye van Mario Salviati* (en in Van Heerden se oeuvre as geheel). Terwyl die meeste karakters in die roman name en byname het, word die vrou sonder gesig slegs geken aan haar beskrywing – 'n beskrywing wat nie eers eienaamstatus verkry nie.²²⁸ Daar word nêrens in die roman geskryf van **Die Vrou Sonder Gesig** nie, maar sonder uitsondering van **die vrou sonder gesig**. 'n Verdere onderskeid tussen haar en die ander spookkarakters is dat sy eers ná haar dood in Tallejare opgedaag het. Sy het dus as lewende karakter geen deel aan Tallejare se geskiedenis nie; sy was nie een van die karakters wat Tallejare gevorm het of 'n rol gespeel het in die goudgeheim nie. Nog 'n onderskeid is dat sy nie, soos William, SlingerVel en (meestal) Siela, as 'n onsigbare spook verskyn om die lewendes dop te hou nie, maar dat sy altyd fisies en sigbaar teenwoordig is.

Haar eerste verskyning in die roman vind plaas kort na Ingi se aankoms in Tallejare. Ingi sien die vrou sonder gesig wanneer sy op pad is om Jonty te besoek:

[Ingi] klim haastig verder, uitasem nou, want sy weet dat die vlieër iets te doen het met Jonty Jack. Dan vlug iets skielik voor haar uit. Dit is 'n mens wat aan die hardloop gaan, asof hy of sy versteur is. Ingi beur deur bosse en sien dat dit 'n vrou is wat met die rug na haar weghardloop. Sy sien die pragtige, dik vlegsel, die mooi nek, die lyf soos dié van 'n model, die kuite van 'n jongmeisie met spiere soos visse. 'n Oomblik – of verbeel sy haar? – sien sy die kop draai en waar die gesig moet wees, is niks. Maar dalk het sy haar dit verbeel, en sy probeer agterna hardloop en keer. “Wag! Wag! Ek sal jou niks maak nie!”

Maar die vrou is weg, en voor haar sien Ingi 'n doek van swart sy lê [...] Sy druk dit teen haar neus en haar wange; sy ruik trane en doodsverlange, en Ingi weet dat sy reeds te veel oor Tallejare ontdek het (Van Heerden, 2000:109-110).

In hierdie verskyning word die vrou sonder gesig slegs vanuit Ingi se perspektief beskryf. Haar fisieke voorkoms word dus aan die leser openbaar, maar niks word gesê oor wie sy is, waarheen sy op pad is of waarom sy in Tallejare is nie. Hier word slegs 'n beeld geskep van 'n beeldskone, hartseer vrou sonder 'n gesig.

Sy verskyn vir 'n tweede keer wanneer sy Siela laatnag ontmoet en skynbaar saam met haar op 'n wandeling gaan.²²⁹ Weereens word daar geen melding gemaak van wie sy werklik is, waarom sy in Tallejare is of waarheen sy en Siela gaan nie. Dit is slegs haar fisiese beskrywing, soos deur Ingi gefokaliseer, wat aan die leser oorgedra word.

²²⁸ Daar is, in teenstelling, heelwat karakters in *Die Swye van Mario Salviati* (insluitende Karel Skoonveld, Edit Aandra, StomTajjaner, Duiwelsklap, en Rooibaard), *Toorberg* (onder andere Soois die Rebel, Andreas die Digter, KênsTillie en Druppeltjie), en ook Siener in *Die Stoetmeester* wat op byname of beskrywings as eiename genoem word.

²²⁹ Hierdie toneel is vroeër aangehaal; sien 4.5.2.3.

Haar derde verskyning word nie deur enige karakter in die roman waargeneem nie, maar slegs deur die leser. Dit is die eerste verskyning wat deur die vrou sonder gesig self gefokaliseer word, en hierdie verskyning (wat eers laat in die roman plaasvind), bevestig haar identiteit as 'n konsentrasiekampslagoffer, wat later in hierdie afdeling bespreek sal word. Voordat haar identiteit uitgepluis word, is dit eers nodig om stil te staan by wat hierdie spookkarakter onderskei van die ander spoke in Tallejare.

Dit is duidelik dat die vrou sonder gesig sedert haar intrek in die Drostdy (in die agterkamer langs Mario s'n) soos 'n lewende persoon behandel word ten spyte van haar ongewone voorkoms: "sonder glimlag of frons, die vrou met die pragtige vlegsels hare, die lyf soos dié van 'n godin, en die stem van 'n nagtegaal, maar haar gesig is onsigbaar" (Van Heerden, 2000:100). Hierdie beskrywing van die vrou sonder gesig sluit aan by Ingi se beskrywing, en toon sterk ooreenkomste met die beskrywings van ander vroulike karakters in *Die swye van Mario Salviati*: die "pragtige vlegsels hare" herinner aan Ingi se "swaar geknoopte vlegsels (Van Heerden, 2000:238); die "lyf soos dié van 'n godin" herinner aan die beeldskone Irene Lampak se "perdebylyfie" (Van Heerden, 2000:269); die "stem van 'n nagtegaal" herinner aan Edit Berg se "stem soos dié van 'n nagtegaal" (Van Heerden, 2000:372).²³⁰ Hierdie ooreenkomste suggereer dat enige van dié vroulike karakters die vrou sonder gesig kan wees. Hulle is almal sy, maar sy is nie een van hulle nie:

Sy gaan glo met die gangetjie verby die kolekamer en die waskamer en die ou pakkamers en die doolhof kamertjies en gange wat eers die slawelosie was, wanneer sy gaan stap. Dan deur die lendelam ou hekkie, wat glo gemaak is uit die Vierde skip se rompplanke [...]

[Hulle] praat eerder oor die hekkie as oor die arme vrou wat daar agter haar kamer het. Hulle verdwaal eerder in kletsverhale oor die verre verlede as om oor haar iets kwyf te raak; skuif eerder die bord kos onder die hekkie deur en vlug – soos Princess Moloi drie keer 'n dag doen. Sy kom dan oor die plaveisel aangehardloop, met haar voorskoot hoog teen haar bene opgetrek, op vlug vir die spookvrou, die gril wat hoendervleis op haar arms laat staan – só wys Princess uitasem vir Ingi (Van Heerden, 2000:207-208).

Bostaande aanhaling maak dit duidelik dat die vrou sonder gesig soos 'n lewende in die Drostdy en in Tallejare rondbeweeg. Sy verskyn nie soos 'n tradisionele spook – wasig, onsigbaar, deurskynend – nie. Daar word ook melding gemaak van 'n "eertydse minnaar" wat sy pensklavier in die Drostdy agtergelaat het, en waarvan Ingi soms die klanke in die nag hoor (Van Heerden, 2000:100).²³¹ Ten spyte daarvan dat sy in bostaande aanhaling as 'n "spookvrou" beskryf word, word sy deur ander inwoners en werkers in die Drostdy soos 'n lewende vrou behandel. Die rede hiervoor word nie in die roman uitgewys nie, en laat die leser met 'n paar onbeantwoorde vrae: Waarom sou Princess vir 'n spook moes maaltye aandra? En hoekom is hulle so bang vir haar –

²³⁰ Maar hierin is ook 'n weerspreking te vinde: hoe kan 'n vrou sonder 'n gesig, wat by implikasie nie 'n mond kan hê nie, se stem ooit gehoor word?

²³¹ 'n Mens sou sekerlik 'n debat kon voer oor die moontlikheid van spoke om minnaars te hê, maar so 'n debat sou nie hier van waarde wees nie. Dit is ook nie moontlik om vas te stel of hierdie man 'n minnaar van die spook-vrou sonder gesig was en of hy haar as lewende bemin en in die dood teruggekeer het nie.

is dit net haar ongewone voorkoms, of vrees hulle dat sy hulle fisiese leed kan aandoen, in aansluiting by die stories van haar tyd saam met die swart ossewa?

Ten spyte van haar konstante fisiese teenwoordigheid, weet niemand werklik wie sy is nie. Sy word die identiteit van verskeie oorlede vroue toegeken. Soos vroeër genoem, is daar ooreenkomste tussen haar fisieke beskrywing en dié van ander vroulike karakters in die roman. Hierdie verwarrende identiteitstoekenning spruit verder uit die verskeie skinderstories wat oor haar deur die Tallejaners vertel word.

Die vrou sonder gesig is “die beeldskone Gwen Pistorius, gis die mense, die oudste dogter van prokureur Pistorius, die een wat haarself laat gaan het met die swart Italianer” (Van Heerden, 2000:226). Jonty vertel omtrent in die middel van die roman vir Ingi dat Gwen Pistorius, die vrou sonder gesig, die enigste een is wat nog besoek gaan aflê by die Veerpaleis. Volgens hom gaan sy soontoe om raad te vra by haar ouma, Gwen Viljee²³² (Van Heerden, 2000:258). Teen die einde van die roman verander Jonty sy storie, en sê dat die vrou sonder gesig eintlik sy ma, Lettie Pistorius, is:

Wat [William] nie hoor nie, want hulle swaai hulle perde reeds om, is wat Jonty, met sy mond digby Ingi se oor, haar toefluister: “Allerlei stories loop oor die vrou sonder gesig. Jy weet wie dit is?” Toe sy haar kop skud, fluister hy: “My ma, Lettie Pistorius” (Van Heerden, 2000:398).

Daar word in die roman geen melding gemaak van hoe en wanneer Lettie Pistorius oorlede nie. Sy verdwyn uit die storie uit, byna soos wat haar man, Karel Skoonveld, uit Tallejare verdwyn het. Dit, tesame met Jonty se veranderende stories, is egter nie genoegsame bewys dat Lettie as oorledene steeds in Tallejare teenwoordig is nie. Daar is geen teken van haar teenwoordigheid te bespeur in die remanente verskynsels wat vroeër in hierdie hoofstuk bespreek is nie.

Ingi Friedländer sien haarself by tye as die vrou sonder gesig:

Ek is daardie vrou sonder gesig, sal sy sê; dit is nie Gwen Pistorius nie, nee, dis ek, Ingi Friedländer, ek het myself vooruitgehoop, dis ek wat nie van hierdie plek kan weggom nie en wat hier vasgevang is, nes julle almal.

En: weet julle dit almal? Is dit hoekom julle vir my lag en oor my skinder? (Van Heerden, 2000:227).

In 'n magies-realistiese roman sou dit sekerlik moontlik wees vir 'n karakter om 'n toekomstige weergawe van hom-/haarself raak te loop – veral in 'n roman soos hierdie, waar tyd 'n vloeibare element is. Myns insiens behoort Ingi se identifisering met die vrou sonder gesig eerder as 'n

²³² Daar word hier gesinspeel dat Gwen Viljee, wat as 'n model vir Meerlust en Irene gewerk het en waarskynlik reeds oorlede is, steeds teenwoordig is in die Veerpaleis. Soos reeds bespreek, is daar egter net die skaduwees van die Bergh-huishouding in die Veerpaleis. Dit staan die leser vry om hier te interpreteer dat die spook van Gwen Pistorius, die vrou sonder gesig, in staat is om met die skaduwees in die Veerpaleis te kommunikeer. Dit staan die leser ook vry om, soos Ingi Friedländer, skepties te wees oor hierdie verklaring.

projeksie van haar eie interne identiteitsverwarring gelees word, nie as 'n geloofwaardige interpretasie van die vrou sonder gesig se identiteit nie. Burger (2003:73) stel dit dat, vir Ingi, “die kunswerk uiteindelik 'n konfrontasie [is] met haarself – die vrou sonder gesig kan eers werklik geken word deur so 'n konfrontasie”. Hiermee stel hy Ingi se identifisering van en met die vrou sonder gesig gelyk aan haar konfrontasie met haar eie kunstenaarskap. 'n Verdere ondersoek na hierdie konfrontasie, projeksie, identifisering met en tussen Ingi en die vrou sonder gesig val buite die bestek van hierdie studie, spesifiek omdat dit nie direk sou bydra tot 'n begrip van die vrou sonder gesig nie, maar eerder tot die begrip van Ingi.

Die ware²³³ identiteit van die vrou sonder gesig kan deur die leser vasgestel word uit die inligting wat in die roman verskaf word – spesifiek die inligting waartoe Ingi en die Tallejaners nie toegang het nie. Sy is die moeder van die konsentrasiekamp-kind wie se vinger deur Rooibaard Pistorius geëet is. Volgens oorlewering het sy voor haar aankoms in Tallejare saam met die spookwa gereis.²³⁴

'n Groep ruiters vergesel [die spookwa], en 'n pragtige jong vrou met wapperende hare. Daar word gesê dat sy die moeder is van die seuntjie wie se hand nie saam met die ander kinderhande begrawe is nie – sy is op soek na die handjie, om die kind te eer en tot rus te bring. Of is dit 'n ander dwalende? Wie sal ooit weet?

Maar sy is die een om voor op te pas, hoor hulle,²³⁵ want as jy die wa sien aankom en jy gaan te naby, is dit nie die ruiters wat hul mausers lig nie, maar daardie vrou wat oor die loop van 'n Leemetford na jou korrel, en dan eers merk jy op dat sy geen gesig het nie, en boonop: 'n koeël uit 'n spookgeweer brand 'n wond deur jou wat nooit genees nie [...]

Twee dae later tref hulle die vrou sonder gesig dwalend op die vlakte aan. Sy skud net haar kop en praat niks. Al wat sy doen, toe hulle haar kry, is om elkeen van hulle se regterhand in haar twee hande te neem, dit om te draai en te ondersoek. Met 'n sug laat sy hulle hande val. Sy het nooit gepraat nie, en hulle bring haar terug na Tallejare om in die Drostdy, in 'n agterkamer, te woon totdat sy beter voel.

“Uiteraard”, sê die generaal, “is sy 'n vrou met baie geheime” (Van Heerden, 2000:313-314,319).

Hierdie beskrywing van haar aankoms in Tallejare word eers laat in die roman verskaf, en haar identiteit word nie hier met sekerheid gestel nie – “Of is dit 'n ander dwalende? Wie sal ooit weet?”. Vroeër in die roman, kort na Ingi se intrek in die Drostdy, vertel die bediendes dat die vrou op die swart ossewa gery het; dat sy na haar seuntjie soek; en dat sy nooit tot rus kan kom nie want “[haar] seun is weg, in die groot oorlog verlore, en iets in haar het gebreek wat nooit weer kan heel nie” (Van Heerden, 2000:100). Die beskrywing van 'n seun wat “in die groot oorlog verlore” is, sou buite konteks geïnterpreteer kon word as die verlies van 'n jong man wat dalk as 'n soldaat

²³³ In soverre daar van een waarheid in magiese realisme gepraat kan word. Hier word 'n spesifieke waarheid aan die leser voorgehou, terwyl veelvuldige waarhede deur die karakters in die roman aanvaar word.

²³⁴ Alhoewel dit in Tallejare vertel word dat sy op die swart ossewa gery het (Van Heerden, 2000:100), het sy nie (as lewende of dooie) saam met die werklike goudwa, saam met Rooibaard, Siela en die soldate, gereis nie. Ander verhale vertel dat sy saam met die spookwa wat soms op die vlaktes verskyn, reis, en hierin lê dalk waarheid: Meerlust en die generaal vind haar op die vlakte, maar nie saam met die spookwa nie. Hier is dus nog 'n geval van weersprekende weergawes van gebeure in die roman.

²³⁵ Meerlust en Generaal Taljaard.

in die oorlog gesneuwel het. Met inagneming van ander inligting wat in die roman verskaf word, kan dit eerder hier veronderstel word dat die verlore seun 'n jong kind was wat in die konsentrasiekamp oorlede is. Hierdie identiteit van die vrou sonder gesig is dus nie onbekend in Tallejare nie, maar word saam met ander gissings en veronderstellings rondvertel. Dit word eers laat in die roman bevestig wie die vrou sonder gesig werklik is. In een van die enkele, kort vertellings wat vanuit haar perspektief vertel word, word 'n dag in die konsentrasiekamp beskryf:

In haar agterkamer sit die vrou sonder gesig voor haar spieël en onthou hoe die kampsuster gekom het en die handjie, reeds styf aan die arm, van die uitgeteerde seuntjie afgesny het. Die lyf het daar uitgelê op die bed gelyk nes, só het sy altyd gedink, 'n lammetjie wat in 'n droogte gevrek het, met die dun blaai, die ingevalle maag, die ledemate komieklik en hoekig. Die kampsuster het 'n verband om die stomp pols gedraai, die handjie by die ander wat reeds in die emmer ingesout gelê het, gevoeg, vir die moeder 'n drukkies gegee en by die tentdeur uitgeloop.

Buite het die grasveld na brand geruik, en gerugte van kommando's wat aan die oorgee was, het soos wasgoed aan die draad geklapper.

Later die middag het donderwolke op die horison opgesteek, en toe kom nog sewe waens, volgelaai met vroue en kinders en die paar slope goed wat hulle kon saambring. Toe dit begin reën, is die handjies in emmers vol sout, wat langs die slopemmers van die vuil wa gehang het, die hek uitgesmokkel.

Sy het die kind se lyf in gebluste kalk ingerol, en die wit wolk het opgestyg toe sy lyf saam met dié van die ander inplof, die afgesnyde arm komieklik stokstyf in die lug, asof hy na laaste daglig gryp (Van Heerden, 2000:330-331).

Dit is hierdie inligting, die vrou sonder gesig se eie vertelling, wat nie aan die Tallejaners bekend is nie. Dit is die verhaal wat sy nie self aan hulle kan vertel nie – niemand praat ooit met haar nie; en selfs al sou iemand 'n gesprek aanknoop, sou sy niks kon sê nie. Die vrou 'sonder gesig' het per definisie en volgens beskrywings nie 'n mond nie. Sy sou dus letterlik nie kon praat nie, selfs al sou iemand anders met haar probeer gesels het.

Die Tallejaners weet ook nie dat sy hierdie gebeurtenis in die hiernamaals herhaal²³⁶ nie:

En die vrou sonder gesig sit in haar kamer, rol, asof dit 'n kind se lyf is, die kussing in 'n laken toe, staan op die bed en laat die kussing inplof in die gleuf tussen haar bed en die kas. Sy onthou die kalk wat uit die graf opstuif, kyk na haarself in die spieël: niks; net verwyd (Van Heerden, 2000:355).

Aangesien die gebeurtenis wat sy herhaal op 'n ander plek ('n onbekende konsentrasiekamp buite die grense van Tallejare), plaasgevind het, is hierdie herhaling nie so spesifiek soos die herhalings van die ander spookkarakters nie. Dit is eerder 'n herspeel van die herinnering, byna soos 'n toneelstuk wat sonder 'n gehoor opgevoer word. Die vrou sonder gesig kan nie haar seuntjie herbegrawe nie – sy vervang die lyk met 'n kussing wat sy in lakens toegerol het. Sy kan nie die graf herbesoek nie, daarom laat val sy die toegerolde kussing in die gleuf tussen die bed

²³⁶ Daar word slegs een keer in die roman van hierdie herhaling vertel, en dit is daarom nie moontlik om dit met sekerheid as die vrou sonder gesig se herhalende gebeurtenis te bevestig nie. Myns insiens is dit die enigste vertelde gebeurtenis in die roman wat as sodanig beskou kan word. Hierdie gebeurtenis word ook eers vertel wanneer die spoke se patrone en handelinge verander (sien 4.6), wat sinspeel op die belang daarvan.

en die kas. Die afwesigheid van haar seuntjie – as 'n spookkarakter of remanente verskynsel in Tallejare – is hier van groot belang, aangesien daar in die roman aangevoer word dat die vrou sonder gesig juis nie tot ruste kan kom voordat sy haar seun gevind het nie. Dit is dalk om hierdie rede dat die seuntjie nie self kan verskyn soos wat Rooibaard in Siela se herhalings verskyn nie. Die vrou sonder gesig kan nooit haar seuntjie vind nie. Die verwyt wat sy in die spieël sien, kan waarskynlik toegeskryf word aan haar selfverwyte insake die hand van haar seun: sy het toestemming gegee dat sy hand afgesny en saam met die ander handjies na die koningin van die vyand geneem kan word; maar as gevolg van hierdie besluit kan haar seun nooit tot rus kom nie omdat Rooibaard sy vinger geëet het.

Dit is eienaardig dat die vrou sonder gesig nooit paaie gekruis het met Rooibaard Pistorius nie. Sy het immers in haar kamer by die Drostdy ingetrek terwyl hy nog gelewe het. Dit was ook 'n welbekende geheim in Tallejare (veral in Kampong Spoggerig) dat Rooibaard 'n “mensvreter” was; dat hy 'n seuntjie se hand aan 'n sangoma gegee het en self die pinkie geëet het (Van Heerden, 2000:161). Dit is moontlik dat niemand haar ooit hiervan vertel het nie – daar is immers geen verwysing na gesprekke tussen haar en enige iemand (lewend of dood) in Tallejare nie. Maar haar verbintenis met Rooibaard is dalk die rede vir haar konneksie met Siela Pedi – hierdie twee vroue wat nooit as lewendes ontmoet het nie, het in die dood iets in gemeen, iets om saam oor te rou: beide was, op verskillende maniere, slagoffers van Rooibaard Pistorius.

4.6 SPOKE, REMANENTE VERSKYNSELS, IDENTITEITE EN DIE GESKIEDENIS VAN TALLEJARE

Die spoke van Tallejare – die intelligente spookkarakters – is almal randfigure. Nie een van die vier spookkarakters is gebore Tallejaners nie, en slegs Siela het ooit as lewende daar gewoon. Hulle is binne en buite die geskiedenis van Tallejare – as dooies kan hulle nie die dorp verlaat nie; as lewendes was hulle nooit werklik deel van die gemeenskap nie.

William en SlingerVel se daad het metafisiese letsels op die landskap gelaat en dalk selfs koloniale denkpatriere in die inwoners van Tallejare gevestig wat 'n invloed sou hê op die dorp wat later daar ontwikkel het, maar hulle kon nooit inwoners van Tallejare wees nie. Hulle nasate mog dalk groot figure in Tallejare wees, maar hulle word nie as die stamvaders of toonaangewende karakters geteken nie. Hulle is, vir altyd, die reisigers wat die landskap naloop en die geskiedenis opteken – 'n vrugtelose oefening aangesien William se tekeninge nooit gesien sal word nie.

Siela Pedi is tydens haar lewe as 'n persoon met inligting oor Goudseput beskou, en derhalwe met agterdog bejeën en sosiaal op 'n afstand gehou in Kampong Spoggerig. Maar sy weet niks

van Goudseput nie, en alhoewel haar lyding een van Kampong Spoggerig se welbekende geheime is, word daar nooit iets daaraan gedoen nie. In haar lewe en sterwe in Tallejare loop Siela maar altyd die randpaaie, die agterpaaie, en sy sal nooit haar rus in die Agterna kry nie.

Die vrou sonder gesig was ook nooit 'n inwoner van Tallejare nie, en het eers ná haar dood in Tallejare gearriveer. Sy woon in die dorp, maar is nie deel van die gemeenskap nie – die bediendes vlug van haar, en sy vlug van die mense wat haar teëkom. Alhoewel sommige van die stories oor haar veronderstel dat sy saam met die goudwa gereis het, het sy geen kennis van Goudseput nie. Sy sal ook nooit 'n naam hê nie. Die mense van Tallejare weet nie werklik wie sy is nie, en sy kan hulle nie vertel nie. En al word daar inligting aan die leser verskaf wat nie aan die Tallejaners bekend is nie, word die vrou sonder gesig se naam in hierdie opsig ook verswyg. Sy is die ewige naamlose, gesiglose slagoffer van 'n oorlog lank reeds verby; die moeder van 'n seun lank reeds oorlede; nog 'n persoon vergete in die draai van die geskiedenis wat nooit geregtigheid of rus sal kry nie. In hierdie opsig kan sy gelees word as verteenwoordigend van die vroue en kinders wat in die konsentrasiekampe oorlede is, en steeds deel is van 'n kollektiewe trauma in Afrikanergeskiedenis.

Vanuit die beskouing van Tallejare as 'n mikrokosmos van Suid-Afrika, kan hierdie vier spookkarakters gelees word as vergestaltungs van versweë passasies uit die Suid-Afrikaanse geskiedenis. Eerstens, William: die koelbloedige soldaat en ontdekkingsreisiger, wat “eintlik 'n man vir verf en olie, vir lyntekeninge” is. William het nie gekom om te koloniseer nie, maar om te ontdek. 'n Dualistiese beskouing van die wrede, onnadenkende koloniseerder word hier geskep, met die versweë implikasie dat die imperialiste nie hulle eie wreedheid besef nie. Tweedens, SlingerVel: die onderdanige agterryer, wat in die tradisie van inheemse karakters in die postkoloniale genre identiteit en stem gegee word, en daardeur gebruik word om 'n alternatiewe blik op die koloniseerder en die gekoloniseerde te skep. Derdens, Siela: die swart vroulike slagoffer uit die Anglo-Boereoorlog, 'n groep slagoffers wat grootliks verswyg word in die diskoers rondom genoemde oorlog. Siela is nie die enigste karakter in die roman wat gebruik sou kon word om die onregverdige behandeling en viktimisering van swart mense uit te beeld nie. Maar wanneer daar geskryf word oor die Anglo-Boereoorlog, word die meeste aandag gewoonlik gegee aan die stryd van die dapper Boerekrygers, en die lot van die (wit) vroue en kinders wat in die konsentrasiekampe gesterf het. Hierin lê die krag van Siela as spookkarakter: sy is die perfekte kandidaat om daardie verouderde, manlike Afrikaneridentiteit aan die kaak te stel vanuit die perspektief van 'n vrou wat deur daardie tipe manlikheid geviktimiseer is. Vierdens, die vrou sonder gesig: alhoewel sy aan die oorlog se meer bekende, wit konsentrasiekampslagoffers verbind word, sal sy altyd naamloos en gesigloos bly. Haar eintlike trauma is nie soseer die konsentrasiekamp nie, maar die soeke na haar seun se hand, haar

versugting om, vanuit die dood, aan haar reeds oorlede seun rus te bring deur die teraardebestelling van sy hand. Haar versugting is onhaalbaar omdat die hand ter sprake (spesifiek die pinkie) deur Rooibaard geëet is in 'n poging om homself te verlos van sy lus/liefde vir Siela. 'n Gruwel soos kannibalisme is verseker nie 'n algemene tema in die diskoers rondom die lot van konsentrasiekampslagoffers nie, en op hierdie manier bring die vrou sonder gesig 'n nuwe besprekingspunt tot die diskoers.

Dit is nie net die intelligente spookkarakters in die dorp wat die geskiedenis verteenwoordig nie. Die remanente verskynsels is ook daar as durende herinnering aan die lewendes van verskillende fases uit die Suid-Afrikaanse geskiedenis (soos die Anglo-Boereoorlog) en die spesifieke geskiedenis van Tallejare (mense soos Edit Bergh). Die remanente spookverskynsels resoneer sterker met die lewende karakters van Tallejare as die intelligente spookkarakters – die lewende karakters kan al hierdie remanente verskynsels beleef, sien, hoor en/of ruik. 'n Remanente verskynsel soos die gekreun van die gewonde soldate wat Ingi in die Drostdy kan hoog, kan dus ook as verteenwoordigend van 'n deel van die Suid-Afrikaanse geskiedenis beskou word. Die verskil hier is dat meer bekende dele van die geskiedenis, soos die Anglo-Boereoorlog se gewonde soldate, slegs as remanente verskynsels uitgebeeld word en nie as intelligente spookkarakters nie. Mens sou kon aanvoer dat dit onnodig is om so 'n reeds-bekende deel van die geskiedenis weer te besoek – en vandaar, myns insiens, Van Heerden se seleksie van randfigure as volwaardige, intelligente spookkarakters in *Die swye van Mario Salviati*.

Spookkarakters word oor die algemeen beskou as draers van die geskiedenis en vergestaltings van die verlede. Hulle word gereeld verbind aan onafgehandelde sake en onregte uit die verlede, en word daarom beskou as vergestaltings van reeds vergane dinge. In *Die swye van Mario Salviati* is hierdie verskynsel duidelik aanwesig, maar die seleksie van spookkarakters werp 'n nuwe lig op hierdie (oor)vereenvoudigde interpretasie van spookkarakters.

Die magiese realisme – en *Die swye van Mario Salviati* is by uitstek 'n magies-realistiese roman – het sterk verbande met die postkoloniale en die (fiksionele) herskrywing van geskiedenis. Die voorkoms van spookkarakters in 'n magies-realistiese roman bring uit die aard van die saak ook verbande met die tradisionele spookstorie na vore, soos die spookkarakter as 'n persoon met onafgehandelde sake, en die ruimtelike gebondenheid van die spookkarakter (vgl. Van Graan, 2008a). Die gebruik van spookkarakters in postkoloniale romans (magies-realisties, al dan nie) is ook nie ongewoon nie. Wylie (2006:745) verwys byvoorbeeld na die gebruik van spookkarakters om postkoloniale vrae oor grondbesit en identiteit te stel as “becoming almost a cliché in contemporary English-Canadian literature”.

Geskiedenis speel 'n groot rol in die magiese realisme, veral in die sin dat daar in hierdie romans 'n herskrywing, 'n verbeelde of fiksionele 'korreksie', herinterpretasie van of byvoeging tot die geskiedenis (soos dit in die geskiedenisboeke staan) aangetref word. Alberts skryf:

Hegerfeldt (2007:74) maak die stelling dat historiese diskoers as 'n instrument van mag gebruik kan word om bestaande hiërargie te handhaaf. In die bevestiging van hiërargie van mag kan 'n subjektiewe weergawe van gebeure as feit gereken word, en kan die groepe of kulture wat buite die magstrukture val, sodoende benadeel word.

Magies-realistiese tekste verken die verlede deur op hierdie gemarginaliseerde gemeenskappe te fokus wat op bogenoemde manier benadeel is. In magies-realistiese tekste maak 'n rasioneel-wetenskaplike benadering plek vir onder andere persoonlike en kollektiewe narratiewe om die verlede te interpreteer, herevalueer en te korreger [...]

Die verlede speel 'n groot rol in die vorming van persoonlike en kollektiewe identiteit. Magiese realisme herskep nie net die geskiedenis nie, maar terselfdertyd ook die identiteit van individue, gemeenskappe en volke. Hierdie aanspraak op 'n veranderde, of verandering in, identiteit kan as baie oortuigend gesien word, omdat dit vanaf die binnekring geskied (Alberts, 2005:45-46).

In *Die swye van Mario Salviati* word die verlede duidelike geherinterpreteer, geherevalueer en gekorrigeer. Rooibaard Pistorius is 'n duidelike voorbeeld hiervan – die tradisionele eerbare Boerekryger word herskryf as 'n verkragter en kannibaal, en sodoende word die historiese interpretasie van die dapper Boere van die Anglo-Boereoorlog herskryf. Die magteloosheid van die spookkarakters teen die bestaande hiërargieë en magte wat in hulle in die dood in Tallejare hou, bevestig die mag van hierdie strukture en sodoende word die bestaande hiërargie gehandhaaf. As lewende karakters het SlingerVel, Siela en die vrou sonder gesig beslis buite die magstrukture gestaan, en die nadelige gevolge hiervan is duidelik in die roman sigbaar: SlingerVel, uiteindelik magteloos teen die rol wat deur William aan hom opgelê is en verdoem tot sy rol as ewige agterryer; Siela, wat vanweë haar velkleur nooit geregtigheid vir haar ontvoering en verkragting, voleinding van haar liefde vir haar verkragter of 'n oplossing vir hierdie tweespalt in haar houding jeens Rooibaard sal vind nie; en die vrou sonder gesig wat in die lewe en die dood magteloos is oor die lot van haarself en haar seun, en nooit rus sal kan kry nie. Beide Siela en die vrou sonder gesig is in die lewe en die dood ook magteloos teen die dapper soldaat van die Republiek, die prokureur en vooraanstaande burger van Tallejare, Rooibaard Pistorius.

Vanuit die binnekring van die spookkarakters van Tallejare word daar verseker verskuiwings in algemeen-aanvaarde identiteite teweeg gebring deur middel van hulle individuele sowel as die kollektiewe narratiewe van Tallejare. William, die kolonialiseerder, se uitbeelding en vertellings van sy agterryer beaam die algemeen-aanvaarde identiteit van sulke karakters: hulle is goeie, onderdanige helpers vir die dapper ontdekkers van die wilde nuwe wêreld. Wanneer SlingerVel aan die woord gestel word, 'korreger' hy nie net sy eie identiteit en individualiteit nie, maar herskryf hy die algemeen-aanvaarde identiteit van die dapper ontdekkingsreisiger met 'n tikkie humor: "hy reken dat sy heer en meester van agter vertoon soos 'n veelkleurige veghaan" (Van Heerden, 2000:266). Die hiërargie van mag word sodoende ook omgekeer – soos vroeër

uitgewys is, kom dit, wanneer SlingerVel aan die woord is, aan die lig dat hy William manipuleer en aan die neus rondlei. Maar SlingerVel kan slegs 'n beperkte, medepligtige kritiek lewer: hy doen tog mee aan William se wandade en gaan hom nooit direk teë nie. Hierdeur word SlingerVel se magteloosheid teen bepaalde strukture weereens bevestig.

'n Soortgelyke patroon is waarneembaar by Siela. Waar Siela in die lewe geen mag oor Rooibaard gehad het nie, het sy in die dood die mag (of dalk verpligting) om telkens die een insident waar sy die oorhand oor hom gehad het (die ontmoeting by Lampakdam), te herhaal. Daar is egter 'n hartseer ironie aan hierdie herhaling: soos vroeër uitgewys is, is Rooibaard nie werklik daar nie, en Siela speel haar toneel uit teen 'n agtergrond van leë eggo's; sy is magteloos in haar magtige oomblik.

Die remanente verskynsels in Tallejare bevestig of vergestalt dele van 'n reeds bestaande, statiese en bekende Suid-Afrikaanse (veral Afrikaanse) identiteit – die ossewa is tog 'n bekende simbool van die Afrikanerkultuur; die gewonde soldate in die Drostdy verteenwoordig die reeds bekende beeld van die Boerekryger, die Veerpaleis vergestalt 'n bekende historiese tydperk (die bloei van die volstruisbedryf). Verskynsels soos Edit se stem en die skaduwees in die Veerpaleis verbeeld ook dinge wat ons lank reeds weet – dat rykdom vergaan, dat skoonheid en liefde 'n groter nalatenskap kan wees as rykdom.

Dit is die aktiewe, intelligente spookkarakters wat 'n nuwe, meer inklusiewe Suid-Afrikaanse identiteit begin vorm. Hiermee word nie bedoel dat Suid-Afrikaanse identiteit in die roman omvorm word om ooreen te stem met die identiteit van hierdie vier spookkarakters nie, maar eerder dat 'n veelheid van stemme gevoeg word by die reeds bestaande Suid-Afrikaanse identiteite. Dit is die wrede, dalk miskende kolonialiseerders (William, wat eintlik net wou skilder); die slagoffers van kolonialisme (SlingerVel, wat nooit sy meester se diens sal verlaat nie); en die vroulike slagoffers van die oorlog, wie se lot altyd oorskadu sal word deur die verhale van die dapper soldate (Siela, die vrou sonder gesig) wat in Tallejare tot die reeds-bestaande identiteit van Suid-Afrika gevoeg word.

Maar die verhouding tussen die spookkarakters, die geskiedenis wat hulle vergestalt en die interaksie hiervan met lewende karakters (en, by implikasie, die leser van die teks) is meer gekompliseerd as die uitbeelding van 'n verlede wat nie vergeet moet word nie. Van Coller skryf dat karakters soos William Gird deur die geskiedenis self ingeperk is en telkens dieselfde ervaring deurgaen (2000b:67), en dat die dooies steeds deur die strate dwaal en verskeie insidente herbeleef “asof hulle deur die geskiedenis self gevange gehou word” (2000a:8). Dat die geskiedenis hulle “inperk”, dat hulle daardeur “gevangene gehou word”, is 'n akkurate beskrywing

van nie net William nie, maar van al die spoke in Tallejare. Hulle sal nooit kan verander of groei of uitbreek uit hul gegewe rolle nie, hulle sal altyd wees wie hulle is omdat hulle meer as hulleself verteenwoordig. Rody (1995) skryf byvoorbeeld oor Toni Morrison se *Beloved*:

Part of *Beloved*'s strangeness derives, then, from the emotional burden she carries as a symbolic compression of innumerable forgotten people into one miraculously resurrected personality, the remembering of the "sixty million" in one youthful body. Another part is just the weirdness of a ghost: like all the ghosts in literature, she [*Beloved*] embodies a fearful claim of the past upon the present, the past's desire to be recognized by, and even possess, the living.

Yet to write history as a ghost story, to cast the past as longing for *us*, instead of the other way around, is to inscribe a reversal of desire that informs this text's structure – and the structure of all ghost tales – on a deep level (Rody, 1995:104).

Hier is sekerlik parallelle te trek met *Die swye van Mario Salviati*, spesifiek ten opsigte van die vroulike spookkarakters. Eerstens kan al die spookkarakters geles word as amalgamasies van 'n magdom mense verlore in die geskiedenis: William vir al die kolonialiste, SlingerVel vir al die gekolonialiseerdes, Siela vir al die swart vroue wat onder soldate soos Rooibaard en sy manne gely het, die vrou sonder gesig vir al die wit vroue wat gely en kinders verloor het in die konsentrasiekampe. Tweedens kan 'n direkte verband getrek word tussen een van hierdie roman se spookkarakters en die spookkarakter in *Beloved*. Soos *Beloved* self is die vrou sonder gesig 'n fisiese manifestasie van 'n oorlede karakter wat soos 'n lewende tussen die lewendes woon. Haar ongewone voorkoms dra by tot die "weirdness of a ghost" wat die lewendes kan waarneem. William se tekeninge, Siela wat 'n oog hou oor die vroue in die dorp, die vrou sonder gesig se fisiese teenwoordigheid tesame met die gereelde verskynings van remanente spokery kan geïnterpreteer word as "the past's desire to be recognized". Wat Rody hierbo beskryf as "a desire for *us*" kan ook in *Die swye van Mario Salviati* se spookkarakters waargeneem word: William en SlingerVel wat agter Ingi ronddwaal (veral SlingerVel wat na vroue verlang), Siela wat 'n ogie oor die lewendes (veral die vroue) hou, en die vrou sonder gesig wat haarself tussen die lewendes vestig, asof sy dalk probeer om in 'n gemeenskap te behoort.

Heyns (2002:18) beskryf die spoke in *Die swye van Mario Salviati* as "supporting players or commentators: the main figures are dead and remain so, but are present in the memory and desire of the survivors". Alhoewel Heyns tereg wys op die rol wat die lewendes se herinneringe kan speel in die verstaan of beskouing van die reeds oorlede karakters, is dit myns insiens nie so dat die spookkarakters slegs teenwoordig is in die herinneringe en versugtings van die lewendes nie. Die dooies (die spoke sowel as die remanente verskynsels) is 'werklik' teenwoordig in Tallejare. Dit is dalk die rede waarom die lewende Tallejaners nie uit hulle eie geskiedenis kan loswikkels en in nuwe rigtings, na 'n nuwe toekoms toe, kan groei nie – die verlede het letterlik 'n houvas op die dorp, die verlede loop orals in die dorp rond. Selfs Ingi, die buitestander, kom

taamlik vinnig tog hierdie insig: “Die verlede [...] dís julle gevangenis” (Van Heerden, 132).²³⁷ Vir die Tallejaners is daar geen ander manier nie – hulle aanvaar hierdie manier van lewe, vasgevang in die herhaling van die verlede, gelate:²³⁸

Dit is maar soos dinge hier gebeur, en daar is niks aan te doen nie. Dit is net die droewe hand van die onafwendbare wat regeer.

Soos jy lewe, hoor Ingi in Tallejare en só begryp sy by die dag ook beter, só sal jy in jou sterwe wees. Kies jou dade en jou dae versigtig, want dalk sal jy hulle eendag vir ewig moet herhaal (Van Heerden, 2000:220).

Wat die lewende Tallejaners betref, is dit die “droewe hand van die onafwendbare” wat hulle vasgevang hou, wat oor hulle “regeer”. Hulle is dus nie soseer in die verlede vasgevang omdat hulle dit wil herhaal nie, hulle verlang nie noodwendig ’n terugkeer na die nostalgiese ‘goeie ou dae’ nie. Intendeel, daar is myns insiens geen sprake van so ’n nostalgie in die roman nie.

Wyer beskou, is dit duidelik dat daar in *Die swye van Mario Salviati* ’n omgekeerde verlange na die verlede is. In die primêre verhaallyn is dit duidelik dat die lewendes van Tallejare vasgevang is in ’n dorp wat nie sy eie verlede kan ontsnap of vergeet nie. Ingi, die stedeling, die buitestander, kom uit ’n milieu waar daar aktief weggewerk en herskryf word aan die verlede. Sy probeer dieselfde ommeswaai in Tallejare teweeg bring deur karakters soos Jonty te probeer lei om hulle eie verledes te konfronteer. Wanneer die nuus dat Ingi en Jonty die grot gaan oopmaak om Karel Skoonveld te vind deur die dorp trek, is dit skynbaar die dooies wat diep hierdeur geaffekteer word. Die spoke “verstaan nie”, hulle is “onrustig” en “ongedurig” en ervaar “’n onvoltooidheid” wanneer hulle natuurlike herhalingspatrone versteur word:

Dit is diegene wat buite alles staan en die verwikkelinge oor die tye heen dophou, wat die beroering wat nou in Tallejare se gemoedere kom, ten beste kan waarneem. Kaptein Gird en SlingerVel Xam! kom met wat nou bekend staan as Verwyderingstraat op. Hul harte is onrustig, want hulle kry nie die kameelperd nie.

Die verbotteltjies gloei in die pakperd se saalsak, en die jong kaptein se vingers jeuk vir die kwassie [...]

Maar vandag het iets die natuurlike ritmes versteur. Daar is ’n wasige hitte oor alles. Dis stof, dink kaptein Gird, alhoewel ’n mens sou dink dis mistigheid. Dis stof, en dit is waarskynlik een van daardie groot troppe bestaande uit tienduiseende springbokke wat baie myle ver, anderkant die horison, aan die trek gegaan het en hierdie groot stofwolk geskep het.

Die fyn poeier sif stadig oor hulle neer, terwyl hulle perde onrustig die hoewe stamp en hulle al om en om die plek waar die kameel behoort te wees, beweeg. Maar daar is niks, en kaptein Gird voel onrustig [...]

Maar dit is nie net Gird en sy agterryer, Xam!, wat ongedurig is en ’n onvoltooidheid ervaar nie. Ook Ouma Siela Pedi kom hier in Verwydering afgestap en sien die vroue wat nuuskierig oor tuinhekkies leun en die kinders wat huppelend in die stofstraat nuwe speletjies oor goud en rykdom aan die uitdink is [...]

²³⁷ Dié aanhaling is ook in die titel van hierdie hoofstuk gebruik.

²³⁸ Hierdie patroon word wel in die slot van die roman onderbreek – wanneer die grot oopgeskiet word, word ’n deel van die verlede ook as’t ware opgeskiet en minstens een raaisel (wat het van Karel Skoonveld geword?) word opgelos. Daar word egter nie vertel of die inwoners van Tallejare ná hierdie gebeurtenis hul patrone verander of terugkeer na die ou patroon van gelate aanvaarding terugkeer nie. Dit kan nie met sekerheid vasgestel word of hierdie gebeurtenis die Tallejaners uit hulle gevangenis (die verlede) bevry het nie. Derhalwe kan daar nie hier uitgebrei word op die verbreking van die patroon nie.

Sy stap by Kinderhandjies verby en gaan buk daar om die inskripsie te lees. Dan stap sy Lampaksdam se kant toe. Die seuntjie behoort in die water te wees, die nat, proesende rooikop, en Rooibaard Pistorius moet daar eenkant wees, ingedagte. Rooibaard moet opkyk en skrik wanneer hy haar sien, en lyk of hy wil weghardloop. Maar hy moet bly staan, omdat hy die kind nie alleen kan laat nie. Sy moet tot by hom stap en hier, waar niemand hulle kan sien nie, haar hand teen sy wang lê. Sy baard en sy vel moet brand onder haar hand; dit is die hitte van sy lyf, van hóm, wat sy nie weer wil verloor nie.

Maar hy's nie daar nie. Sy gaan loop eers weer 'n straatblok om en kom weer, stadig, op die dam afgeloop, haar ore wyd oop vir die seuntjie se plasgeluide. Maar daar is niks [...]

Ouma Siela begryp nie wat aan die gang is nie (Van Heerden, 2000:360-362).

Voor hierdie beroering in Tallejare deur Ingi teweeg gebring word, is daar geen aanduiding in die roman dat enige van hierdie dooies hulle verledes wil agterlaat en aanbeweeg na die hemel of die hel, die niet of enige vorm van 'n metafisiese volgende wêreld of volgende lewe nie. Hulle aanvaar skynbaar gelate hul lot, en dit wil voorkom asof hierdie gelatenheid spruit uit hulle magteloosheid – wanneer hulle die dorp probeer verlaat, word hulle deur die engel voorgekeer en teruggejaag; dit is dalk ook die engel wat hulle dwing om bepalende insidente eindeloos te herhaal. Maar wanneer daar 'n moontlikheid is dat die Tallejaners die greep van die verlede kan ontsnap – dat hulle die goud kan kry, die groot geheim kan oplos en al die stories bymekaar kan bring – is daar hoop vir beide die dooies en die lewendes van Tallejare.

Kort nadat Jonty daadwerklik met reëlins begin het om die grot oop te maak, plant die generaal die idee by Ingi dat Jonty haar al die tyd gebruik het om by die goud uit te kom; dat hy net die grot wil oopskiet omdat die derde kaart (na Goudseput) waarskynlik daar by Karel Skoonveld is. Wanneer Ingi vir Jonty hieroor konfronteer, verduidelik hy (op lange laas) waarom die Tallejaners deur die goud, die geheime en die verlede vasgevang gehou word:

“Ek kan 'n paar dinge sê,” begin Jonty. “Die eerste is dat die goud nog altyd dít wat nou met ons gebeur het, aan mense gedoen het op Tallejare. Die goud het nog altyd agterdog meegebring. En woede...”

“Ek is jammer dat ek netnou...”

“En dis hoekom ek nog altyd die goud vermy het.” Jonty haal diep asem en vryf oor sy voorarms. “Ek was seker ook bang oor wat die goud aan my sal doen. Toe jy hier op Tallejare aankom, Ingi, het ek aan die dink geraak. Hoekom bly ek in dié huisie hier op die rand van die dorp; jy't dit self gevra...”

“Ek...” Ingi voel spyt; sy't nie bedoel dat Jonty hier met 'n selfopenbaring vorendag moet kom nie.

“Nee, wag, laat my klaar praat. Ek het die laaste tyd besef dat die goud my ook maar gevange hou. Ek sit hier, soos die generaal, soos Moloi, soos die matrone, soos Pistorius, soos Diepkyk, soos almal hier... ek sit ook maar en wag en wag...”

“Maar niemand dóén dan iets nie...”

Jonty sug. “Almal is bang vir die oomblik dat die soektog begin. Ons is bang vir wat dit in ons sal openbaar.”

Ingi is 'n oomblik stil.

“Maar hoekom het jy my dit nie gesê nie?” vra sy sag.

“Ek het nie mooi besef wat ek gesê het toe ek opgemerk het dat ek die rug van die skerpioen gaan streel nie. Eers daar by Sproet Pistorius het ek besef dat dit oor meer gaan as die oopmaak van my pa se grot. Dit was altyd in my agterkop... die goud... en selfs nou... selfs nou...”

“Hoekom los julle dit nie maar nie; vergeet net van alles?”

“Maar dis al wat ons bymekaarhou,” sê Jonty sag. “Dis die droom en die vooruitsig wat Tallejare sin gee...”

“Goud?”

Nee, skud Jonty sy kop. “Lankal nie meer goud soos in klatergoud nie. Lankal méér.” Hy draai na Ingi. “Soos byvoorbeeld Mario Salviati: as die goud gevind word, sal die generaal hom ook bevry.” Hy kyk af tussen sy voete. “Ons sal die verlede kan laat waar dit hoort – by gister; by wat verby is. Ek sal die Veerpaleis kan verkoop. En dalk my kombi pak en iewers... anders...”

Hy maak nie sy sin klaar nie, maar vee in die lug voor sy gesig, asof hy ’n woord soos ’n vlieg wil vang; of dalk ’n gedagte wil verjaag. “Terselfdertyd is ons op ’n vreemde manier bang om die goud op te spoor, want dan sal ons net die toekoms hê. En ons weet daar lê groot baklei voor as ons dit kry – wie moet hoeveel kry?” (Van Heerden, 2000:359).

Vir die Tallejaners as ’n kollektief is die goud dus meer as ’n onontdekte skat, meer as rykdom. Dit is iets wat hulle hoop gee vir die toekoms, iets wat hulle uiteindelik kan bevry van hulle gedeelde verlede. As hulle die goud kan kry, sal hulle uiteindelik “die verlede kan laat waar dit hoort – by gister”. Maar die goud is ook hulle eie geheime, en die geheime verlede – en hulle vrees die openbaring van hierdie geheime meer as wat hulle die goud begeer: hulle vrees die groot baklei oor die verdeling van die goud; hulle vrees die toekoms. Die lewendes is vasgevang in ’n stasis tussen begeerte en vrees; en die dooies, die draers van hierdie verlede wat Tallejare nooit kan verlaat nie, word saam met die lewendes vasgevang. Die dooies is egter nie gebonde aan dieselfde begeertes en vrese as die lewendes nie. Die spoke van Tallejare is eerder gebonde aan die herhaling van patrone; die patrone van die dorp en hul eie herhalende gebeurtenisse.

Tallejare se gebondenheid aan die herhaling van patrone kan nie net in die spookkarakters se herhalings van bepalende insidente uit hul eie lewens waargeneem word nie. Die herhaling van gebeure, die herhaling van geskiedenis en patrone tesame met die vloeibaarheid van tyd is ’n onderliggende maar deurlopende tema in die roman. Die lewende karakters herhaal hul eie gedragspatrone, soos Jonty wat voortdurig vlug van die liefde omdat hy vrees dat die geliefde hom sal verlaat soos sy pa, GrootKarel (wat self aanhoudend van sy eie velkleur en sy mislukking probeer vlug het) hom verlaat het.

Ja, dink Ingi, so herhaal mens die dinge wat vir jou die pynlikste was, omdat jy om die een of ander rede die seer weer moet voel. Miskien omdat jy dink dat ’n herbesoek genadiger sal wees? Of die drag ligter sal maak? Of omdat jy, deur die foute van jou ouers te herhaal, jou by hulle tuismaak? Is dit ’n vorm van eerbetoon of liefde?

“Dis hoekom die geskiedenis van ’n plek soos Tallejare homself aanhoudend herhaal,” sê Ingi aan Jonty. “Die mensdom moet oor en oor sy ou seerplekke besoek, soos ’n moordenaar wat moet teruggaan na die toneel van die misdaad. Niks is ooit afgehandel nie; ons is soos die herhalende ringe van ’n boom in dieselfde stam vasgevang” (Van Heerden, 2000:304-305).

Hier word gepraat van ’n sikliese proses – “ons is soos die herhalende ringe van ’n boom²³⁹ in dieselfde stam vasgevang” – wat die metaforiese gedragspatroon van Tallejare as ’n kollektief beskryf. Die lewendes en die dooies loop in sirkels om en deur hulle eie geskiedenis, maar breek

²³⁹ Ironies ook bekend as ‘groeiringe’.

nooit hierdie siklus om 'n reguit lyn, 'n pad na die toekoms toe, aan te durf nie. Die patrone van die verlede word herhaal, maar nooit opgelos, verander of verwerk nie. In plaas daarvan om die lesse van die verlede te leer en uit die sikliese patroon weg te breek, keer Tallejare se karakters telkens terug om te herbeleef, maar nie te herinterpreteer nie. Alhoewel die karakters van Tallejare dus skynbaar sinloos hulle verlede verhaal, kry die leser van die roman die kans om die verlede te herinterpreteer en te herevalueer, en hierdie kans is in 'n groot mate te danke aan die spookkarakters se vertellings en fokalisasiebeurte.

Hierdie siklus is dus Tallejare se herhalende patroon, die natuurlike ritme van die dorp, die “pragtige, pynlike patroon” wat Ingi stelselmatig ontdek en begin begryp. Wanneer die natuurlike ritmes van die dorp versteur word, word beide die lewendes en oorledenes uiteindelik gekonfronteer met hulle vrugtelose herhaling van die verlede en (veral die lewendes, soos Jonty) word geforseer om werklik die verlede te konfronteer en die moontlikhede van die toekoms te oorweeg. Die dooies word selfs krasser hiermee gekonfronteer – hulle word letterlik ontnem van die gebeurtenis wat hulle terugkeer om te herhaal: William en SlingerVel kry nie die kameelperd nie, Siela kry nie vir Rooibaard by Lampakdam nie; die vrou sonder gesig word nie gesien nie.

Die nuus dat Jonty die grot gaan laat oopskiet, trek deur die dorp “soos 'n byekorf waarvan jy die deksel effe lig, en die bye kruip uit en swerm met 'n krag en verbeterheid wat jou verras” (Van Heerden, 2000:354). Hierdie nuus veroorsaak 'n opwelling, 'n opgewondenheid onder die lewende Tallejaners, en bring die spoke en remanente verskynsels in die dorp in beroering:

En dit is juis die engel wat onrustig in sy klipskeur skuifel, en sy vlerke versit, en hom opnuut inwikkel op sy nes van vere en uitwerpsel, en met sy snawel hier by sy oksel kloek. Hy wag op die nag, op die donkermaan, vir voleinding.

Niemand sien daardie aand kort na donker die nakende Irene Lampak wat met haar mooi lyf by Lampakdam inklim, haar lyf sugtend die koue water laat ingly en proesend begin swem nie, al in die rondte, terwyl die sekelmaan vir haar loer en die berg groot en donker oor haar hurk.

En veldkornet Pistorius kom hinkend aangestap, Kinderhandjies toe, met sy kiere en 'n klein seuntjie wat hom lei, en hy kom staan by die monument en buig sy kop, terwyl Ouma Siela Pedi in Kampong Spoggerig sit en hekel met 'n dik swart bril op haar neus, die Bybel by haar elmboog. Sy kan vergewe, maar sy kan nie vergeet nie: die rooi baard bibberend bokant haar.

En die vrou sonder gesig sit in haar kamer, rol, asof dit 'n kind se lyf is, die kussing in 'n laken toe, staan op die bed en laat die kussing inplof in die gleuf tussen haar bed en die kas. Sy onthou die kalk wat uit die graf opstuif, kyk na haarself in die spieël: niks; net verwyd (Van Heerden, 2000:354-355).

In bostaande aanhaling verskyn 'n mengsel van spookkarakters en remanente verskynsels; beide die spookkarakters en remanente verskynsels word opgejaag deur die versteuring in Tallejare se patroon – kortom, die h le dorp (lewendes, dooies, en magiese kreature) word op hol gejaag. Remanente verskynsels soos Irene Lampak wat in die dam swem, word hier aangetref – maar word nêrens vroeër in die roman gesien nie. Hierin lê die suggestie dat selfs die oorledenes wat

nié bewustelik in Tallejare spook nie, teruggeroep word deur hierdie versteuring in die patroon; dat hierdie gebeurtenis monumentaal is in die geskiedenis van Tallejare; dat verandering kan (en waarskynlik sal) plaasvind. Die statiese geskiedenis wat altyd teenwoordig is, word nou bedreig deur die komende oopmaak van die grot. Selfs die werking van tyd word hierdeur beïnvloed; dit is asof verskillende tydstrome in bostaande aanhaling vervleg word: gebeurte uit die verlede van die lewende Siela en Rooibaard (dalk ook klein Jonty) oorkruis met oorledenes soos Irene en die vrou sonder gesig se handeling in die vertelde hede.

4.7 GEVOLGTREKKING: DIE FUNKSIE VAN SPOOKKARAKTERS IN *DIE SWYE VAN MARIO SALVIATI*

Tallejare is 'n plek waar die geskiedenis nog as't ware asemhaal in die talle en talle stories wat oor vergane mense en gebeurte daagliks uit die monde van Tallejaners kom. Binne hierdie magies-realistiese mikrokosmos van Suid-Afrika is die geskiedenis nie net iets wat in ou boeke opgeskryf is nie; dit word nie net vergestalt in monumente soos Kinderhandjies en die Bloedboom nie; dit is nie net in die ou foto's en familiealbums nie; dit is nie net in die eggo's van stemme en reuke en bewegings soos dié in die Drostdy, die Veerpaleis en selfs die vlaktes van die Moordenaarskaroo nie. Dit is orals, en dit is in alles en dit loop steeds in die dorp rond. Dit fluister aan die mense van Tallejare, dit praat met Ingi Friedländer – maar hoofsaaklik praat die verlede, in die gedaantes van die vier intelligente spookkarakters, met die leser van die roman.

Dit word in die roman gestel dat die “dooies Tallejare nooit [kan] verlaat nie” (Van Heerden, 2000:218). Hiervolgens behoort die dooies eintlik die lewendes in getal te oortref. As almal wat oor die vertelde tyd van meer as 'n eeu in Tallejare geleef en gesterf het nog steeds daar is, behoort daar logies gesproke meer spoke as lewende mense in Tallejare te wees. Maar dit is nie hoe Van Heerden dit vertel nie. Dit is verder ook opvallend dat die spoke van Tallejare so op die agtergrond gehou word – in die sin dat hulle so min interaksie met en invloed op die lewendes het. In die magies-realistiese wêreld wat Van Heerden geskep het, sou dit amper as vanselfsprekend aanvaar kon word dat die dooies tussen die lewendes kan beweeg (dink byvoorbeeld aan André P. Brink se *Duiwelskloof* (1998)).

Dit is duidelik dat die keuse van spookkarakters as karakters, vertellers en fokalisators doelbewus en betekenisvol is. Dit is verder ook duidelik dat die seleksie van intelligente spookkarakters en remanente spookverskynsels as betekenisvol gelees kan word.

Die pertinente vraag is waarom daar enigsins spookkarakters in die roman is. Hierdie spookkarakters het min of geen invloed op die lewende karakters in die vertelde hede van die roman nie. Die spookkarakters gryp nie in nie, neem nie deel nie, verander nie die gang van

gebeure nie, kan nie die geheim van Goudseput oplos nie – om die waarheid te sê, die spoke toon geen belangstelling in Tallejare se passiewe skattejag nie. Hulle vertel net stories – en hulle vertel hulle stories aan die leser van die roman eerder as aan hul medekarakters. Hierdeur kan die spoke van Tallejare as spreekbuis vanuit die kollektiewe onbewuste beskou word. Taljard en Du Plooy het vanuit 'n ander perspektief ('n ondersoek na geskiedenis en identiteit in die roman) 'n soortgelyke afleiding gemaak:

Omdat die roman afspeel in 'n tipiese Suid-Afrikaanse omgewing en spesifiek in 'n Suid-Afrikaanse gemeenskap, is dit asof die roman die onderliggende inhoud van die kollektiewe onbewuste van die Tallejaners as verteenwoordigend van die hele spektrum Suid-Afrikaners oopskryf (Taljard & Du Plooy, 2005:105).

Uiteindelik is die kardinale funksie van die spookkarakters in *Die swye van Mario Salviati* gesetel in die onderskeid tussen die intelligente spookkarakters en die remanente spookverskynsels wat in Tallejare aangetref word. Die onbewuste remanente verskynsels is representasies van reeds bekende, gevestigde dele van die Suid-Afrikaanse geskiedenis. Die intelligente spookkarakters – William, SlingerVel, Siela en die vrou sonder gesig – is verskynsels wat minder bekende, versweë of wangeïnterpreteerde dele van die geskiedenis vergestalt. Alberts (2005:96) wys tereg uit dat die roman verteenwoordigend is “van die nuwe bedeling in Suid-Afrika waar die kulturele identiteit van verskeie bevolkingsgroepe ondergeskik staan aan die soeke en vestiging van 'n nasionale identiteit wat die hele “reënboognasie” insluit”. Deur hierdie stukkies geskiedenis as bewuste, intelligente spookkarakters te vergestalt, word 'n suggestie geskep dat dit juis hierdie dele van die geskiedenis is wat gekonfronteer moet word, wat opgeneem moet word in die nasionale bewussyn en ons begrip van die Suid-Afrikaanse geskiedenis en identiteit.

HOOFSTUK 5

WAT SPOOK IN DIE ROMAN-OEUVRE VAN ETIENNE VAN HEERDEN? VERGELYKING, GEVOLGTREKKINGS EN KONKLUSIE

5.1 INLEIDING

In die openingshoofstuk van hierdie studie is aangetoon dat spookkarakters 'n kenmerkende eienskap van die roman-oeuvre van Etienne van Heerden is wat tot op hede nie na behore ondersoek is nie. Hierdie studie het ten doel gehad om dié leemte te vul deur 'n deeglike ondersoek te loods na die voorkoms en funksie van spookkarakters in drie van Van Heerden se romans, naamlik *Toorberg* (1986), *Die Stoetmeester* (1993) en *Die swye van Mario Salviati* (2000). Dit is ook ten doen gestel om te bepaal of die spookkarakters in hierdie drie romans 'n groter funksie in Van Heerden se roman-oeuvre as geheel het.

Dit is uitgewys dat die gebruik van spookkarakters sowel as die ondersoek na spoke en spookkarakters met reëlmaat in die wêreldletterkunde aangetref word. Alhoewel daar die nodige primêre materiaal is om dit te regverdig, steek navorsing op hierdie gebied in die Afrikaanse letterkunde sleg af teen dié van wêreldletterkunde. Daar is aangetoon dat die bestudering van spookkarakters ten nouste saamhang met die navorsers se bepaalde definisie of omskrywing van 'karakter' en 'spook'.

Daar is gewys op die komplekse beskouings, verskillende terme vir en definisies van karakter. Dit is ook aangetoon dat die leser 'n integrale rol speel in die konstruksie van 'n karakter. Na aanleiding van Palmer (2004) se argument vir 'n holistiese beskouing van karakter en Margolin (1990) se betoog dat die definisie van karakter effektief na gelang van die navorsingsfokus aangepas word, is 'karakter' vir die doel van hierdie studie omskryf as 'n entiteit wat uit woorde gekonstrueer word, wat menslike eienskappe vertoon en as fiktief werklik deur die leser aanvaar word.

In die kontekstualisering van die studie is uitgewys dat identiteit 'n sentrale tema in Van Heerden se oeuvre is, en dat hierdie tema ook in die romans wat ondersoek word, voorkom. Derhalwe is 'n kort uiteensetting van verskillende beskouings van identiteit aangebied, waaruit dit geblyk het dat hierdie term ook nie beslissend gedefinieer kan word nie, deels omdat identiteit op sigself dinamies is. Daar is uitgewys dat daar onderskei kan word tussen verskillende soorte identiteite, dat 'n individu se identiteit uit verskillende saamgevoegde identiteite bestaan, en ook dat groepsidentiteit afhanklik is van die identiteit van die individue in die groep. Dit is beklemtoon dat

individuele karakters se identiteite as verteenwoordigend van 'n groepsidentiteit gelees kan word. Dit is ook vasgestel dat die identiteit van individue en groepe beïnvloed word deur die omgewing waarin hulle hulself bevind. Hierdie omgewing is nie net die fisiese ruimte (plek) nie, maar ook die historiese konteks (*Zeitgeist*), kultuur, taal, politiek – en vir spookkarakters, die dood. Daar is ook aangetoon dat identiteit voortdurend herskep word, ook in (en soms deur) die letterkunde. Identiteit en identiteitsvorming kan op verskillende maniere in verskillende letterkundige genres gelees word. Vir die doel van hierdie studie is identiteit omskryf as 'n versameling eienskappe wat aan 'n karakter toegeken word deur sy karakterisering in die teks en sy siening van homself (selfkonsep), wat beïnvloed en bepaal word deur die karakter se omgewing, insluitende sy interaksies binne en met sosiale strukture.

Aangesien daar aangevoer is dat lesers karakters as 'fiktief werklik' aanvaar, en dat werklikheidsperspeksie 'n rol speel in die leser se konstruering van karakters en identiteite, is daar breedvoerig ondersoek ingestel na hoe spoke in die werklike wêreld beskou en bestudeer word. Daar is uiteengesit waarom die ondersoek na spookkarakters in hierdie proefskrif gedoen word aan die hand van die klassifikasie van spoke wat in die paranormale wetenskap gevind word, eerder as aan die hand van die spiritisme, parapsigologie of filosofie. Die paranormale wetenskap onderskei tussen remanente, intelligente en demoniese spokery, en die spookkarakters in Van Heerden se romans is hiervolgens geklassifiseer.

Met inagneming van hierdie klassifikasiestelsel, die tipe spook wat meestal in Van Heerden se romans voorkom (intelligente spoke) en die gestelde omskrywing van karakter, is die term spookkarakter, spesifiek vir hierdie studie, gedefinieer as 'n karakter wat uitgebeeld word as 'n werklike persoon (in die fiktiewe werklikheid van die roman), wat oorlede is en na sy/haar dood as 'n spook teruggekeer het na die milieu waarin hy/sy geleef het, en wat as die spook van 'n oorledene geïdentifiseer word deur die skrywer, leser, ander karakters of hom-/haarself.

Vervolgens is ondersoek ingestel na die funksie van spookkarakters in die letterkunde. Spookkarakters word lank reeds in die letterkunde aangetref (hulle is dus nie 'n nuwe of unieke verskynsel nie), maar die funksie en voorkoms van spookkarakters kan verskil na gelang van die genre, modus of literêre stroming van die teks waarin hulle voorkom. In die tradisionele spookstorie en die Gotiese genre is die spoke vreesaanjaend, onbekend, onverklaarbaar en bonatuurlik, en as sodanig word hulle hoofsaaklik gebruik om vrees en ang (op welke vlak) by die leser op te wek. In die postkoloniale genre word die Ander vergestalt deur die spook, en word die spook dus gelees as die stem van die onderdruktes, die gekolonialiseerdes, wat stem gegee word en terugpraat teen die kolonialiseerder. In historiese romans word een van die mees algemene, basiese funksies van die spookkarakter, naamlik om die verlede te vergestalt, in sy

sterkste vorm aangetref, en die spookkarakter kan gebruik word om die verlede te herverbeel, herevalueer en herinterpreteer. In die magiese realisme, meer as enige ander genre, word die spookkarakters as menslik uitgebeeld – hulle is nie bonatuurlik of anderwêrelds nie, maar deel van die alledaagse (magiese) realiteit. In die magiese realisme kom die gebruik van spookkarakters as draers van die verlede ook sterk na vore.

Alhoewel die funksie van spookkarakters genregebonde geanaliseer kan word, is daar aangevoer dat die romans hier ter sprake eienskappe van verskillende genres toon. Soos dit in die romanhoofstukke aan die hand van resensies uitgewys is, toon *Toorberg*, *Die Stoetmeester* en *Die swye van Mario Salviati* almal eienskappe van die spookstorie, die plaasroman, die Gotiese, die magiese realisme, die postkolonialisme en die historiografiese. Verder toon *Toorberg* en *Die swye van Mario Salviati* eienskappe van die speurroman. *Die Stoetmeester* toon eienskappe van ekokritiek. *Die swye van Mario Salviati* bevat verder eienskappe van die avontuurverhaal (skattejagstorie) en die karnavaleske. Derhalwe is aangevoer dat hierdie romans nie een vanuit 'n enkele genregebonde perspektief gelees kan word nie, omdat dit in hierdie studie inperkend sou wees om die spookkarakters vanuit 'n enkele genregebonde perspektief te analiseer.

In die tweede, derde en vierde hoofstukke van hierdie proefskrif is die spookkarakters in elke roman afsonderlik geanaliseer, en hieruit het die belang van identiteit duidelik geblyk. Die romananalises het laat blyk dat hierdie sentrale tema in Van Heerden se oeuvre sterk tot uiting kom in die spookkarakters. Daar is aangetoon dat die spookkarakters in al die tersaaklike romans direk verbind kan word aan die tema van identiteit, en dat die spookkarakters verskillende weergawes van Afrikaner- en Suid Afrikaanse identiteite vergestalt.

In hierdie hoofstuk sal die spookkarakters van die verskillende romans vergelyk word met inagneming van hul voorkoms en optrede. Vergelyking sal ook getref word tussen die historiese tydperke wat in die romans (en spesifiek deur die spookkarakters) uitgebeeld word, asook die historiese konteks waarin die romans gepubliseer is. Die individuele en groepsidentiteite wat deur hierdie spookkarakters vergestalt word, sal ook met mekaar vergelyk word.

Na aanleiding van hierdie vergelykings sal die probleemstellings wat in Hoofstuk 1 uiteengesit is, aangespreek word. Daar sal aangedui word dat die spoke in elk van die drie romans spesifieke funksies vervul. Wanneer die funksies van die spookkarakters in die onderskeie romans in vergelyking met mekaar beskou word, word die oorkoepelende funksie van die spookkarakters in die drie romans duidelik sigbaar. In aansluiting by die tema van identiteit in hierdie romans (en in Van Heerden se oeuvre), sal daar vervolgens aangetoon kan word dat die bestudering van

spookkarakters nuwe insigte bied in Van Heerden se hantering van Afrikaner- en Suid-Afrikaanse identiteit.

5.2 VERGELYKING: SPOOKKARAKTERS

Die spookkarakters van die onderskeie romans word vervolgens vergelyk in terme van hul klassifikasie en voorkoms (fisies, en ook hoe hulle aan ander karakters in die romans verskyn) en optrede en handelinge (wat hulle doen, hulle interaksie met mekaar en die lewende karakters; en hulle optrede in die primêre verhaallyn van die tersaaklike roman).

5.2.1 Klassifikasie en voorkoms

Die meerderheid spookkarakters in die romans kan as intelligente spoke gekategoriseer word, soos in die voorafgaande drie hoofstukke aangedui is. Elke spookkarakter word duidelik geïdentifiseer as 'n oorlede, maar steeds teenwoordige karakter. Hierdie spookkarakters is almal ontliggaam, bedoelende dat hulle nie meer fisieke liggame het nie. Die spoke beweeg dus nie fisies tussen die lewendes rond nie en is grotendeels onsigbaar. Die enigste uitsondering in hierdie opsig is die vrou sonder gesig in *Die swye van Mario Salviati*, wat 'n fisiese liggaam het en tussen die lewendes woon, maar ten spyte hiervan steeds as 'n spookkarakter gelees kan word.²⁴⁰ In *Toorberg* word die ontliggaming van die spookkarakters beklemtoon deur die feit dat hulle self weet waar hulle liggame begrawe is. Verder voer die spoke in al drie romans ook geen liggaamlike handelinge uit nie – hulle eet geen voedsel nie, hulle trek nie klere aan of uit nie, hulle tel nie voorwerpe op of maak deure oop en toe nie, hulle raak nie die lewendes aan nie. In Van Heerden se romans is daar dus geen klap van die spook wat 'n sigbare, brandende handmerk op die lewendes laat nie.

Die intelligente spookkarakters is almal, sonder uitsondering, bewus van hulle eie afsterwe. Daar is nie 'n enkele intelligente spookkarakter in Van Heerden se romans wat ronddwaal onder die indruk dat hy/sy nog lewe nie. Alhoewel min van die spoke in *Toorberg* hulle eie oorlye beskryf, weet die meeste van hulle waar hulle begrawe is – Lucius vermy doelbewus sy eie graf, Floors weet dat hy moet ligloop omdat hy nie 'n graf op Toorberg verdien het nie. Siener in *Die Stoetmeester* openbaar aan die leser dat hy oorlede is, maar maak opmerklik geen uitsprake oor hóé hy oorlede is of waar sy liggaam is nie.²⁴¹ Die intelligente spookkarakters van *Die swye van Mario Salviati* beskryf nie een hoe hulle oorlede is of waar hulle grafte is nie, maar dit is duidelik dat William, SlingerVel, Siela en die vrou sonder gesig weet dat hulle nie meer lewe nie.

²⁴⁰ Sien 4.5.2.4.

²⁴¹ Geen melding word van Siener se begrafnis gemaak nie, waarskynlik omdat sy lyk nog nie teen die einde van die roman gevind is nie. Sarah merk ook op dat daar “nie eens 'n liggaam [is] om te begrawe nie” (Van Heerden, 1993:316).

Hierdie intelligente spookkarakters is duidelik almal bewuste entiteite. Hulle vertel hulle eie verhale, insluitende gebeure uit die verlede. Soois in *Toorberg* vertel byvoorbeeld in detail hoe Floors deur StamAbel verjaag is (Van Heerden, 1986:126-128); Siener in *Die Stoetmeester* vertel vanuit sy nadoodse posisie as spookkarakter die bomontploffing op Katedraalplein vanuit sy eie én MaNdlovu én Seamus se perspektiewe (Van Heerden, 1993:260-265,274); William in *Die swye van Mario Salviati* vertel hoe 'n ruiltransaksie met 'n trekgroepie Khoi skeefgeloop het, en hoe hy en SlingerVel “skiet-skiet deur die vlak rivierwater [moes] terughink na hul staning” (Van Heerden, 2000:26). Sulke vertellings van gebeure uit die verlede is, uit die aard van die saak, meer direk, meer (skynbaar) realisties wanneer dit vertel word deur 'n karakter wat dit persoonlik beleef het. Soos veral in *Toorberg* en *Die swye van Mario Salviati* gesien kan word, is staaltjies uit die verlede geneig om aangedik te word wanneer dit keer op keer deur die lewendes oorvertel word. Vergelyk, byvoorbeeld, die verskillende weergawes van OuAbel se ontmoeting met die magistraat in *Toorberg*, of die vele identiteite van die vrou sonder gesig in *Die swye van Mario Salviati*. Wanneer Van Heerden hierdie spookkarakters self aan die woord stel, word die mites weggegee en die (fiktiewe) waarheid aan die leser openbaar.

Die intelligente spookkarakters besin oor hulle verledes en die hede waarin hulle hulleself bevind, hulle spreek oordele uit oor die lewendes en die stand van sake in die vertelde hede. Dit impliseer dat die spoke bewus is van wat rondom hulle, in die milieu van die lewendes, plaasvind en dat hulle nie in die metaforiese duister dwaal nie. In *Toorberg* maak Ouma Magtilt, byvoorbeeld, verskeie uitsprake oor die nageslagte, insluitende dat Ella steeds nie 'n seun het “met die krag van 'n StamAbel nie” (Van Heerden, 1986:21), en OuAbel veroordeel die magistraat wat “soos 'n bruinvel in die Skaamfamilie se huis [...] sit en uit hulle bekere” drink “soos een wat nie maniere of soort ken nie” (Van Heerden, 1986:154). Hierdie spookkarakters se argaïese wêreldbeskouings – beskouings wat, in 'hulle' tyd, dalk as aanvaarbaar beskou kon word – staan as sodanig uit in die vertelde hede en veral in die hede waarin die leser die roman lees. In *Die Stoetmeester* maak Siener kort ná die bomontploffing op Katedraalplein die volgende uitspraak oor die Kei wat, wanneer Port Cecil as 'n mikrokosmos van Suid-Afrika beskou word, by implikasie ook 'n uitspraak oor die destydse politieke en sosiale situasie in Suid-Afrika is:

Daar is iewers iets verskriklik verkeerd met die Kei. Die streek is terminaal. Die geskiedenis word los van ons, die wit bevolking, gevorm en dit lyk nie of ons daaraan deel kan hê nie. Ons sit en toekyk, verstom, bevrees: ons is reeds deel van die verlede (Van Heerden, 1993:263).

Hierdie uitspraak van Siener verwoord die vrese van (sommige) wit Suid-Afrikaners in die oorgangstydperk tussen die ou en die nuwe Suid-Afrika.²⁴² In *Die swye van Mario Salviati* lamenteer Siela oor oorloë en die Tallejaners se obsessie met goud wanneer die Italiaanse krygsgevangenes in Tallejare arriveer:

Ek het gedink dit sal die laaste oorlog wees, mymer sy, die dag toe die Boere die knie voor die Engelse buig; ek het gedink dat alles verby is en dat daar net vrede wag. En kyk, hier is dit al weer: mense wat soos vee gestuur word na 'n plek waar hulle nie wil wees nie. Nes ek uit my blyplek losgeruk is deur daardie prokureur Pistorius se vader [...]

Goud, dink Ouma Siela Pedi terselfdertyd, Goud – altyd maar goud.

Water, ja; volstruisvere ook; maar eintlik gaan dit vir die Tallejaners altyd maar om die groot ontwykende: goud.

Die smaak in haar mond is bitter toe sy omdraai en almal sien vertrek (Van Heerden, 2000:62-63).

Haar mymeringe oor die gebeure op die perron suggereer 'n kritiek teen oorlog en ook teen die Tallejaners se obsessie met goud (wat metafories gelees kan word as 'n obsessie met rykdom, 'n gierige versugting) eerder as met mense – lyding soos hare word oorgesien, in 'n sekere sin word die geskiedenis herhaal – spesifiek oorlog, dit is nooit die laaste oorlog nie – en mense soos die Tallejaners wil eerder weet waar die goud is as wat met Siela gebeur het. Sy wys op 'n herhaling van patrone, iets wat struktureel deel is van die roman: die geskiedenis word herhaal, die dooies herhaal spesifieke handeling, die lewendes is vasgevang in die patrone van Tallejare.

Verder probeer die intelligente spookkarakters ook (op verskeie maniere) uitreik of kommunikeer met die lewendes. In *Toorberg*, byvoorbeeld, wil Andries sy vrou, Kaatjie, aanraak in vertroosting, maar “onthou [dan] dat hy dood is en dat sy nog nie afgesterwe is nie” (Van Heerden, 1986:51). In *Die Stoetmeester* roep Siener herhaaldelik na sy suster, Sarah, en wil selfs na sy lewende self uitreik – maar hy mag nie, want “hy is eintlik nie ek nie. Nog nie” (Van Heerden, 1993:96). Die vrou sonder gesig in *Die swye van Mario Salviati* leef selfs tussen die lewendes in die Drostdy, maar sy praat nooit met hulle nie. Hiermee word 'n duidelike grens tussen die lewendes en die dooies in Van Heerden se romans getrek: al is die spookkarakters bewus van hul eie afsterwe en ook van die doen en late van die lewendes, kan en mag hulle nie ingryp nie, hulle kan en mag nie deel van die lewendes se lewens wees nie.

Laasgenoemde eienskap van intelligente spokery (pogings om met die lewendes te kommunikeer) kom dus op 'n aweregse wyse na vore in Van Heerden se romans. In die werklike wêreld en volgens die paranormale wetenskap sal 'n intelligente spook uitreik na die lewendes deur op verskillende wyses met hulle te probeer kommunikeer. Hulle stemme kan gehoor word, hulle handeling (soos die toeklap of oopmaak van 'n deur, die rondskuif van voorwerpe) kan waargeneem word. Die veronderstelling is dat hierdie spoke aan die een kant dalk slegs erken

²⁴² Vgl. 5.3.1, die vergelyking van die historiese kontekste waarin die romans gepubliseer is.

wil word en die lewendes bewus wil maak van hulle teenwoordigheid, en aan die ander kant dat hierdie spoke onafgehandelde sake probeer oplos en dat hulle belangrike inligting het om aan die lewendes oor te dra. Maar soos in die voorafgaande hoofstukke uitgewys is, is daar geen geval van direkte kommunikasie tussen die lewendes en die dooies in enige van die drie romans hier ter sprake nie. In *Toorberg* is daar geen geval van 'n lewende karakter wat met 'n spook praat nie, en slegs enkele gevalle van lewendes (die Slams en KênsTillie) wat hierdie spookkarakters sien – maar verder as sien (deur 'n onbetroubare toorder en 'n kêns vrou) gaan dit nie. In *Die Stoetmeester* vertel Siener sy hele verhaal direk aan die leser, en ten spyte van sy herhaalde versugting na Sarah om sy naam uit te roep, is daar geen aanduiding dat Sarah hom werklik hoor nie. In *Die swye van Mario Salviati* is daar geen gesprekke tussen die lewendes en die dooies nie; en slegs enkele gevalle waar 'n lewende karakter (Ingi) spoke waarneem (Siela en die vrou sonder gesig). Alhoewel sommige van hierdie spoke dus gesien word, is daar geen interaksie, geen direkte kommunikasie, tussen die lewendes en die dooies nie. In al hierdie romans reik die spookkarakters nie uit na die lewende karakters in hulle milieu nie, maar na die leser. Dit is dus nie die funksie van die spookkarakters om die lewende karakters of gebeure in die primêre verhaallyn van die roman te beïnvloed of veroorsaak nie.

Soos uitgewys is in die inleidingshoofstuk, is remanente spokery in die werklike wêreld, aldus die paranormale wetenskaplikes en spookjagters, die mees algemene vorm van spokery. Remanente spokery is egter baie skaarser as intelligente spokery in Van Heerden se romans. Soos in die inleidingshoofstuk uiteengesit is, behels remanente spokery nie die teenwoordigheid van 'n bewuste entiteit nie, maar 'n herhaling, 'n tipe eggo, van gebeure (insluitende ouditiewe, visuele, en olfaktoriese verskynsels) wat lank reeds verby is. In *Toorberg* is daar 'n enkele remanente verskynsel, naamlik Soois se bloed wat jaarliks op die tuinmuur uitslaan, maar spookSoois maak nooit self hiervan melding nie, en daar is geen aanduiding in die roman dat hy self, as intelligente spook, betrokke is by dié verskynsel nie – dit is nie Soois wat jaarliks sy eie bloed teen die tuinmuur gaan aanbring nie. In *Die Stoetmeester* is daar nie 'n enkele remanente verskynsel nie (maar wel, teen die einde van die roman, 'n magiese verskynsel in die vorm van die skool visse wat skielik in die rivier verskyn en baie vinnig weer verdwyn). Maar *Die Swye van Mario Salviati* wemel van remanente spokery, insluitende die stem van Edit Bergh, die geluide en reuke van die dooies in die Drostdy, die skaduwees in die Veerpaleis, die ses soldate in swart, die swart ossewa en Rooibaard Pistorius (en magiese verskynsels, soos die engel, die blinddoekvoëls en Generaal Taljaard). In laasgenoemde roman was die funksie van die spokery en spookkarakters juis te vinde in die onderskeid tussen en seleksie van intelligente en remanente spokery: die remanente spokery kan gelees word as verteenwoordigend van reeds bekende, erkende geskiedenis, terwyl die intelligente spookkarakters die fokus plaas op minder bekende, dalk selfs versweë dele van die geskiedenis. Gegewe dat remanente spokery slegs in een geval in *Toorberg* voorkom, glad

nie in *Die Stoetmeester* nie, maar 'n beduidende rol speel in *Die swye van Mario Salviati*, kan daar nie 'n vergelyking getref word tussen die remanente spokery in die drie romans in terme van optrede nie, omdat die remanente verskynsels (in welke roman dit ook al voorkom) nie verskil nie – daar is geen *bewuste* optrede in hierdie verskynsels nie, en dit is slegs in *Die swye van Mario Salviati* dat die onderskeid tussen intelligente en remanente spokery 'n beduidende rol speel.

Verdere aspekte rakende die individuele voorkoms en aard van die spookkarakters, spesifiek aspekte soos geslag, taal, ras of velkleur en seksuele oriëntasie, wat betrekking het tot die identiteit van hierdie spookkarakters, sal later in hierdie hoofstuk in meer detail bespreek word.²⁴³

5.2.2 Optrede en handeling

Soos in bostaande afdeling uitgewys is, is vertelling die enigste daadwerklike handeling wat die spookkarakters in die drie romans hier ter sprake uitvoer. Buiten hulle oordra van gebeure uit die verlede, die kommentaar wat hulle op die karakters in die vertelde hede van die roman lewer en hulle besinnings oor die hede waarin hulle hulself bevind, doen die spookkarakters fisies niks nie. Wat veral van belang is, is dat as spoke hulle geen handeling uitvoer wat die primêre verhaallyne direk en/of beduidend beïnvloed nie, ten spyte daarvan dat hulle as lewende karakters beduidende rolle in hulle samelewings gespeel het. Die spookkarakters beïnvloed nie direk die handeling van die lewende karakters nie omdat die lewendes meestal nie bewus is van die dooies se teenwoordigheid nie.

Daar is, byvoorbeeld, geen oorlede Moolman wat die magistraat help om die raaisel van Noag se dood op te los nie, al was hulle almal teenwoordig toe Noag in die boorgat gesterf het. Dit is logies om op grond van hierdie gegewe te veronderstel dat hulle weet wat gebeur het, dat hulle dalk weet wanneer en hoe Noag dood is. Van Toorberg se spoke, insluitende StamAbel, Ouma Magtilt, en Andreas, weet immers vooraf dat die lewende Moolmans nie sal slaag in hul pogings om Noag te red nie. Maar hulle los nie hierdie raaisel vir die lewendes op nie.

Siener se invloed op die lewende gemeenskap van Port Cecil word hoofsaaklik veroorsaak deur sy handeling as lewende mens en sy dood, nie deur sy aktiwiteite as spook nie. Ná sy dood gaan hy terug in tyd en is daarom op meer as een manier teenwoordig by die gebeure wat tot sy dood gelei het. Omdat Siener se dood so 'n kardinale rol in die ontvouende geskiedenis van Port Cecil speel, kan dit geargumenteer word dat dit juis belangrik is vir die leser (en sy medekarakters) om sy dood te verstaan. Daarom vertel Siener eerder hóékom dit gebeur het, as hóé. Deur nie sy laaste oomblikke of die rusplek van sy liggaam te verklap nie, mistifiseer Siener sy eie dood

²⁴³ Sien 5.4.1.

en plaas die klem van sy vertelling op die lewendes. Hierdeur marginaliseer Siener homself in sy eie verhaal – sy verhaal handel oor die lewendes (insluitende hyself), nie sy oorlede self nie.

Die intelligente spoke van Tallejare lewer geen bydrae tot die lewendes se soektog na die goud nie. Hulle toon in der waarheid feitlik geen belangstelling in Goudseput nie. Ten spyte van sy fassinatie met Ingi, probeer William nooit om met haar te kommunikeer nie – hy teken haar eerder van 'n afstand af. SlingerVel probeer ook nie na Ingi uitreik nie, al moet hy noodgedwonge agter haar aanloop (omdat William agter haar aanloop). Die vrou sonder gesig het nooit vir Rooibaard, toe hy nog geleef het, gekonfronteer oor haar kind se hand nie en, ten spyte van haar veronderstelde reise saam met die spookwa, rep sy nie 'n woord oor die swart ossewa, die goud of Goudseput nie. Siela besoek nie haar oorlewende familie nie, en het niks te sê oor waar die goud uiteindelik weggesteek is nadat haar reis saam met Rooibaard en sy manne geëindig het nie. Tog is hierdie spookkarakters deurlopend in Tallejare teenwoordig: hulle is daar wanneer Ingi die verlede se skandes en stories kom oopvlek, hulle is daar wanneer die Italiaanse krygsgevangenes in Tallejare aangeland het, en ook op die dag toe die water geweier het.

In die breë beskou, is die spookkarakters in die romans hier ter sprake gekonstrueer as 'n onsigbare, ontasbare teenwoordigheid. Daar is slegs enkele gevalle in die romans waar die spoke inbreuk maak op die primêre verhaallyn, spesifiek wanneer hulle, al is dit net vir enkele oomblikke, deur die lewendes waargeneem word. Hiermee word nie bedoel dat die spookkarakters nie in die primêre verhaallyne teenwoordig is nie – hulle is juis deel daarvan, hulle vertel selfs dele daarvan – maar dat die spookkarakters nie die primêre verhaallyn soos wat dit deur die lewende karakters beleef word, direk beïnvloed nie. Ander gestel, die spookkarakters bring geen letterlike, merkbare verandering teweeg in die lewendes se doen en late nie.

Wanneer die magistraat in die dorp arriveer om sy ondersoek na Noag se dood op Toorberg te begin, wag OuAbel hom naby die stasie in.²⁴⁴ Hierdie insident word in die primêre verhaallyn aanvanklik op so 'n wyse aangebied dat die leser 'n dramatiese konfrontasie tussen die twee karakters veronderstel. Indien hierdie eerste weergawe (die meer uitgebreide, meer fantastiese storie wat deur 'n alwetende verteller aangebied word) aanvaar word, het OuAbel die teenwoordigheid van spoke op Toorberg bevestig deur sigbaar in die openbaar te verskyn ná sy dood en direk met die magistraat te kommunikeer. Tog skyn die meer eenvoudige weergawe wat OuAbel self later in die roman vertel, die 'waarheid' te wees. Volgens hierdie weergawe van die insident was OuAbel nie sigbaar aan die magistraat of die publiek nie, en is sy verskyning in die dorp derhalwe iets waarvan slegs hy bewus is. Hiervolgens het OuAbel dus geen rol in die primêre

²⁴⁴ Sien 2.5.9.

verhaallyn gespeel nie. Hy was slegs ongesiens daar toe die magistraat in Toorberg aangeland het – en omdat sy teenwoordigheid ongesiens verbygegaan het, kan dit nie gesê word dat sy handeling die primêre verhaallyn daadwerklik beïnvloed het nie. Die magistraat is nie deur OuAbel geïntimideer om sy ondersoek te laat vaar nie, die ondersoek is nie deur 'n spookkarakter in die wiele gery nie en, sover dit uit die roman vasgestel kan word, is Noag se dood ook nie deur 'n spookkarakter veroorsaak nie.

In *Die Stoetmeester* wil dit voorkom asof Siener die primêre verhaallyn in die slothoofstuk uiteindelik, na baie pogings, beïnvloed deur Sarah van sy teenwoordigheid bewus te maak. Dit word gesuggereer dat Sarah, ná Siener se verdwyning maar voor die slottoneel by die rivier, reeds bewus is van sy metafisiese teenwoordigheid en juis daarom na die ou kasarm en die rivier terugkeer – “Sy hoor my roep” (Van Heerden, 1993:318). Sy gaan na die ou kasarm en “*verbeel haar dat sy my silhoeët sien, 'n oomblik, in 'n vensterraam*” (Van Heerden, 1993:323). Wanneer sy later saam met Ayanda in die rivier staan, sê sy “*Ek verbeel my dat Siener hier by ons is. Ek hoor sy stem, sy skaduwee val daar oor die patio*” (Van Heerden, 1993:325). Wanneer die skool visse skielik in die rivier verskyn, word sy “oorweldig *deur die ervaring*” (Van Heerden, 1993:325).²⁴⁵ Toe hulle kinders was, het Siener vir Sarah gesê dat hulle visse sal word (Van Heerden, 1993:289). Hiervolgens kan dit gesê word dat Sarah deur die oomblik oorweldig word omdat sy daardie herinnering verbind het aan die skielike skool visse – dit is die ervaring wat haar oorweldig, nie noodwendig Siener se teenwoordigheid nie. Hierdie ‘bewuswording’ van Siener se teenwoordigheid kan dus ook gelees word as Sarah se begeerte om haar broer weer te sien en nie as 'n bewuswording van die teenwoordigheid van sy spook nie. Sy roep sy naam uit en bevry hom, maar, soos in Hoofstuk 3 aangedui is, nie noodwendig uit sy spooktoestand nie omdat Siener na hierdie ‘bevryding’ terugkeer na die aanvang van sy verhaal.

Daar is ook 'n vlietende oomblik waarin Seamus Siener se spook sien – maar Seamus dink dat dit Cawood is (Van Heerden, 1993:320). Dit moet ook in ag geneem word dat Seamus in daardie oomblik self hoogs emosioneel, verward, benoud en kwaad was (hy het in die nag gaan ry, van sy perd afgeval deels omdat Cawood met sy helikopter amok maak, en was besig om sy voorgeslagte uit sy gestel te skel) (Van Heerden, 1993:321). Myns insiens het hierdie vinnige raaksien van Siener nie in wese die primêre verhaallyn beïnvloed nie: Seamus neem geen nuwe besluite as gevolg hiervan nie, sy handeling word nie daardeur beïnvloed nie, en sover dit uit die roman vasgestel kan word, vertel hy vir niemand daarvan nie. Dit kan gelees word as 'n klein oomblik van verwarring, iets wat byna nie gebeur het nie, of ten minste, iets wat in totaliteit deur Seamus oorgesien word. Met inagneming van bostaande kan dit betwyfel word dat die lewende

²⁴⁵ My kursiverings.

karakters werklik bewus is van Siener se teenwoordigheid, en of sy teenwoordigheid as spook 'n daadwerklike invloed op die handeling van die lewendes het. Siener se vertelhandeling is duidelik op die leser gemik, soos gesien kan word in sy direkte aanspreek van die leser. Sy enigste invloed op die primêre verhaallyn is in die vertelhandeling self: wanneer Siener uitsprake maak oor die belang van sekere insidente en die vooruitskouing gee dat al hierdie gebeure uiteindelik tot sy dood gaan lei, beïnvloed hy die leser se beskouing van die gebeure.

Die swye van Mario Salviati staan uit onder die drie romans in die opsig dat enkele spookkarakters wel soms deur lewende karakters waargeneem word. Siela en die vrou sonder gesig word een keer saam deur Ingi waargeneem (sien Van Heerden, 2000:238). Soos in Hoofstuk 4 aangetoon is, spruit niks daadwerkliks uit hierdie insident nie. Ingi het geskrik, maar niks aan die saak gedoen of dit aan ander oorvertel nie; Siela en die vrou sonder gesig maak geen melding daarvan in hul eie fokalisasiebeurte nie. William en SlingerVel word nooit direk deur die lewendes waargeneem nie, maar soms kan die klap van die skoot wat weereens die kameelperd neerfel, steeds in die dorp gehoor word (Van Heerden, 2000:219).²⁴⁶ Die vrou sonder gesig woon byna soos 'n lewende in die Drostdy, en kan daagliks deur die lewendes waargeneem word. Maar hulle vlug van haar, soos Princess wat drie maal 'n dag 'n bord kos vir haar los en dan "oor die plaveisel aangehardloop [kom], met haar voorskoot hoog teen haar bene opgetrek" (Van Heerden, 2000:208); en Ingi wat nie werklik skrik wanneer sy haar vir die eerste keer sien nie (Van Heerden, 2000:109) maar algaande meer angstig op die vrou sonder gesig reageer en later selfs vir 'n oomblik dink dat sy self die vrou sonder gesig is (Van Heerden, 2000:227). Die vrou sonder gesig het duidelik 'n invloed op lewende karakters, maar dit beteken nie dat sy die primêre verhaallyn direk of beduidend beïnvloed nie. Haar teenwoordigheid word deel van Ingi se innerlike worsteling en selfondersoek; sy herinner Jonty aan sy ma; vir Meerlust en die generaal was sy 'n (uiteindelik nuttelose) leidraad na Goudseput. Maar die vrou sonder gesig help nie om die goud op te spoor nie, sy *doen* niks nie. Sy is net daar, en sy is sigbaar – dít is wat haar in hierdie opsig onderskei van die ander intelligente spookkarakters in hierdie roman.

Hieruit blyk dit duidelik dat die spookkarakters in *Toorberg*, *Die Stoetmeester* en *Die swye van Mario Salviati* nie 'n beduidende, direkte invloed op die primêre verhaallyn, die verhaal van die lewende karakters, het nie. Die omgekeerde is egter waar: die spoke word beïnvloed deur gebeure in die primêre verhaallyne. Die feit dat hulle nie die primêre verhaallyn beïnvloed nie, stel die vraag na hulle funksie in die romans dus sterker – waarom is hulle daar as hulle nie die uitkoms van gebeure in die verhaal beïnvloed nie, maar eerder daardeur beïnvloed word? Vanuit

²⁴⁶ Dit kan gesê word dat die lewendes dit dus as 'n remanente verskynsel ervaar, 'n klank sonder 'n identifiseerbare oorsprong, maar dat die leser dit beskou as intelligente spokery omdat hy/sy bewus is van die oorsprong van hierdie geluid.

hierdie perspektief beskou, is die funksie van spoke nie om gebeure te kataliseer nie. Anders gestel, die spookkarakters veroorsaak niks nie; hulle word veroorsaak deur die lewendes en die magiese milieus waarin hulle vasgevang is.

In *Toorberg* word die dooies deur die dade van die lewendes gewek, spesifiek Abel se installering en gebruik van die boormasjien. Soois vertel dat dit die boormasjien is “[wat] die dooies in hul grafte laat wakkerskrik en die voorgeslagte laat dwaal asof hulle nie geseënde Christendooies is nie, maar heidene wat deur ’n Slams begrawe is” (Van Heerden, 2000:124). Wanneer die dooies gewek is, is daar in werklikheid vir hulle niks anders om te doen as om die lewendes dop te hou nie. StamAbel raak ongeduldig met hulle onvermoë om die kind uit die boorgat te kry; Magtilt hou vir Ella dop; OuAbel agtervolg die magistraat; Lucius bewandel die opstal en die plaas; Andreas wag vir die kind sodat hy hom oor Toorberg kan lei; Soois wil die boormasjien saboteer; Floors sien sy nageslagte (waarskynlik vir die eerste keer); Hetta hou Ella en die magistraat saam dop; Abel kyk hoe die lewendes na hom soek omdat hulle nog nie weet dat hy oorlede is nie; Andries sien die lewende families bymekaar om die boorgat en besin oor sy eie bitterheid; en hulle het álmal om die boorgat gestaan en die gebeure rondom Noag se dood aanskou. Die teenwoordigheid van spookkarakters kan, wanneer die saak so betrag word, toegeskryf word aan die dade van die lewendes. Tog is dit ook waar dat daar ander faktore is wat ’n rol speel in die spoke se teenwoordigheid, veral die feit dat geeneen van hulle Toorberg ooit kan verlaat nie – hulle is in hierdie magiese milieu vasgevang op hulle geboortegrond.

In *Die Stoetmeester* word die spookkarakter ook, in ’n sekere sin, veroorsaak deur die lewende karakters. Siener kan net in Port Cecil spook omdat hy dood is; hy is dood omdat hy (waarskynlik deur sy eie neef) vermoor is; hierdie moord is grotendeels veroorsaak deur die politieke spanning in die stad en sy moontlike rol as bemiddelaar tussen die twee opposisionele groepe – hy is immers (aangetroude) familie van ’n lid van die wit stadsraad én die prokureur van ’n prominente familie in die Xhosa-gemeenskap. Nadat hy oorlede is, keer hy as ’n spook terug na sy laaste dae as lewende in Port Cecil, genoop om sy verhaal te vertel en hopelik sodoende sy eie vryheid in of uit die hiernamaals te bewerkstellig. Sy vertelling word deurlopend deur die lewende karakters – insluitende sy lewende self – beïnvloed, omdat hy hulle nou in meer detail as voorheen kan sien, omdat hy hulle beter kan verstaan, omdat hy “skaamteloos in [hulle kan opgaan]” (Van Heerden, 1993:279). Daarom wil Siener soms na hulle gaan, hulle troos en raad gee, na hulle uitreik en hulle waarsku – maar hy kan nie een van hierdie dinge doen nie. Alhoewel hulle hom beïnvloed, is hy as spook magteloos om hulle te beïnvloed. Dalk is dit juis om hierdie rede, sy magteloosheid as spook, dat Siener nie daadwerklik in die roman enige poging aanwend om sy eie dood te voorkom nie. Sy terugkeer na die begin van sy eie verhaal toe word ook deur ’n lewende karakter, Sarah veroorsaak: dit is haar uitroep wat hom wek.

Dit is die spookkarakters in *Die swye van Mario Salviati* wat die ooglopendste deur die lewendes beïnvloed word. William ontwikkel 'n fassinassie met Ingi, hy agtervolg haar en teken haar in die landskap in (Van Heerden, 2000:267). Waar William gaan, moet SlingerVel gaan (om die verf uit te pak, en die tafeltjie op te slaan en dies meer). Buiten die herhalende teken en skiet van die kameelperd, laat vaar hierdie twee spookkarakters as't ware hul gewone doen en late (wat dit ook al mog wees) om 'n lewende karakter te agtervolg. Die vrou sonder gesig hardloop weg van Ingi wanneer hulle vir die eerste keer ontmoet (Van Heerden, 2000:110), en word nie verder deur Ingi in die besonder beïnvloed nie. Dit is die lewende generaal Taljaard en Meerlust wat die vrou sonder gesig wandelend in die Moordenaarskaroo aangetref en na Tallejare geneem het om in die Drosty te woon. Indien hierdie lewende karakters nooit haar pad gekruis het nie, sou sy dalk nooit in Tallejare kom woon het nie. Siela word deur 'n lewende karakter gesien – en sien háár ook – maar buiten daardie kort oomblik tussen haar en Ingi is daar geen lewende karakter wat spesifiek vir Siela beïnvloed nie. Maar wanneer die lewende karakters die normale gang van sake, die rustige patroon van Tallejare, versteur deur uiteindelik die patroon te verbreek (Jonty wil die grot waarin sy pa is laat oopskiet, wat dalk die geheim van Goudseput sal kan oplos), word die spoke se belangrikste rituele, hul daaglikse herhaling van spesifieke gebeure uit hul verledes, as geheel versteur: William en SlingerVel kry nie die kameelperd nie, Siela kry nie vir Rooibaard en die kind by die dam nie, die vrou sonder gesig wat gereeld in die roman gesien word wanneer sy uit haar kamer gaan, is nie meer buite nie, sy bly in haar kamer (Van Heerden, 2000:360-362).

Ten spyte van hul bewustheid van hul eie oorlye en die doen en late van die lewendes, is daar 'n laaste aspek rakende die spoke se vertellings en besinnings wat hier bespreek moet word: geeneen van hierdie intelligente spookkarakters spreek die vraag na die hiernamaals ('n hemel, of 'n hel) aan nie. Buiten Soois se vlugtige verwysing na die spoke van *Toorberg* wat nie soos Christendooies kan rus nie, maar soos heidene moet dwaal asof hulle deur 'n Slams begrawe is (Van Heerden, 1986:124), is daar geen verwysing na 'n ander tipe na-doodse lewe nie. Geeneen van die intelligente spookkarakters gee enige aanduiding dat hulle op pad is na of teruggeroep is uit die hemel, die hel of enige ander volgende metafisiese ruimte nie. Selfs Siener, wat in die aanvang van *Die Stoetmeester* vir 'n wyle orals, buite tyd en ruimte, is, is steeds hier, steeds in die aardse sfeer. Hierdeur word een van die grootste onderliggende vrae na die gebruik van spookkarakters onbeantwoord gelaat – wat gebeur met ons nadat ons sterf? In Van Heerden se oeuvre word die dood van die spookkarakter oorgesien, asof dit min of geen impak op die individuele spookkarakter gehad het nie. Die afwesige dooies wat in Hoofstukke 2, 3 en 4 uitgewys is, is eenvoudig net weg, en die dooies wat Van Heerden geselekteer het om agter te bly en te spook, is eenvoudig net steeds daar. Dit is asof hulle bloot aangaan, voortleef sonder liggame en interaksie met mekaar of die lewendes. Religieuse, spirituele of filosofiese besinning

oor die dood word dus nie deur middel van spookkarakters in Van Heerden se oeuvre ondersoek nie.

In wese is dit die *idee* van die teenwoordigheid van die spoke, soos Abel in *Toorberg* wat hom verbeel dat sy voorvaders hom besoek (Van Heerden, 1986:159); of die remanente spokery wat die lewendes telkens aan die verlede herinner in *Die swye van Mario Salviati*, wat die lewende karakters en die primêre verhaallyne van die romans beïnvloed. Hiermee trek Van Heerden 'n ontologiese grens tussen die lewende karakters en die spookkarakters. Die intelligente spookkarakters waarvan die leser so pertinent bewus gemaak word deur hulle vertel- en fokalisasiebeurte, bestaan as't ware nie vir die lewende karakters in die primêre verhaallyn nie. Hulle is eintlik nie nodig vir die storie nie, omdat hulle niks in die primêre verhaallyn *doen* nie. Dit is slegs hul vertelhandeling wat belangrik is, en dié handeling word slegs deur die leser waargeneem. Van Heerden se spookkarakters spook dus meer by die leser as by die lewende karakters in hul eie, fiktiewe milieu.

Op soortgelyke wyse spook die verlede voortdurend in die nasionale bewussyn van die Suid-Afrika wat in Van Heerden se romans uitgebeeld word. Vervolgens word die drie romans vergelyk in terme van die historiese kontekste waarin hulle gepubliseer is, sowel as die historiese tydperke wat deur die spookkarakters in die drie onderskeie romans opgeroep word.

5.3 VERGELYKING: HISTORIESE KONTEKS

Daar is telkemale in die voorafgaande hoofstukke gesuggereer dat die historiese kontekste waarin die onderskeie romans gepubliseer is, van belang is vir die begrip van die funksie van spookkarakters in hierdie romans. Hierdie aanname is gemaak op grond daarvan dat identiteit deur omgewing beïnvloed word, en dat geskiedenis, kultuur, sosiale strukture en ideologie – die *Zeitgeist* – deel is van hierdie omgewing. Vervolgens word die historiese tydperke wat in die romans opgeroep word, met mekaar vergelyk. Daarna word 'n vergelyking getref tussen die historiese kontekste waarin hierdie romans gepubliseer is en tussen die vertelde hedes (die primêre storielyne) wat in die romans uitgebeeld word.

5.3.1 Vertelde historiese tydperke

Dit is in die inleidingshoofstuk uitgewys dat spoke by uitstek as verteenwoordigend van die verlede gelees word. Wanneer 'n spookkarakter dus buite tyd – 'n tyd na sy/haar dood, 'n toekoms waarin hy/sy nooit geleef het of sal leef nie – verskyn, dra hierdie spookkarakter as't ware die verlede met hom/haar saam in die vertelde hede in. In die romans hier ter sprake word verskillende historiese tydperke deur verskillende spookkarakters in die vertelde hede van die

romans ingedra. Die spookkarakters bring dus meervoudige historiese tydperke in die romans in, wat andersins (sonder spookkarakters) dalk nie so 'n pertinente rol sou speel in die stories wat Van Heerden vertel nie. In hierdie afdeling word die fokus geplaas op die spookkarakters wat in die voorafgaande hoofstukke bespreek is in terme van die pertinente gebeure en historiese tydperke wat hulle met hulle saamdra.²⁴⁷

In *Toorberg* verteenwoordig die spookkarakters etlike generasies van die Moolmanstamboom, van die pioniersdae waarin plase gevestig en die binneland verken is, ongeveer 1830-1840, naby aan die Groot Trek, tot die vertelde hede, die 1980's. In die breë beskou, is die oorlede Moolmans skynbaar nie veel gepla met die groot historiese gebeure van hul tye nie. StamAbel verduidelik nie juis waarom hy die binneland ingetrek het nie, en maak geen uitsprake oor die vorming van Boere-republieke en die begin van Suid-Afrikaanse geskiedenis (in terme van regerings, kolonialisering ensovoorts) nie. Die Anglo-Boereoorlog, byvoorbeeld, wat van 1899 tot 1902 geduur het, word in die roman betrek deur die karakter van Soois die Rebel. Tog word daar in werklikheid nie veel oor die oorlog in die roman gesê nie. Daar is, byvoorbeeld, nie 'n woord oor die konsentrasiekampe of die Britte se 'verskroeide aarde' beleid nie. Die rede hiervoor is deels die konteks van die roman – Toorberg (die plaas) is in die Kaapkolonie geleë, en is daarom nie so direk deur die Anglo-Boereoorlog geraak nie. Dit is ook om hierdie rede dat Soois 'n rebel eerder as 'n kryger genoem word. Die fokus in die roman word daarom geplaas op Soois se rebellie, wat uitgebeeld word as 'n byna kinderagtige speel-speel oorlog – StamAbel beskryf Soois se kommandoede as “boerseuns sonder eie grond of vrouens; seuns wat diep in hul broeke gefrustreerd was” (Van Heerden, 1986:76) – en op Andreas se volksverraaiende ballades wat, in die oë van die Moolmans, die vyand eerder as die Boere ondersteun het. Dit is asof Soois se byna komieklike krygsvernuf gebruik word om die beeld van die Boerekryger te ondermyn, en Andreas se ballades gebruik word om 'n reeds gemarginaliseerde Moolman ('n kunssinnige man met slap gewigte wat die stad bo die plaas verkies het) finaal te verwerp.

In OuAbel se fokalisasiebeurte word daar nie na internasionale, historiese gebeure soos die Eerste Wêreldoorlog (1914-1918) of die Tweede Wêreldoorlog (1939-1945) verwys nie; ook nie na die opkoms van die Nasionale Party en die apartheidsbeleid van die Suid-Afrikaanse regering nie. Nee, OuAbel is eerder gemoeid met sy eie grond en Toorbergwater. Alhoewel *Toorberg* in 'n turbulente fase van Suid-Afrika se geskiedenis afspeel, het Abel (die volgende generasie se oorlede Moolman) niks te sê oor die politiek en die geweld nie; hy verwys net vlugtig na DwarsAbel wat dronk in die roostuin injaag na 'n operasie in die township. Die opeenvolging van geslagte

²⁴⁷ Ander karakters uit die verlede wat nie in die romans spook nie, byvoorbeeld Jan Swaat en HansBoesman in *Toorberg*, die slagoffer van die halssnoermoord in *Die Stoetmeester* of Fielies Jolles in *Die swye van Mario Salviati*, word dus hier buite rekening gelaat.

loop, natuurlik, hand aan hand met historiese progressie en word daarom voortgesit in die lewende karakters, wie se historiese konteks in die hieropvolgende afdeling bespreek sal word.

In *Die Stoetmeester*, wat slegs een sentrale verhaallyn het, word die verlede, hede en toekoms siklies aan mekaar verbind deur die narratiewe struktuur en die gebruik van 'n spookkarakter wat in daardie siklus van belewing, herbelewing en vertelling, vasgevang is. Alhoewel die historiese konteks wat die primêre verhaallyn se *Zeitgeist* beïnvloed veel verder strek as die enkele vertelde dae voor en na Siener se dood (deur, onder andere, verwysing na die koloniale verlede en die Britse setlaars), word hierdie geïmpliseerde historiese konteks nie deur 'n spookkarakter vergestalt nie. Dit is die *Zeitgeist* van die primêre verhaallyn, die lewende karakters se verhaallyn, wat die historiese konteks van die roman bepaal. Op hierdie wyse word selfs die historiese diepte wat 'n spookkarakter tot 'n roman kan bring deur Van Heerden ingeperk tot 'n verwysing na 'n hede van die roman, wat by implikasie beteken dat die vertelde hede, die interregnum, die liminale fase in Suid-Afrikaanse geskiedenis, die enigste historiese konteks van belang is vir hierdie roman. Die historiese konteks van die spookkarakter stem dus presies ooreen met die historiese konteks van die lewende karakters, sowel as die historiese konteks waarin die roman gepubliseer is, en word derhalwe in die volgende afdeling (die vergelyking van historiese konteks van publikasie) bespreek.

In *Die swye van Mario Salviati* word daar, soos in *Toorberg*, teruggegaan na Suid-Afrika se koloniale verlede, maar skynbaar verder terug as die Groot Trek en die pioniersdae van trekkers soos StamAbel. Karakters soos William en SlingerVel, die avontuurlustige Britse ontdekkingsreisiger en sy agterryer, hoort dalk eerder in 'n tydperk naby aan 1795 – 1803, die tydperk van die eerste Britse bestuur van die Kaapkolonie waarin “Britse amptenare, reisigers, handelaars en sendelinge [...] positiewe indrukke gevorm [het] van die plaaslike inwoners en die omstandighede daar” (De Villiers, 2012:74). Om 'n meer spesifieke datum aan William en SlingerVel se reise (as lewendes) te koppel, is moeilik vanweë die skamele gegewens in die roman. Daar word, byvoorbeeld, geen spesifieke datum vermeld nie, daar word nie gesê watter koning dit was wat van William se tekeninge aangekoop het nie, en geen konkrete gegewens wat aan ware historiese gebeure verbind kan word, word verskaf nie. Hulle is dus 'n vae verwysing na Suid-Afrika se koloniale verlede, na 'n tyd toe inheemse mense soos SlingerVel in die rol van die onderdaan van die kolonialis geplaas is, 'n tyd toe die slagting van 'n groep inheemse bewoners van die land min of geen geregtelike reperkussies gehad het nie (wat sinspeel op die afwesigheid van regeringsamptenare, polisie en howe); in essensie 'n tyd waarin die rol van die inheemse bevolking as minderwaardig teenoor die wit kolonialiseerders gevorm (of eerder, onbestryd gevestig) is.

Die skaduwees in die Veerpaleis verwys duidelik na die ontploffing van die volstruisbedryf wat in die laat 1860's en 1870's plaasgevind. Die veerbedryf het vinnig gegroei omdat infrastruktuur aansienlik verbeter het as gevolg van die groeiende diamantbedryf en omdat modebewuste vroue, veral in Europa, volstruisvere wou hê. Die uiteindelik inploffing van daardie bedryf tussen 1879 en 1882, en die ekonomiese verliese en vernietigde lewens wat daardeur veroorsaak is (vgl. Visser, 2012:194 & Verhoef, 2012:205), kan ook aan die skaduwees in die Veerpaleis verbind word. Soos baie volstruisboere van daardie tyd, het Meerlust en Irene 'n groot deel van hul rykdom verloor, al het hulle hul ontwerpe by die nuwe modes, met kleiner vere, probeer aanpas. Soos in die vorige hoofstuk aangetoon is, is die skaduwees in die Veerpaleis verteenwoordigend van die gemarginaliseerde individue (Meerlust en Irene) wat daar geleef het en, ten spyte van hul internasionale roem, sukses en rykdom nie in die gemeenskap aanvaar is nie, en nie net van 'n groot historiese gebeurtenis (die ontploffing en latere inploffing van die veerbedryf) in die Suid-Afrikaanse geskiedenis nie.

Die remanente verskynsel van Edit Aandra se stem kan verbind word aan die lewe van haar eggenoot – haar stem word immers gehoor in die kothuis waar hulle as getroude egpaar geleef het, en by die dam waar sy vermoor is en in sy arms gesterf het. Deur Mario Salviati implisiet in te sluit in hierdie verskyning, word sy historiese konteks ook geopper, en dus kan Edit se stem gelees word as 'n verwysing na die historiese gebeurtenisse van die Tweede Wêreldoorlog, spesifiek die gebeure wat die Italiaanse krygsgevangenes tot in Tallejare gebring het. Dit is egter 'n groot sprong om te maak, aangesien Mario ook as lewende karakter in die roman verskyn en daardeur meer direkte konnotasies met hierdie gebeure oproep. Derhalwe word hierdie historiese gebeure in die hieropvolgende afdeling bespreek. In terme van spesifieke historiese gebeure, kan daar geen groot betekenis geheg word aan die remanente spookverskyning van Edit se stem nie.

Die belangrikste historiese gebeurtenis ter sprake in *Die swye van Mario Salviati* is skynbaar die Anglo-Boereoorlog. Hierdie oorlog word in twee van die vier intelligente spookkarakters, sowel as vier van die ses geïdentifiseerde remanente spookverskynsels vergestalt. Maar hierdie roman word die Anglo-Boereoorlog in 'n totaal ander lig geplaas as in *Toorberg*. In *Die swye van Mario Salviati* word die fokus geplaas op die slagoffers van die oorlog, veral die minder bekende slagoffers soos Siela, wat deur die soldate van die Republiek ontvoer en verkrag is; en onbekende vroue wat in die konsentrasiekampe hul kinders se sterfte moes aanskou, soos die vrou sonder gesig, wat haar oorlede kind se hand vir die oorlogsaak opgeoffer het en nou nooit sal kan rus nie. Remanente verskynsels soos die swart ossewa waarin die kinderhande en die goud vervoer is, die gekreun van die gewonde soldate in die Drostdy, en veral Rooibaard (wat ook as 'n magiese verskynsel gelees kan word) en die ses soldate in swart, verwys na die beeld van die Boerekryger in die Anglo-Boereoorlog, maar waar *Toorberg* se Soois 'n half-komieklike ondermyning van

daardie beeld is, is hierdie figure in *Die swye van Mario Salviati* 'n skreiende kritiek teen en ontluistering van die wandade en misdade van soldate wat in die nasionale bewussyn en die geskiedenis as helde voorgehou en onthou word.

In aansluiting by die geskiedkundige konteks van die Anglo-Boereoorlog, figureer die mite van die verlore Krugermiljoene ook sterk in *Die swye van Mario Salviati*. Die soeke na hierdie verlore skat – hoe passief die lewende Tallejaners as geheel ook daaraan deelneem – is die element wat die gemeenskap as geheel aan hulle gedeelde verlede verbind. Magiese karakters soos Generaal Taljaard word hierdeur (veral, sy eie gierigheid vir die goud) aan die lewe gehou. Lewende menslike karakters soos Jonty se daaglikse bestaan en lewenskeuses word hierdeur beïnvloed. Die intelligente spookkarakters – waarvan Siela veral inligting oor die goud en Goudseput kon openbaar – word egter hiervan gedistansieer deur die feit dat hulle juis geen belangstelling in die goud toon nie. Hierin lê 'n suggestie dat die oplossing van die geheim, die ontdekking van die verlore skat, nie vir hierdie spookkarakters van belang is nie. Dit is wel 'n leidraad tot die funksie van hierdie spookkarakters: soos in *Toorberg*, is hulle funksie nie verbonde aan die oplos van geheime of die afhandeling van onafgehandelde sake nie, maar eerder verbonde aan die identiteite wat hulle vergestalt. Anders gestel, die spookkarakters se funksies is gesetel in wie hulle is, nie in wat hulle weet nie.

Deur sulke verskillende perspektiewe op 'n historiese gebeurtenis soos die Anglo-Boereoorlog te verskaf, plaas Van Heerden die klem op die identiteit van die betrokke individue eerder as die historiese gebeurtenis op sigself. Daar is, byvoorbeeld, geen uitspraak van enige spookkarakter dat die Anglo-Boereoorlog reg of verkeerd was, of dalk nooit moes gebeur het nie, maar eerder dat mense soos Soois by die rebellie aangesluit het met minder edele bedoelings as die bevryding van sy volk, en dat Rooibaard en sy manne so getraumatiseer is deur die opofferinge wat hulle in die naam van die Republiek moes maak, dat hulle deur ontbering van hul menslikheid gestroop is en dienooreenkomstig onmenslik begin optree het. Beide hierdie vergestaltings van karakters wat betrokke was in die Anglo-Boereoorlog toon 'n ander perspektief as dié van die dapper Boerekryger wat in die ouer geskiedenisboeke en die nasionale bewussyn van die Afrikaner neerslag gevind het. Hierdeur toon Van Heerden se spookkarakters nie net 'n veranderende perspektief op die gebeure nie, maar ook die verandering in die evaluering van individuele identiteite van die karakters wat in sulke gebeure betrokke was.

Al kom meervoudige historiese kontekste in *Die swye van Mario Salviati* ter sprake, is dit eerder die verhale van individue in die geskiedenis as die verhaal van die geskiedenis wat hier vertel word – en sodoende word die klem voortdurend geplaas op die identiteit van individue in 'n bepaalde historiese konteks eerder as op die geskiedenis self. (Dit is immers 'n roman, nie 'n

geskiedenisboek nie). Die verskillende historiese kontekste wat in die mikrokosmos van Tallejare opgeroep word, beïnvloed dus die identiteit van individue en sodoende die beskouing van die ontwikkeling van die Suid-Afrikaanse geskiedenis met die verloop van tyd, waaruit die funksie van hierdie spookkarakters spruit.

Die stambome wat in die aanvang van *Toorberg* en *Die swye van Mario Salviati* verskaf word, bied ook 'n blik op die sosiale progressie wat tussen hierdie twee romans se publikasiedatums plaasgevind het, veral die erkenning van 'n meer-rassige Suid-Afrika. Die Moolmans se stamboom trek 'n besliste lyn tussen die wit Moolmans en die bruin Skaamfamilie, maar die Bloedboom van Tallejare skep die indruk dat al die verskillende families van verskillende rasse bloedverwant is. Alberts verbind ook hierdie verskille in die twee stambome aan politieke verandering:

Ook in *Die Swye van Mario Salviati* word Tallejare se belangrikste inwoners deur middel van 'n bloedboom aan die leser voorgestel. Waar die *Toorberg*-genealogie meestal fokus op die geslag van die Moolmans en suiwer skeidslyne tussen die blanke en bruin dele van die familie gehandhaaf word, ten spyte van die insluiting van Floors Moolman by die Skaamfamilie, kan die verknoping van rasse nie in die Bergh, Pistorius en Moloi families misgekyk word nie. Die progressie vanaf die apartheidsideologie, van die stigma verbonde aan rassevermenging gedurende die 1980's, tot die werklikheid van 'n multikulturele samelewing in die jaar 2000, word reeds duidelik met die lees van die stambome soos vervat in dié romans (Alberts, 2005:98).

Alhoewel die twee romans, deur middel van hul spookkarakters, 'n groot deel van die Suid-Afrikaanse geskiedenis in die romans inbring, kan die houding jeens die inwoners van hierdie land in die bepaalde historiese konteks van die publikasie van die romans reeds in die aanbieding van die stambome gesien word. Dit maak die weglating van 'n stamboom in *Die Stoetmeester* meer opvallend, maar nie noodwendig 'n besliste weglating nie. 'n Mens sou, aan die een kant, kon argumenteer dat 'n stamboom in *Die Stoetmeester* nie nodig is nie, omdat daar nie met etlike generasies, 'n veelheid van (spook)karakters kennis gemaak word nie. In 'n sekere sin kan die stambome in *Toorberg* en *Die swye van Mario Salviati* tog as hulpmiddels (om die leser te help om tred te hou met al die karakters en spookkarakters) beskou word, en aangesien *Die Stoetmeester* slegs een spookkarakter het wat een verhaal vertel in een tydspan (sy hede), het die leser nie 'n stamboom nodig om tred te hou met al die karakters nie. 'n Ander interpretasie is dat 'n stamboom in *Die Stoetmeester* 'n blik op die verlede en die toekoms van Port Cecil se families kon bied – en dit sou die liminale spanning in die roman ondermyn. Die struktuur van die roman, die sikliese narratief waarin die liminale spookkarakter vasgevang word, die liminale spanning van die politieke sfeer – die liminale spanning in al hierdie aspekte is aangewese op die vasval in die *tussen*; tussen lewe en dood, tussen toekoms en verlede, tussen komende oorlog of komende versoening, tussen families, tussen rasse, tussen die begin en einde van die verhaal. 'n Stamboom sou 'n verlede vestig, en 'n blik op die toekoms bied – die Moolmanstamboom suggereer byvoorbeeld die einde van die Moolmans, Tallejare se stamboom suggereer versoening tussen rasse en toekomstige, hibriede geslagte.

Dit is duidelik dat die historiese gebeure wat deur die spookkarakters in die drie verskillende romans vergestalt word, gelees kan word as deel van die omgewing wat die identiteit van die individue, en daarom ook die groepsidentiteite wat in die romans gevestig word, beïnvloed. Gegewe die magies-realistiese aard van hierdie romans, is dit nie ongewoon dat juis spookkarakters gebruik word om die verlede as 'n aspek van die hede te vestig nie. Die verskillende perspektiewe wat in die onderskeie romans op dieselfde historiese gebeurtenis verskaf word, is ook opvallend. Hierdie verskillende perspektiewe, soos vergestalt deur verskillende spookkarakters, dien nie net as agtergrond in die betrokke roman nie, maar toon ook hoe identiteit en die persepsie van afgehandelde gebeure telkens ondermyn, geherevalueer en geherinterpreteer word in die letterkunde. Anders gestel, die evolusie van 'n Afrikaanse of Suid-Afrikaanse identiteit kan ook gesien word in die hantering van dieselfde historiese gebeurtenis en die fiksionele spookkarakters wat Van Heerden aan daardie historiese gebeure koppel.

Vervolgens word daar van nader gekyk na die historiese konteks waarin die romans gepubliseer is, wat saamhang met die historiese tydperk waarin die lewende karakters in die romans geplaas word.

5.3.2 Historiese konteks van publikasie

Die vertelde hede van die drie romans speel duidelik in verskillende historiese tydperke af. Die vertelde tye in die primêre verhaallyne stem min of meer ooreen met die publikasiedatums – die magistraat se ondersoek na Noag se dood in *Toorberg* (1986) vind plaas in die vroeë of middel 1980's; Siener se verhaal in *Die Stoetmeester* (1993) speel af in die vroeë 1990's, 'n jaar of twee voor Suid-Afrika se eerste demokratiese verkiesing; Ingi se besoek aan Tallejare in *Die swye van Mario Salviati* (2000) vind plaas in die laat 1990's of vroeg in 2000. Die historiese konteks van publikasie speel ongetwyfeld 'n beduidende rol in die primêre verhaallyne (die vertelde hedes van die romans). Nie een van die romans hier ter sprake is historiese romans in die sin dat hulle vertelde hedes etlike jare, dekades (of selfs eeue, of millennia) voor die jaar van publikasie afspeel nie. Die verlede is *verby*, maar word in die hede ingedra deur die spookkarakters. Die lewende karakters, en die hede waarin die spoke uit die verlede verskyn, is dus nou verbonde aan die *Zeitgeist* van die publikasie. Die romans kan dus, in 'n mate, beskou word as ensenerings van die historiese konteks van publikasie, 'n blik op die betrokke tydperk waarin die fiksie en die realiteit in 'n groot mate met mekaar ooreenstem. Hiervolgens kan die kwessie van identiteit, soos wat Van Heerden dit in hierdie romans na vore bring, dalk ook beskou word as 'n ondersoek na die eksistensiële vrae van dié tye. Of Van Heerden dit doelbewus só gedoen het, met die spesifieke doel om eksistensiële kwessies, veral rondom identiteit, te ondersoek, is 'n ope vraag wat nie direk betrekking het op hierdie studie nie. Wat wel van belang is, is dat die historiese

tydperke met 'n mate van realisme uitgebeeld word, en derhalwe moet die ondersoek na identiteite wat in hierdie romans aangetref word, met inagneming hiervan gelees te word.

Hierdie *Zeitgeist* sou uit die aard van die saak ook 'n invloed gehad het op die lesers se interpretasie van die romans. Daar is reeds in die inleidingshoofstuk aangedui dat die leser aktief deel het aan die konstruksie van karakters, en ook dat die leser se werklikheidsperspektief hier 'n rol sal speel. Lesers wat hierdie romans in die publikasiejaar (of naby daaraan) gelees het, sou waarskynlik meer in voeling wees met die politieke en sosiale kwessies wat in die romans uitgebeeld word. Dit is belangrik om uit te wys dat die historiese kontekste van die publikasietydperk en vertelde tydperk in hierdie studie vanuit die agterna-perspektief, retrospektiewelik, gelees is. Dit moet ook uitgewys word dat hierdie navorser nie juis die eerste twee romans se publikasietydperke persoonlik *beleef* het nie.²⁴⁸ Die interpretasie van die romans is ongetwyfeld hierdeur beïnvloed. Dit is, in 'n sekere sin, makliker om terug te kyk na die verlede en 'n oordeel te vel oor die wandade en die gruwels van vorige generasies as wat dit is om die wandade en gruwels van die hede in te sien en te begryp. Anders gestel, retrospek is 'n ander perspektief, en een wat helderheid ná die feit(e) kan bring, maar ook sekere vooroordele impliseer waarvan die navorser nie kan ontsnap nie.

Die romans is, wat historiese konteks betref, taamlik vaag. Daar word selde spesifieke datums (soos jaartalle) vermeld, en die leser moet meestal uit die alledaagse omgewing, insluitende die tegnologie wat gebruik word, aflei dat die vertelde hede naastenby ooreenstem met die publikasiedatum. Die Moolmans, byvoorbeeld, ry lank nie meer in ossewaens nie – Abel het 'n Land Rover, DwarsAbel ry op motorfietse (en soms in Casspirs) en die magistraat skryf nog briewe met die hand. In *Die Stoetmeester* luister Siener na radioberigte en kommunikasie geskied via die telefoon (eerder as selfone – dit is, byvoorbeeld, Cawood se huisnommer, nie sy selfoonnommer nie, wat op die muur in die badkamer van die Dick King Hotel geskryf staan (Van Heerden, 1993:158)). In *Die swye van Mario Salviati* neem Ingi haar *walkman*, selfoon en skootrekenaar saam na Tallejare en die generaal gebruik 'n faksmasjien.

Die historiese tydperke wat hierbo en in die voorafgaande hoofstukke bepaal en bespreek is, is by benadering gedoen op grond van historiese gebeure waarby karakters betrokke was of waarna implisiet verwys is. Daar word, byvoorbeeld, in *Die Stoetmeester*, geen groot ophef gemaak van Nelson Mandela se vrylating op 11 Februarie 1990 (Giliomee, 2012b:415) nie, maar die vroue van Joza sing oor die komende “National liberation” (Van Heerden, 1993:213) (nadat die gerug

²⁴⁸ Ek was 'n peuter in 1986, skaars 'n tiener in 1993, en 'n hoërskoolleerder in 2000. Derhalwe het ek 'n ander (subjektiewe) perspektief op die historiese agtergrond van die romans as ouer lesers wat dit as volwassenes beleef het, en jonger lesers wat dit glad nie beleef het nie.

versprei dat (die oorlede) Ncincilli weer gesien is) wat na aanleiding van hierdie groot politieke gebeurtenis in die vooruitsig gestel word. Daar word dus na die breë sosiale konteks verwys; hoe optredes en houdings begin verander het, eerder as na spesifieke gevalle van politieke geweld, onluste en die stelselmatige afskaffing van rasverwante wette.²⁴⁹ Hierdie tipe vaagheid of onspesifisiteit wat historiese konteks betref, kan dalk toegeskryf word aan die magies-realistiese milieu van die romans, en daarvolgens gelees word as 'n tipe mistifisering van die geskiedenis, deels vanweë die herskrywing of herinterpretasie daarvan. Dit moet ook in ag geneem word dat dit nie net die jaar van publikasie is wat die historiese konteks van die roman bepaal nie. Enkele jare vóór die publikasiejaar moet ook in geneem word omdat die skryfproses ook in ag geneem moet word. Hiermee word nie gesuggereer dat Van Heerden se skryfproses hier ondersoek word nie. Maar om hierdie gegewe redes word daar in die onderstaande beskrywings breedweg na die historiese konteks ondersoek ingestel, verwys na bepalende gebeure in die publikasiejaar en 'n jaar of twee voor die publikasie van die romans (dus, die konteks waarin die romans geskryf is), na die *Zeitgeist* eerder as die swart-op-wit-feite.

Toorberg is, volgens Van Heerden, geskryf in 'n tyd toe die politiek “benoud” was, die geskiedenis “eensydig gekanoniseer” is en “mens verlang [het] na 'n plek waar daar adem is, na die ryk van die verbeelding en die onmoontlike” (Van Heerden, soos aangehaal deur Van Graan, 2014b:4).²⁵⁰

Die politieke atmosfeer rondom *Toorberg* was inderdaad “benoud”. 1978-1984, 'n belangrike fase in die Suid-Afrikaanse geskiedenis en ongetwyfeld deel van die historiese konteks waarin *Toorberg* geskryf en gepubliseer is, was volgens Giliomee (2012a:389) 'n tydperk waarin Suid-Afrikaners (na aanleiding van uitsprake deur P.W. Botha) moes ‘aanpas of sterf’. Die onluste, wat 'n hoogtepunt (of eerder 'n laagtepunt) bereik het in die 1980's, het reeds in die 1950's begin (Vgl. Grobler, 2012). Tog is dit ook so dat daar reeds in die laat 1970's tekens van 'n komende verandering was, veral nadat P.W. Botha die pos van Eerste Minister in 1978 by B.J. Vorster²⁵¹ oorgeneem het:

In Botha se eerste jare in die amp het dit gelyk of die idee van hervorming geseëvier het en of verreikende veranderings onderweg is. Hy het swart mense “mede-Suid-Afrikaners” genoem, Soweto met “'n boodskap van hoop” besoek en deur al die tuislande gereis. Hy het Afrikaners gevra om hul eie geskiedenis te lees en te besef dat almal politieke regte moet hê. “As mense onderdruk word, veg hulle terug. Ons moet ander mense se regte respekteer en onself bevry deur aan ander in die gees van geregtigheid te gee wat ons Afrikaners vir onself gevra het.”

Ná sy eerste jaar as eerste minister het die invloedryke Amerikaanse koerant *The Washington Post* geskryf dat swart mense stomgeslaan is deur Botha en sy ministers se

²⁴⁹ Dit is veral opmerklik dat 'n karakter soos Siener, 'n prokureur van beroep, juis nie spesifiek na wetsveranderinge verwys nie.

²⁵⁰ Met verwysing na sy gebruik van spookkarakters in 'n magiese milieu.

²⁵¹ Vorster, 'n leier wat vasgeklou het aan die apartheidsbeleid, moes noodgedwonge bedank na die sogenaamde Inligtingskandaal (Giliomee, 2012a:389).

uitsprake en dat dit by hulle hoop wek dat 'n alternatief vir geweld en wanhoop gevind kan word (Giliomee, 2012a:390).

Gegewe die gewelddadige 1980's, het Botha se versoenende gebare aanvanklik nie veel vrugte afgewerp nie – verandering was dalk in die vooruitsig, maar die proses was stadig en vol haakplekke. Botha se politiek was ook nie soseer gebaseer op versoening, integrasie en gelyke magsverspreiding nie: hy wou die hoekstene van apartheid (soos bevolkingsregistrasie en groepsgebiede) behou (Giliomee, 2012a:391).

Sedert die laat 1970's, en veral ná die Soweto-opstande in 1976, was gewelddadige protes aan die orde van die dag. Grobler omskryf die destydse regering se hantering van die situasie soos volg:

Eerste minister Vorster het destyds geglo dat die polisie onluste met die nodige geweld moet beëindig. Die regering het feitlik alle vorms van samekomste in swart gebiede verbied en die polisie het nie gehuiwer nie om onwettige byeenkomste hardhandig te beëindig. Dit het dikwels gelei tot sterftes onder die opstandiges. Feitlik elke begrafnis van so 'n slagoffer van polisiegeweld het in 'n politieke byeenkoms ontaard. Die polisie het naderhand selfs by begrafnisse oproerige begrafnisingangers geskiet, wat tot nog begrafnisse gelei het (Grobler, 2012:384).

Alle swartbewussynsorganisasies is in Oktober 1977 onwettig verklaar (Grobler, 2012:384). In die laat 1970's het die geweld aansienlik en voortdurend toegeneem tot in wat Grobler (2012:384) die “troebel 1980's” noem. Polisiemanne, soldate, betogers, vryheidsvegters en gewone burgers het gesterf in bomaanvalle en landmynontploffings; kragstasies in Pretoria, Kaapstad en Durban is beskadig in bomaanvalle; heelwat Suid-Afrikaanse burgers is beseer of doodlottig gewond in “aanvalle op burgerlikes”, insluitende bomontploffings in Pretoria se Kerkstraat, en Ellispark in Johannesburg (vgl. Anon., 2014b, Grobler, 2012:384-385 & Giliomee, 2012a:392). Die geweld was duidelik nie beperk tot geweld tussen die staat (polisie, weermag) en burgerlikes (betogers, vryheidsvegters) nie. Binnegevegte onder die burgerlike opposisie het ook gelei tot, onder andere, 'n handgranaataanval wat die dood van Ester Masuku (die moeder van Oupa Masuku, jeugaktivis en lid van SACC) veroorsaak het; Winnington Sabelo (lid van die IFP) se vrou is gedood in 'n aanval deur Umkhonto we Sizwe (Anon., 2014b). Politieke wedywing tussen die UDF (United Democratic Front) en Inkatha het gelei tot honderde halssnoermoorde en optrede deur vigilantes (wat soms deur die polisie ondersteun is) in die townships (Grobler, 2012:386). Die verhouding tussen die ANC en Inkatha was 'n “bittere vyandskap” (Giliomee, 2012a:391).

Die 1983 referendum, waarin twee derdes van die kiesers ten gunste van 'n nuwe grondwet gestem het, het gelei tot die stigting van die driekamer-parlement waarin wit, Indiër- en bruin Suid-Afrikaners verteenwoordig is en die pos van Eerste Minister vervang is deur dié van 'n Staatspresident (Giliomee, 2012a:399). Swart Suid-Afrikaners is egter steeds gemarginaliseer, vervreem en uitgesluit (Giliomee, 2012a:400).

In die middel 1980's het die UDF onder leiding van Allan Boesak gepoog om die land onregeerbaar te maak deur onder andere verbruikers-, bus- en huurgeldboikotte en wegblyaksies (Grobler, 2012:385). Teen 1985 was skoolboikotte 'n bykans alledaagse verskynsel in Suid-Afrika; die ANC (in ballingskap) se beroepe op ander organisasies (soos die UDF) om Suid-Afrika onregeerbaar te maak, het vrugte afgewerp – waarop die regering gereageer het deur noodtoestande af te kondig en sy gesag deur die veiligheidsmagte te probeer afdwing (Grobler, 2012:387). Grobler se samevatting van die 1980's skep 'n somber indruk:

Waarnemers het voorspel dat Suid-Afrika besig was om te verander in 'n tydbom wat enige oomblik kon ontplof. Vir talle Suid-Afkaners het 'n vernietigende bloedbad toenemend onafwendbaar gelyk. Die mening is selfs gelug dat net 'n wonderwerk die land sou kon red (Grobler, 2012:388).

Dit is nie binne die bestek van hierdie studie om 'n volledige, gedetailleerde oorsig oor die vroeë 1980's in Suid-Afrika te bied nie, en bostaande beskrywing doen nie gestand aan die kompleksiteit van die situasie of die vele slagoffers aan alle kante van die Struggle nie. Dit skep wel 'n duidelike beeld van die gewelddadige en spanningsvolle politieke situasie van die tydperk, wat hier voldoende is.

Gegewe die onstuimige politieke klimaat waarin hulle leef, is die karakters in *Toorberg* uitermate kalm, en min word gesê oor die politieke struwelinge wat rondom hulle plaasvind. Daar is, byvoorbeeld, geen direkte verwysing na noodtoestande, skoolboikotte of die paswet (‘n pertinente twispunt in die stryd teen apartheid) nie.²⁵² Geïmpliseerde verwysing na die politieke probleme van die Afkaners is wel te vinde in, byvoorbeeld, die simboliese breek van die werfklok se tou, wat deur DwarsAbel verhaal word:

Die laaste keer toe die werfklok helder oordag gelui is, was toe Jannie Smuts in sy kiesafdeling geval het. En vóór dit die dag toe OuAbel skielik sy knipmes en repie biltong langs hom neersit, vra hoe laat dit is, en met 'n sug die laaste asem uitblaas. Elfuur die oggend, dag en datum dieselfde tyd as die sterfte van sy vader, StamAbel. Met die koms van die Republiek²⁵³ wou Abel ook die klok lui, maar met die eerste pluk het die riem, oud en verrot en jare in onbruik, gebreek en in 'n houpie voor Abel se voete geval. Dit is oral as 'n baie slegte teken beskou (Van Heerden, 1986:61).

Ander verwysings na die politieke situasie word gevind in die lewende karakters, spesifiek OneDay Riet en DwarsAbel Moolman. OneDay is, in die vertelde hede van die roman, 'n politieke gevangene wat, onder andere, gepreek het by begrafnisse wat in politiese saamtrekke ontaard het. Shala verhaal sy broer se betrokkenheid by sulke begrafnisse:

²⁵² Die paswet is afgeskaf in 1986 (Giliomee, 2012a:394), dieselfde jaar as waarin *Toorberg* gepubliseer is. Dit is egter moeilik om vas te stel hoe naby hierdie gebeure in terme van dag en maand was.

²⁵³ Suid-Afrika het op 31 Mei 1961 'n republiek geword (Anon., 2014e).

Hier het OneDay sy groot preke gehou; die groot begrafnisaaftrekke vir die kinders wat voor die soldate se koeëls geval het [...]

Eers het die mense net met hul gesangboeke en Bybels gekom, later was daar 'n vlag of twee. Maar by die laaste begrafnis voor OneDay deur die polisie aangekeer is, was daar groot baniere en plakgate. Die mense het pette gedra en nuwe liedere is gesing. Daar was min Bybels en gesangboeke en baie woede. Toe die sang 'n hoogtepunt bereik, het OneDay in die swart motor van die man uit die stad van die stasie se kant af nader gery [...]

Daardie laaste begrafnisdag het OneDay die mense eers met 'n gebed oor die mikrofoon tot kalmte gebring. Toe het hy 'n lied ingesit wat hulle reeds in klein groepe in die skure en op die plase geleer het; 'n lied van die vryheid wat Jesus bring. Met die laaste dreuning van die lied is die kiste ingebring. Teen die oorkantste koppie was drie polisiëwaens en 'n Kaspaas met 'n groep soldate wat stil met verkykers voor hul oë gestaan het. Daar was ook 'n man met 'n lang kamera wat prente gevat het. Toe die kiste almal op die klipplaat voor hom staan, het OneDay begin praat, en Shala het gewens dat hul oorlede bitter Pa Andries Riet daar was om te hoor [...]

“Eendag is nie meer môre of oormôre nie. Jesus Christus kom nie meer ééndag om ons vry te maak nie. Hy kom nou. Eendag is hîér. Eendag is nóú. Eendag is vandag. Jesus Christus is vandag by ons om ons vry te maak” [...]

Die mense was op hul voete, hul vuiste in die lug. Baniere is geswaai en Shala het gedink: Ma Kaatjie, jy moet jou seun sien, jy sal bang word. OneDay het krag in hom (Van Heerden, 1986:169-170).

OneDay wys ook aan die Skaamfamilie foto's van soldate, insluitende DwarsAbel, wat in die lokasie voor 'n biersaal staan met gewere in die hand en 'n Kaspaas op die agtergrond (Van Heerden, 1986:133). DwarsAbel moet as 'n soldaat help om orde te handhaaf in die townships. Hy geniet sy ritte op 'n Casspir, “wanneer hy regop bo-op 'n Casspir deur die lokasie jaag met die wind in sy hare en die plastiekskerm voor sy gesig wat na die kante die swart gesigte in die oop deure van die huisies komieklik verbuig, byna soos visse in 'n ronde bak” byna net soveel soos sy motorfiets-jaery op die plaas – sy stokperdjie wat, volgens hom, “veiliger [is] as om met die manne die lokasies te gaan skoonmaak”, want “[niemand] gooi hier petrolbomme na 'n man nie” (Van Heerden, 1986:58-59). DwarsAbel verbind ook, op 'n manier, sy manlikheid aan sy militêre werk – “die kommandonaweke in die kamp buite die dorp het hom fiks gemaak” en daarom sien hy nou kans “vir enige man op Toorberg, ook vir die wilde Shala Riet wat heeldag seningrig soos 'n bok teen die kranse boer” (Van Heerden, 1986:61). Ná sy konfrontasie met Shala by die boorgat flits DwarsAbel se gedagtes ook na die gebeure in die lokasie: “Hy's op die Casspir en deur die verkyker sien hy OneDay Riet deur die skare stap, hoor hy hulle juig as hy by die lokasie se gemeenskapsaal instap” (Van Heerden, 1986:62-63).

Tydens 'n hallusinasie beskryf OneDay hoe hy in die tronk beland het, en kom dit aan die lig dat dit juis DwarsAbel was wat hom gevang het:

Miskien is hy nou terug in die huis in die township waar hy gevang is. Die kinders jil buite in die strate en swerm in 'n swetterjoel voor die huis verby. Aan die onderpunt van die straat drom Casspirs: groot koringkrieke. En toe kom hulle, grommend, hul wiele bonsend oor die brandende motorbande en konkas. En vlak by hom, waar hy by die deur van die huis uitloer, steek 'n opgekote seun 'n bottel petrol lont en slinger dit na die voorste Kaspaas. Daar is 'n dowwe plof, rinkelende glas, vlamme wat oor die voertuig se neus plas en op die grond afdrup. Toe begin die skote en mense val om hom [...] Traanrook brand in sy neus en oë en hy gaan buk by een van die kinders wat in die gruispaadjie voor die huis lê, skeef oor 'n rank geknakte

vygies. Hy lig die kind op, hoes van die traangas, en toe hy opkyk, moet hy die trane uit sy oë vee.

Die soldaat skuif sy gesigskerm weg en kyk na hom. “OneDay Riet,” sê DwarsAbel Moolman. In die brandende straat staan hulle. Later trek DwarsAbel hom aan die arm na die hoek van die straat waar ’n uitgebrande man in ’n plas gesmelte rubber lê [...]

“Een van jou eie mense, OneDay Riet,” sê DwarsAbel. En later op die Kaspaas moet hy, nes die soldate, kies vir die drade wat die mense tussen die lamppale dwars oor die straat gespan het – op nekhoogte van die soldate op die Kaspase (Van Heerden, 1986:147-148).

Bostaande toneel, oorgedra as ’n mengsel van OneDay se hallusinasies en herinneringe, is die duidelikste verwysing in *Toorberg* na die gewelddadige politieke onrus wat in die 1980's geheers het. Maar sulke verwysings na die politieke situasie in die roman word oorskadu deur die primêre verhaallyn (die magistraat se ondersoek na Noag se dood), die vele vertelbeurte van die spookkarakters wat die fokus na die geskiedenis van Toorberg verskuif, en die feit dat die ander lewende karakters, veral die Moolmans, min of geen ag op hierdie politieke onluste slaan nie. Amy, byvoorbeeld, is liberaal in die sin dat sy nie haar seun (Koevert) se skelm verhouding oor die kleurgrens (en deur die bloedlyn) met KleinKitty veroordeel nie (die Wet op Gemengde Huwelike is immers in 1985 afgeskaf (Giliomee, 2012a:394)), maar sy is terselfdertyd meer besorgd oor die familievete en haar eie bitterheid as die politiek van die land. Sy verwys ook geensins na enige probleme van ’n politieke aard by die klein skooltjie waar sy onderrig nie – al was skoolboikotte ’n ernstige probleem in die 1980's. Ella bepaal haar by die magistraat. Sy is gesteld daarop om haar gas ordentlik te behandel en raak meegevoer met hom omdat sy De la Rey in hom sien – maar sy bekommer haar nie oor die moeilike politieke tye wat voorlê of die toekoms van die plaas nie, selfs nie wanneer haar man sterf nie. Wanneer die politiek en die onrus wel ter sprake kom, maak Ella dit af as moeilikheid en opstokery waarvoor die plaasmense nie lus het nie:

“O, ek het ook maar verneem dat die polisie [OneDay] gearresteer het. Almal weet seker daarvan – u ook?” Hy’t geknik. “Glo te doen met die opstokery in die dorpslokasie en die busboikot. Posmeester sal u meer van die busse kan vertel – selfs hier het skaars ’n bus verbygekom met heel ruite. Tot OneDay en ’n paar ander aangekeer is. Hulle leer mos nie vir predikant nie, nee, daardie menere se boordjies is politieke boordjies. Ons hier op die plase is nie lus vir die moeilikheid wat julle deesdae in die stede het nie. Nee, ek’s bly hy’s vasgevat. Van kleins af was hy maar parmantig. Kaatjie wou hom ’n ordentlike opvoeding gee, maar kyk nou hoe verlope is hy.”

“Wanneer het hy met dié dinge begin?” het die magistraat versigtig gepols.

“Ek weet nie. Abel het hom lankal die plaas verbied, maar ons weet hy kom nog baie dikwels snags met die voetpaadjie om in die Stiefveld te kuier. En Kaatjie help hom ook nie reg nie. Nee, sy ontvang hom daar in haar huis, sy politiekery ten spyte. Abel sal haar nog inroep daaroor ook.

“En u ander werkers?”

“Nee, hulle is nog van die ou soort. U het mos gehoor, hulle soek al dag en nag vir hoe lank na Abel. Hulle ken hul plek” (Van Heerden, 1986:119).

Dit is duidelik dat dit juis die jongste geslagte – OneDay, Shala en KleinKitty Riet, en DwarsAbel Moolman – is wat op verskeie maniere betrokke is by of kommentaar lewer op die politieke situasie. Die ouer garde is daarvan gedistansieer; selfs Kaatjie distansieer haarself van haar kinders se aktiwiteite (sy keur dit nie goed nie, maar sy ontmoedig dit ook nie). Die dooies rep

ook nie 'n woord oor die politiek of die Struggle nie. Die spookkarakters volg hulle nasate op die plaas en in die opstal, lewer kommentaar oor hulle sterktes of swakhede as Moolmans, as Afrikaners; bekommer hulleself oor hulle grond en hulle Toorbergwater; en toon geen berou in of heroorweging van, onder andere, hul eie rassisme en die verwerping van bloedfamilie (stiefMoolmans én Skaamfamilie) nie.

'n Interessante ooreenstemming tussen die degenerasie van die Moolmangesinne in terme van die hoeveelheid kinders wat in elke geslag gebore word en die politieke situasie in Suid-Afrika, is dat die krimpende wit bevolking as een van die redes aangevoer word waarom Botha so ywerig was om hervorming te bewerkstellig (Giliomee, 2012a:393). Giliomee (2012a:393) wys uit dat die wit bevolking tussen 1910 en 1960 ongeveer 20% van die land se bevolking uitgemaak het, maar dat hierdie syfer teen 1976 tot 17% gedaal het, en in 2000 tot 12%. Giliomee (2012a:396) wys ook uit dat die persentasie Afrikaners wat geboer het, weens verstedeliking drasties afgeneem het: van 41% in 1936 tot 7% in 1980. Derhalwe verteenwoordig die Moolmans in hierdie opsig ook 'n minderheidsgroep binne die Afrikaner, en spesifiek 'n minderheidsgroep wat duidelik aan die taan was. Hiervolgens is die Moolmans dus, in terme van bevolkingsgrootte en beroep, verteenwoordigend van die wit Afrikaners binne die spesifieke historiese konteks van sowel die vertelde hede van die roman as die publikasiedatum: teen die einde van die roman is DwarsAbel en KênsTillie die laaste geslag Moolmans, en alle aanduidings is dat daar nie nog Moolmankinders ná hulle sal wees nie, terwyl die Stieffamilie sal voortleef deur OneDay en Meisie se Bybelkinders – Matthew, John, Mary, Mark en Andrew Riet, en dalk ook die kinders wat KleinKitty eendag kan hê.

Die Toorbergers, lewend en dood, is so verstrengel in hulle eie begeertes en behoeftes en, die Moolmans veral, gesteld op hulle status in die gemeenskap, dat die gemeenskap nie vir hulle saak maak nie; dat hulle skynbaar met hul lewens op die plaas voortgaan asof hulle nie daardeur geaffekteer word nie. Of altans, dat hulle die ooglopende probleme miskyk, en vanweë hul afgesonderdheid en eksklusiwiteit byna nie besef dat hulle deel is van die gemeenskap (die dorp, en die land) en dat hulle daardeur beïnvloed en dalk selfs tot niet gemaak sal word nie. Die leser van die roman (in die publikasietydperk) sou egter nie dieselfde luuksheid gehad het nie, sou bewus moes wees van hierdie probleme, en daarvolgens die komende ondergang van die Moolmans kon insien. Die leser sou dus 'n heel ander opvatting van die situasie gehad het as die karakters in die verhaal, wat derhalwe 'n invloed sal hê op die leser se konstruksie van die karakters. In die breë beskou kan dit ook aangevoer word dat die boek 'n politieke debat onder lesers ontketen het, dat dit dalk die lesers genoopt het om hul rol in eie rol in hierdie politieke omgewing en hul komende ondergang – soos wat dit deur die roman in die vooruitsig gestel word – te ondersoek en heroorweeg. Verdere ondersoek na die reaksie van lesers in die breë val buite

die bestek van die studie, maar dit is tog belangrik om daarop te wys dat daar 'n definitiewe verband tussen die roman en die politiek van die dag was.

Ná 1986, ná die publikasie van *Toorberg*, het die politieke spanning in Suid-Afrika voortgeduur, veranderinge het plaasgevind en teen 1993, toe *Die Stoetmeester* gepubliseer is, het die land op die grens van 'n drastiese politieke omwenteling gestaan – maar of hierdie omwenteling ten goede of ten kwade sou wees vir welke party, was onseker. 'n Peiling in 1987 het byvoorbeeld aangetoon dat slegs 3% Afrikaners 'n politieke bedeling waarin die meerderheidsparty alleen beheer uitoefen sou aanvaar, en dat slegs 1% Afrikaners Nelson Mandela as staatspresident wou hê – 12% sou Buthelezi bo Mandela verkies (Giliomee, 2012a:402-403). In Junie 1986 het president P.W. Botha 'n nasionale noodtoestand afgekondig wat tot in 1990 gegeld het (Giliomee, 2012b:408). Die “troebel 1980's” het blykbaar nie veel gedoen om die Afrikaner se menings oor versoening en ware demokrasie te verander nie. Maar tog het omwenteling in Afrikanergeledere in die laat 1980's begin plaasvind – die NG-Kerk het verklaar dat “dié kerk oop is vir enigiemand ongeag sy kleur”, sakeleiers het “gemeen dat die koste van apartheid te groot geraak het” en voorgestel dat onderhandelings moet plaasvind (Giliomee, 2012b:410). In 1988 het senior amptenare in Nasionale Intelligensie (met staatspresident Botha se toestemming) in die geheim gesprekke met Nelson Mandela in die tronk begin voer, wat later, onder die presidensie van F.W. de Klerk,²⁵⁴ gelei het tot Mandela se vrylating op 11 Februarie 1990. De Klerk het dit ook reggekry om, teen die einde van 1989, sy kabinet te oorreed om die ANC, PAC en ander bevrydingsbewegings te ontban, politieke gevangenes vry te laat en “sonder enige voorvereistes met veelparty-onderhandelings oor 'n nuwe grondwet te begin” (Giliomee, 2012b:415).

Hierdie onderhandelinge het nie seepglad verloop nie, en onder andere ook die magstryd tussen die ANC en Inkatha laat opvlam, veral in KwaZulu-Natal en die Witwatersrand. Volgens Giliomee (2012b:416,419) het 20 500 swart mense tussen September 1984 en Desember 1993 in politieke geweld gesterf – en “die meerderheid van dié sterftes was weens die stryd tussen die ANC en Inkatha”; 9500 van hierdie sterftes het plaasgevind tussen die begin van 1990 en April 1994. Verregse wittes, soos die Afrikaner-Weerstandsbeweging (AWB) het “openlik met opstand en terreur gedreig”, die Konserwatiewe Party (KP) en ander regse partye het gepraat van “Afrikaners se Derde Vryheidsoorlog” (Giliomee, 2012b:417). En tog het 69% kiesers in die 1992 referendum “ja” gestem vir 'n onderhandelde grondwet, al het 'n latere meningspeiling gewys dat slegs 15% wittes geglo het dat hulle beter sal vaar in die nuwe Suid-Afrika (Giliomee, 2012b:418).

²⁵⁴ De Klerk het president geword nadat Botha, weens 'n beroerte, eers as leier van die NP (Nasionale Party) bedank het, maar as staatspresident aangebly het. De Klerk is toe tot NP-leier verkies. Botha het in 1989 as president bedank, en De Klerk is ná 'n algemene verkiesing tot staatspresident verkies (Giliomee, 2012b:414).

1993, die jaar waarin *Die Stoetmeester* gepubliseer is, word gereken as die laaste jaar van Suid-Afrika se koloniale tydperk, 'n tipe skeidslyn tussen kolonialisme en apartheid en postkolonialisme en ware demokrasie (Anon., 2013). Verwysing na Suid-Afrika se koloniale verlede in *Die Stoetmeester* word, onder andere, aangetref in die benaming van Seamus se perd, 1820 – vernoem na die jaar waarin sowat 4000 Britse setlaars hulle in Suid-Afrika, spesifiek die Kaapkolonie, kom vestig het (De Villiers, 2012:93). Lambert skryf die volgende oor hierdie Engelssprekende Suid-Afrikaners in die laat 1800's:

Soos Afrikaners, het die meeste Engelse ook rasseverskille en wit oorheersing van swart en bruin mense en Indiërs as vanselfsprekend aanvaar. Dit het gepaardgegaan met 'n bewussyn van 'n gedeelde wit identiteit. Botsings tussen die 1820-setlaars en die Xhosa het die grondslag vir Engelse rassehoudings gelê. Swart mense is as 'n bedreiging vir die voortbestaan en veiligheid van die setlaars sowel as vir hul ekonomiese welvaart beskou. Sedert 1820 is maatreëls getref om swart mense deur middel van geweld of wetgewing van hul grondgebied te ontnem. Swart mense is ook op sosiale vlak van wit mense geskei en verlaag tot blote verskaffers van arbeid (Lambert, 2012:529).

Die tipe houding jeens die swart bevolking word duidelik in die karakter van Seamus Butler openbaar, en veral in sy optrede as stadsraadslid. Deur die benaming van sy perd, 1820, word die leser duidelik verwys na die rede of die oorsprong vir voortdurende rassisme onder die Engelssprekende Suid-Afrikaners, maar ook na wat vanuit 'n ander perspektief af beskou kan word as die trotse geskiedenis van die Engelse in die fiktiewe Kei. Hierdie Britse setlaars van die Kei word immers voorgehou as die afstammelinge van die Britse emigrante wat 'n gebied (die oosgrens van die destydse Kaapkolonie onder Britse bewind) betrek het waar verskeie oorloë vir grond en hulpbronne teen die inheemse Xhosas geveg moes word (vgl. De Villiers, 2012). Soos die destydse Britse setlaars, beskou Seamus die swart bevolking (spesifiek die inwoners van Joza) as 'n bedreiging,²⁵⁵ en is hy onder andere aandadig aan die stadsraad se spioenering op Siener se praktyk, sowel as die bestuur van die nuutgevonde olie wat só hanteer word dat dit, onder andere, weereens die gemeenskap van Joza as 'n bedreigende teenwoordigheid beskou. In sy toespraak tot die stadsraad gebruik hy ook die ontdekking van die olie as 'n rede om die inwoners van Joza en hul aandrang op 'n verenigde munisipaliteit te vrees:

“En noudat...” Seamus sug en kyk weer by die venster uit, “noudat ons die begrip ekologie as iets sien wat ook die dwingende stryd om grondbesit en mag oor die aarde insluit, nou kom ons by ons swart broeders en susters... ons bure van Joza...” [...]

“Noudat apartheid stelselmatig uit die wetboek geskrap word, is – soos u weet – die aanslae van Joza om 'n verenigde munisipaliteit intenser as ooit. En juis nou gaan daardie aanslae 'n ongekende graad van militantheid bereik. Militantheid, sê ek, meneer die burgemeester, omdat Joza weet dat hier rykdom oopgebor is, gróót rykdom. Swart goud, burgemeester, niks minder nie. Swart goud.

“Luste gaan in ons stad losgemaak word wat ons waarskynlik nie op ons eie sal kan beheer nie. Die swart engel sweef bo ons koppe. Mederaadslede, dit is krisistyd... (Van Heerden, 1993:183-184).

²⁵⁵ Dit is eers laat in die roman, ná die bomontploffing op Katedraalplein, dat Seamus se houding 'n ommeswaai begin toon, en dat hy hom begin beywer vir versoening.

Seamus mag dalk na die inwoners van Joza as “ons swart broeders en susters” verwys, maar dit verdoesel nie sy onderliggende rassisme en vrees vir die moontlikheid dat die wit stadsraad hul mag met die swart stadsraad sal moet deel (of selfs heeltemal kan verloor) nie.²⁵⁶ Dit is veral ’n vrees vir geweld, vir ’n “ongekende graad van militantheid” wat Seamus hier openbaar. Hierdie vrees onder die wit inwoners van Port Cecil stem ooreen met die politieke situasie in Suid-Afrika in die vroeë 1990’s. Alhoewel die politieke geweld afgeneem het sedert die tyd van *Toorberg*, het dit geensins verdwyn nie. Die land was, volgens sommiges, steeds op die rand van ’n afgrond. Wasserman wys ook op die belang van hierdie publikasiedatum:

Wat *Die Stoetmeester* [...] betref, moet ook die verskyningsdatum van die teks in gedagte gehou word. Dit verskyn in ’n interregnum waar die ANC al ontban is, maar ’n nuwe bestel nog nie aangebreek het nie. Tog is daar reeds ’n aanduiding van ’n hibriede kulturele interaksie van karakters en ’n veelstemmigheid wat [...] ’n aanduiding is van ’n demokratisering van kommunikasie (Wasserman, 2000:36).

Aangesien *Die Stoetmeester*, anders as *Toorberg*, ook die rol van die afstammeling van Britse setlaars in sy verhaal betrek, is die rol van Engelssprekende Suid-Afrikaners (soos die fiktiewe Seamus Butler) in hierdie tydperk ook hier van belang. Alhoewel John Lambert ’n hoofstuk getiteld ‘Engelssprekende Suid-Afrikaners: onseker van hul identiteit’ bygedra het tot *Geskiedenis van Suid-Afrika: voortye tot vandag* (Pretorius, red., 2012), word bitter min gesê oor juis hierdie tydperk. Aan die einde van sy hoofstuk skryf Lambert slegs enkele paragrawe oor Engelse in die laat 1970’s tot net na 1994 – min bladspasie word afgestaan aan dalk die mees turbulente era in Suid-Afrikaanse geskiedenis. Hy skryf onder andere die volgende:

Die Engelse was onseker oor hul identiteit en rol in ’n republikeinse Suid-Afrika [...] Engelse Suid-Afrikaners het nogtans hul taalregte behou en het voortgegaan om Suid-Afrika ekonomies en finansiële te oorheers, ondanks die NP se beheer van staatstrukture en Afrikaners se opgang in die ekonomie. Daarbenewens het die Engelse besef dat hul leefwyse al hoe meer bedreig word deur swart nasionalisme. Daarom het hulle gemeenskaplike identifikasie met wit Afrikaners aanvaar sodat hulle kon saamstaan teen swart Afrikane.

Nie alle Engelssprekendes het hieraan meegedoen nie. Engelssprekendes in universiteite, kerke, die pers, oudgediende-organisasies en vroueverenigings soos die Black Sash, asook die Progressiewe Party en die Liberale party, het die toon aangegee om rasseverhoudings in Suid-Afrika te verbeter en het die NP-regering sterk teengestaan. Hulle was egter ’n relatief klein groep. Die meeste Engelssprekendes het die verdwyning van burgerlike vryhede en Britse waardes soos vryheid van spraak, ’n onafhanklike regstelsel en demokrasie met huiwering aanvaar. Dit was hoofsaaklik omdat hulle niks daaraan kon doen nie.

Sommige Engelse het nostalgies vasgeklou aan die verlede en probeer om die simbole van hul verlore identiteit te behou [...] Uiteindelik het hul heimwee egter ook afgeneem en teen die 1990’s kon oudgediendes en ander organisasies soos die Vrymesselaars, Caledoniërs en Sons of England moeilik hul ledetal volhou en baie takke moes sluit (Lambert, 2012:546).

²⁵⁶ Dit moet ook in gedagte gehou word dat Siener hierdie toespraak deur Seamus fokaliseer, en dat hy kort hierna erken dat hy “’n paar ekstra groot woorde tussen die ander by [Seamus se] mond ingesmokkel het” (Van Heerden, 1993:184).

’n Karakter soos Seamus Butler sou duidelik gelees kon word as een van die Engelse wat, volgens Lambert se beskrywing, nostalgies vasklou aan die verlede – hy noem sy perd 1820, na afloop van die jakkalsjag word heildronke gedrink op, onder ander, die “Empire en die Koningin” (Van Heerden, 1993:76); in sy toespraak tot die stadsraad herinner hy hulle dat “die jaar 1820 flikker soos ’n fakkel van lig in die geskiedkundige gemoed van hierdie hele streek, toe die beste liberale waardes hier aangeland het” (Van Heerden, 1993:184). Soos ander Britse afstammelinge skaar Seamus hom by die wit Afrikaner sodat hulle kan “saamstaan teen swart Afrikane”. Ten spyte van sy aansprake op “die beste liberale waardes” wat saam met die Britse setlaars in 1820 in Afrika aangeland het, is daar vir die grootste gedeelte van die roman min liberalisme in hierdie Engelssprekende Suid-Afrikaner te bespeur. Dit is eers later, ná die bomontploffing op Katedraalplein en Siener se verdwyning, dat Seamus se houding ’n merkbare verandering ondergaan.

Die effekte van besluite geneem deur die apartheidsregering is duidelik te bespeur in die gemeenskap van Port Cecil in *Die Stoetmeester*. Die twee stadsrade wat onderskeidelik die wit gemeenskap van Port Cecil en die swart inwoners van Joza verteenwoordig, word teen mekaar gestel in die roman; met die wit stadsraad in beheer, en die swart stadsraad wat met minder hulpbronne en mag teen hulle in opstand kom. Die armmoedige omstandighede in Joza kan, onder andere, verklaar word deur hierdie bestuurstelsel:

In die vroeë 1980’s het die regering die rampspoedigste model van almal ingevoer. Vir die eerste keer in die geskiedenis het swart plaaslike besture ’n groot mate van selfstandigheid gekry met feitlik dieselfde magte as wit stadsrade. Hulle was egter sonder ’n voldoende belastingsbasis en het dus nie genoeg geld gehad om behoorlike dienste te lewer nie. Baie min inwoners van swart woongebiede het eiendom besit, met die gevolg dat inkomste uit belasting uiters beperk was [...]

Daar was ook geen formule om inkomste van wit stadsrade na swart plaaslike besture te kanaliseer nie (Giliomee, 2012b:405).

Die inwoners van Joza word uitgebeeld as homogeen, verenig in die strewe na ‘National liberation’. Daar is geen tekens van binnegevegte of botsings tussen ondersteuners van verskillende partye (soos die ANC, UDF en Inkatha) nie. Ná die bomontploffing op Katedraalplein moet MaNdlovu onder andere by Madiba se portret poseer vir die joernaliste – daar is nie ’n teken van, byvoorbeeld, ’n Inkatha of UDF ondersteuner nie. Tog is daar ook verwysings na taxi-oorloë en dwelmsmokkelary – konflikte van ’n ander tipe politiek; en ook ’n halssnoermoord wat veral vir die Thandani-gesin verreikende nagevolge gehad het. Wanneer Siener vanuit Ayanda se perspektief vertel, word daar byvoorbeeld verwys na die onlangse verlede (in die vertelde tyd van die roman) in Joza:

[Want] in daardie dae het jy nooit geweet wie is Comrade en wie is tsotsi nie. Boonop het die Derde Mag tsotsi’s omgekoop om te maak of hulle Comrades is en allerhande dinge aan te vang om die Beweging te diskrediteer.

Dit was 'n gemors van 'n tyd. Jy't nie geweet of jou buurman jou verklap aan die Veiligheidstak nie; jy't nie geweet wie aan watter organisasie behoort nie [...]

Agter toe deure is gebid dat die Comrades nie sou opruk om huise brand te steek nie, of dat die Casspys nie sou kom om die deure oop te skop en die meubels om te keer op soek na wapens nie (Van Heerden, 1993:102).

Die lewende karakters van Port Cecil, wit en swart, is baie meer bewus van wat om hulle aangaan as die Moolmans van Toorberg. Hulle leef nie soos die Moolmans op 'n afgesonderde plaas wat vanweë die ligging daarvan taamlik verwyderd is van die politieke en sosiale spanning van die tyd nie. Die karakters in *Die Stoetmeester* leef in 'n stad, en dus aktief midde-in die sosiale en politieke spanning – vanweë die stedelike ruimte kan hierdie probleme nie vermy word nie, daar is nie wegkruipplek hiervan in die stad nie. Hierin lê dalk 'n suggestie dat die lelieblanke Jan Alleman ook nie meer, teen 1993, in 'n posisie was om die tekens van die tyd mis te kyk nie – hulle móés betrokke raak, iets moes skietgee. Dit is ook duidelik dat die komende veranderinge nie by almal welkom was nie. Aan die een kant is daar Cawood, Siener se neef, wat hom uitkryt vir 'n “kafferboetie” en 'n “kafferprokureur”; die stadsraad wat spioeneer op sy praktyk. Aan die ander kant is daar die Thandani's se gewilligheid om 'n wit prokureur aan te stel – MaNdlovu soek iemand wat kan baklei, verkieslik 'n Boer, want hulle weet hoe om te baklei al “baklei hulle alewig vir die verkeerde dinge (Van Heerden, 1993:23).

Die verdeling onder Suid-Afrikaners word hierdeur uitgebeeld – tussen Afrikaners soos Siener, swart gemeenskappe soos die Xhosas van Joza, die Thandani's, en Engelssprekende Suid-Afrikaner soos Seamus wat (later in die roman) wil versoen, en die wat vasskop, soos Cawood en van die ander boere (ook afstammelinge van die Britse setlaars). Die moontlike versoener van hierdie gemeenskappe, Siener, word die sondebok, die offerbok wat flou neerslaan teen die aanslag en die res van die trop met sy lewe (of eerder, sy dood) beskerm, of, anders beskou, ter wille van versoening opgeoffer word. En dit is dan ook Siener se dood wat hulle tot daadwerklike versoeningspogings noop, soos dit in Hoofstuk 3 aangedui is.

Soos met *Toorberg*, kan dit dus gesê word dat die situasie waarin hierdie karakters in *Die Stoetmeester* leef, ooreenstem met die Suid-Afrika van daardie tydperk. Die rass spanning is duidelik; die gemeenskappe is duidelik op die rand van die afgrond tussen oorlog en versoening. Direkte verwysings na die destydse situasie in Suid-Afrika sluit in die krete van ‘National liberation!’ nadat die gerug versprei dat Ncincilili lewend gesien is, die internasionale pers wat foto's neem van MaNdlovu neffens Mandela se portret, verwysings na apartheidswette wat stelselmatig van die wetboeke geskrap word (“[dis] maar 'n jaar of twee dat swart mense toegelaat word om die voorste hospitaalingang te gebruik” (Van Heerden, 1993:106)), en Talmbongi se vinnige vertelling van die onluste by skole: “[toe] die ander kinders geriot en die skool in vlamme opgegaan het, toe het ék, Talmbongi, die geld in die hand gehad om ons kinders uit te skuif Peddie toe, waar dit stil was en hulle skool kon kry (Van Heerden, 1993:215). Dat Siener in die

slag bly, kan ook geles word as simbolies van die lewens wat in hierdie tyd verloor is – slagoffers in die doodsrikke van die vryheidstryd.

In die aanloop tot die 1994-verkiesing (wat op 27 en 28 April 1994 plaasgevind het (Giliomee, 2012b:425)) het die spanning opgelaai. Stoere (veral landelike) Afrikaners was, letterlik en figuurlik, besig om bomskuilings te bou, noodplanne uit te werk en blikkieskos op te gaar vir die komende burgeroorlog en/of apokalips. Aan die ander kant is daar gereed gemaak vir die finale groot oorlog teen en oorwinning oor hulle onderdrukkers, vir wat hulle as geregtigheid beskou het. Maar dit was slegs segmente van die Suid-Afrikaanse samelewing wat só opgetree het. Ander was hoopvol, het uitgesien na die uiteindelijke val van die apartheidsregering en die instelling van ware demokrasie. Die spanning tussen hierdie segmente, en tussen die verskillende bevolkingsgroepe, was ekstreem, byna tasbaar.

Ná die 1994-verkiesing tot en met 2000, toe *Die swye van Mario Salviati* gepubliseer is, was die politieke situasie in Suid-Afrika aansienlik rustiger, maar nie sonder probleme nie. Brits (2012:559) wys byvoorbeeld uit dat Suid-Afrikaners volgens rasselyne gestem het en sodoende die ANC so magtig gemaak het dat hy “skaars die belange van minderheidsgroepe in aanmerking geneem het” en die “skeidslyne tussen party en staat toenemend verdof [het]”. Hy skryf ook dat die Afrikanerdom verdeeld was en “die nasionale beweging omtrent nie meer bestaan [het] nie” (Brits, 2012:559). Welsh (2000:517) wys ook op die geykte (maar akkurate) uitdrukking dat die geskiedenis geneig is om te herhaal wanneer hy skryf dat die nuwe regering met soortgelyke probleme as die vorige regime moes worstel. Alhoewel die regering sy belofte om huise, elektrisiteit en skoon water aan arm gemeenskappe te verskaf in ’n groot mate gestand gedoen het, is dit ook so dat “onoordeelkundige toepassing” van regstellende aksie in die staatsdiens die land “groot skade berokken” het; die HOP (Heropbou- en Ontwikkelingsprogram) is na twee jaar beëindig “omdat die ekonomie nie voldoende [gegroeï het] om die program te finansier nie” en deur “ondoeltreffende administrasie gestrem” is (Brits, 2012:562-563). Korrupsie en misdaad het ook toenemend ernstiger probleme geword – in 1998 alleen het bedrog en wanbestuur die regering meer as R10 miljard gekos, en Suid-Afrika se beeld het ’n groot knou gekry as gevolg van “korrupsie op alle terreine van die samelewing en ’n onaanvaarbaar hoë misdaadsyfer” (Brits, 2012:570).

Die aanvangsjare van die nuwe Suid-Afrika was duidelik nie sonder ernstige ekonomiese, sosiale en politieke probleme en spanning nie, maar ’n algemene gees van optimisme het onder Suid-Afrikaners geheers tydens Nelson Mandela se presidensie (1994-1999). Brits skryf:

Die Suid-Afrika wat in 1994 gestalte gekry het, sou nooit weer dieselfde land wees as die een wat bykans vier en 'n halwe dekades lank op 'n rasse-grondslag bestuur is nie. Die African National Congress (ANC) het die eerste demokratiese verkiesing in April 1994 gewen deur 62,7% van die steun (12,2 miljoen stemme) op hom te verenig. Daarmee is die apartheidsbewind van bykans 46 jaar beëindig [...]

Mandela se regeringstydperk het 'n besliste breuk met die verlede en die begin van 'n nuwe era verteenwoordig. Belangrike hervormings, waaronder grondhervorming, regstellende aksie en swart ekonomiese bemagtiging, is van stapel gestuur. Aansienlike vordering is ook gemaak om nasionale eenheid te bevorder (Brits, 2012:549-551).

Giliomee beskryf die situasie soos volg:

'n Gees van versoening het die aanvangsjare van die nuwe era gekenmerk, met Mandela as 'n voortreflike simbool van die nuwe demokrasie en wit-swart-versoening. Hy het nie baie tyd aan kabinetsvergaderings, die toenemende werkloosheid of die agteruitgang van die strafregstelsel bestee nie. Sy leiding was dié van 'n wyse staatsman, waardige vredemaker, vernuftige politikus en verbeeldingryke versoener van mense oor die rasseskiedslyn heen [...]

Van die vroeë 1990's af het die wêreld vir Suid-Afrikaners begin oopgaan en ná die verkiesing van 1994 was dit heeltemal oop. Die boikotte is afgelas en normale akademiese, kulturele en sportbande is met 'n groot aantal lande aangeknoop [...]

Veral die jonger geslag was verheug omdat hulle van apartheid bevry is. In die algemeen was mense in al die gemeenskappe trots om in 'n inklusiewe demokrasie te leef en hulle het die land se nuwe vlag en volkslied aangegryp (Giliomee, 2012b:426-427).

Die Waarheid- en Versoeningskommissie (WVK) het ook 'n belangrike rol in hierdie oorgangstydperk, in die beginjare van die nuwe bedeling, vervul deur aan “diegene wat hulle sedert 1960 aan menseregtevergrype skuldig gemaak het, die geleentheid [te bied] om vir amnestie aansoek te doen” (Brits, 2012:571). Welsh (2000:520) skryf dat die verhore voor die kommissie ontaard het in “a mixture of trial, confessional and morality play”. Alhoewel die proses en die uiteindelijke verslag onder hewige kritiek deurgeloopt het, was dit in “verskeie opsigte 'n gebeurtenis wat 'n reiniging van die nasionale gemoed teweeggebring het” en “meer sukses as soortgelyke kommissies in ander lande gehad het om mense te versoen” (Brits, 2012:571-573). Heelwat kan gesê word (en is reeds gesê) oor die WVK se benadering om vergifnis en versoening te bewerkstellig deur die vertel van stories. Ongelukkig val gedetailleerde ondersoek hierna buite die bestek van hierdie studie, maar dit moet uitgewys word dat die vertel van stories 'n integrale deel van die versoeningsproses was. 'n Vergelyking sou hier getref kon word tussen die WVK en die vertel van fiksionele stories, letterkunde, wat deursypel tot in die nasionale bewussyn – iets wat Van Heerden, myns insiens, in 'n mate regkry.

Alhoewel die 1994-verkiesing 'n duidelike breuk met die politiek van die apartheidsregering teweeg gebring het, is stellings dat dit 'n volslae breuk met die verlede was, myns insiens, onakkuraat. Die verlede was en is steeds 'n sterk invloed op die regering – heelwat besluite, soos die inwerkstelling van SEB (Swart Ekonomiese Bemagtiging) is juis pogings om die invloed van die verlede om te keer. Wat van belang is, is dat die veranderinge in die politieke situasie drastiese veranderinge in die alledaagse samelewing veroorsaak het. Waar daar in *Toorberg* en *Die Stoetmeester* duidelike grense getrek kon word tussen rasse – “die Riete híér, die Moolmans dáár” (Van Heerden, 1986:130); die gemeenskap van Port Cecil wat duidelik verdeel word deur

die swart inwoners van Joza teenoor die wit inwoners van Port Cecil te stel – is die gemeenskap van Tallejare aansienlik meer geïntegreerd. Hierdie integrasie is egter nie volledig nie, daar is steeds 'n arm, swart en bruin gemeenskap in Kampong Spoggerig, daar is steeds swart bediendes in die kombuis van die Drostdy.

In *Die Swye van Mario Salviati* is die verlede 'n tasbare, alledaagse invloed. Die nuwe wette, die nuwe bedeling, het duidelik nie die verlede uitgevee nie. Vir spookkarakters wat daagliks die verlede herbeleef deur spesifieke handelings herhaaldelik uit te voer, is die verlede glad nie verby nie. Die lewendes van Tallejare is ook duidelik in die verlede vasgevang, alhoewel die magsposisies in die samelewing duidelik die nuwe magsbedeling in Suid-Afrika reflekteer – die burgemeester, Goodwill Moloi, is 'n swart man (en het juis “'n versoek vanuit die wetgewende hoofstad ontvang dat hy 'n beskermende hand moet hou oor die jong assistent van die Nasionale Versameling se nuwe, swart artistieke direkteur” (Van Heerden, 2000:155)); die Speaker van die parlement is “'n Indiërvrou met die huislike erns van 'n streng wiskunde-onderwyser” (Van Heerden, 2000:157); die museum se keuse om 'n aanbod op Jonty se beeld, Visman Steier, te maak, het deels berus op die feit dat hy “nie wit is nie”, maar van “gemengde afkoms” (Van Heerden, 2000:190).

Dit blyk duidelik uit bostaande dat daar sterk ooreenkomste is tussen die historiese konteks van publikasie en die vertelde tye wat in die romans uitgebeeld word. Toorberg se Moolmans leef in die verwarring en stagnasie van Afrikaners in die 1980's – dit is duidelik dat hulle manier van doen nie werk nie, maar hulle kan ook nie verander nie, die einde van 'n era word in die vooruitsig gestel. Siener sweef as lewende en dooie in 'n gemeenskap op die rand van óf versoening óf vernietiging – die naderende einde wat in *Toorberg* in die vooruitsig gestel is, is besig om te gebeur, maar die uitkoms daarvan is nog onseker. Die Tallejaners in *Die swye van Mario Salviati* moet, nadat een era geëindig het en die nuwe een begin het, verby die seer van die verlede probeer saamleef as een gemeenskap; 'n poging wat gekniehalter word deur die drukkende, daaglikse teenwoordigheid van die verlede. Wat verby is, is vir hulle nie werklik verby nie.

Vervolgens word die groeps- en individuele identiteite van die karakters wat in die bogenoemde historiese kontekste geplaas en geïnterpreteer is, met mekaar vergelyk ten einde die evolusie van 'n Afrikaner- na 'n Suid-Afrikaanse identiteit in Van Heerden se romans aan te toon.

5.4 VERGELYKING: IDENTITEIT(E)

Daar is verskillende tipes mense (in spookvorm) in die drie verskillende romans. Die identiteite van al hierdie spookkarakters stem ooreen in die sin dat die spookkarakters in al die romans as Afrikaners of Suid-Afrikaners geteken word. Daar is nie, soos in van Van Heerden se ander romans, hoof- of newekarakters wat, byvoorbeeld na Suid-Afrika geïmmigreer het (soos Miss Edelweiss in *In stede van die liefde*) of karakters wat uit Suid-Afrika geëmigreer het (soos tante Xan in *30 Nagte in Amsterdam* nie). Van Heerden se spookkarakters is (Suid-)Afrikaners.²⁵⁷ Vervolgens word vergelyking getref tussen die individuele spookkarakters in die drie romans – nie net tussen karakters in dieselfde roman nie, maar ook met verwysing na algemene patrone in die groter gros individuele spookkarakters. Soos vroeër aangevoer is, kan die individuele identiteite gelees word as verteenwoordigend van 'n groepsidentiteit, en derhalwe sal ook vergelyking getref word tussen die groepsidentiteite wat in die onderskeie romans uitgebeeld word.

5.4.1 Individuele identiteite

Individuele identiteite in die drie romans toon, as geheel beskou, variasie in terme van velkleur, seksuele oriëntasie (geïmpliseerd, nie eksplisiet nie), taal (Afrikaanse, Engelse en Xhosa-karakters), wêreldbeskouings, ensovoorts, maar min in terme van geslag. Die individuele spookkarakters is meestal mans – in totaal is 16 intelligente spookkarakters in hierdie romans geïdentifiseer en omskryf in die voorafgaande hoofstukke, waarvan slegs vier vroue is.

In *Toorberg* is daar nege manlike en twee vroulike intelligente spookkarakters, wat prakties verklaar kan word deur die feit dat daar slegs twee oorlede vroue in die Moolmanstamboom is. Die enkele remanente verskynsel, Soois se bloed wat jaarliks op die tuinmuur uitslaan, kan gelees word as 'n verwysing na manlike identiteit (spesifiek dié van die Boerekryger).

In *Die Stoetmeester* is daar een manlike spookkarakter. Dit beteken nie noodwendig dat hier sprake is van ongelyke verdeling tussen geslagte nie – dit kan aangevoer word dat Siener ook deur vroue praat, en sy ambivalente seksualiteit (dalk biseksualiteit) ook geïnterpreteer kan word as 'n integrasie van die animus en die anima, die manlike en die vroulike.

²⁵⁷ William Gird, 'n Britse kolonialis, skyn op die oog af die uitsondering op hierdie stelling te wees. Myns insien is hy tog ook 'n Suid-Afrikaner juis omdat hy, as kolonialis, een van die eerste fases van 'n Suid-Afrikaanse identiteit verteenwoordig. Anders gestel, karakters soos William Gird bring die koloniale aspek tot die Suid-Afrikaanse verlede en identiteit, en het op hierdie wyse 'n kardinale rol in die ontwikkeling van die Suid-Afrikaanse geskiedenis en identiteit gespeel.

In *Die Swye van Mario Salviati* is daar gelykheid tussen geslagte in terme van die hoeveelheid intelligente spookkarakters: twee vroue (Siela en die vrou sonder gesig) en twee mans (William en SlingerVel). Wat die remanente spokery betref is daar egter nie 'n gelyke verdeling tussen manlike en vroulike verskynsels nie. Die enigste remanente vroulike verskynsel is die stem van Edit Berg, slegs 'n ouditiwe eggo. Die sewe manlike remanente spookverskynsels, naamlik Rooibaard Pistorius en sy ses vermoorde soldate, verskyn almal in (ont)liggaamde visuele vorm, in 'n sin groter, meer imposante verskynsels as 'n stem in die nag. In die Drostdy word die geur van seepkook en die geluide van wasgoed wat aan die draad wapper (tradisioneel vroulike aktiwiteite) oorskadu deur die gekreun van gewonde manlike soldate. In die Veerpaleis, egter, word die skaduwees van man en vrou op gelyke, passievolle voet gesien. In die remanente verskynsels, in die onbewuste, gedane geskiedenis, het mans steeds die oorhand in Tallejare.

Buiten die praktiese verklarings wat hierbo genoem is vir die tekort aan vroulike spookkarakters, kan daar ook 'n tematiese verklaring aangevoer word. Dit kan aangevoer word dat manlike karakters – as spoke of lewende karakters – meer dominant sal wees gegewe die hoofsaaklik patriargale struktuur van veral die Afrikaner-gemeenskap in Suid-Afrika. In romans waarin dit juis om die identiteit gaan wat uit en deur die Afrikaners ontwikkel het, speel matriarge soos MaNdlovu in *Die Stoetmeester* tweede viool teen patriarge soos StamAbel (en die opvolgende Abels) in Toorberg. Hierom het die manlike spookkarakters, selfs vanuit die dood, 'n sterker stem as die vroue. Tog, in terme van intelligente spookkarakters, verander die situasie stelselmatig: waar die twee vroulike intelligente spookkarakters in *Toorberg* skaars gehoor kan word tussen al die Moolmanmans, praat vroue soos Siela Pedi harder en duideliker in *Die swye van Mario Salviati* – hulle praat selfs teen die patriargie in en ontluister en ondermyn die tradisioneel-aanvaarde beeld van dapper Boerekrygers. Hierin lê 'n suggestie dat daar in die gemeenskappe wat in hierdie drie romans uitgebeeld word, ook stelselmatig wegbeweeg word van 'n oorheersend-patriargale samelewing na 'n meer geslagsgelyke samelewing.

Wat velkleur of ras/volk betref, is daar min variasie in die spookkarakters, maar 'n groeiende variasie in spookkarakters kan gesien word wanneer die romans diachronies beskou word. In totaal is slegs drie uit die 16 spookkarakters uit al drie die romans swart of bruin. In *Toorberg* is al die spookkarakters, op een na, wit Afrikaners. Dit is slegs Andries, Floors se buite-egtelike seun, wat as bruin beskou kan word vanweë sy 'gemengde' bloed. In *Die Stoetmeester* is die enigste spookkarakter 'n verwarde Afrikaner wat met tye vanuit die perspektief van swart vroue, Ayanda en MaNdlovu, kan fokaliseer. Hierin kan reeds 'n wegbeweeg van die uitsluitlike wit Afrikaneridentiteit gelees word. In *Die swye van Mario Salviati* is daar nog meer variasie onder die intelligente spookkarakters: 'n Britse ontdekkingsreisiger, 'n San-agterryer, 'n wit en 'n swart vrou. Die remanente spokery in hierdie roman is moeiliker om te kategoriseer in terme van ras.

Die reuke en geluide in die Drostdy en Edit se stem is oorblyfsels van wit mense, Rooibaard en die ses soldate kan, as visuele verskynsels, as wit beskryf word, en die skaduwees in die Veerpaleis dié van die bruin Berghs – maar reuke, geluide en skaduwees is tegnies gesproke sonder velkleur. Hierin kan 'n suggestie geles word dat velkleur of ras as identiteitsmerker gaandeweg wyer beskou word, met meer insluiting in wat as 'n Suid-Afrikaanse identiteit of gemeenskap beskou kan word – wat ooreenstem met die aanbieding van die stambome in *Toorberg* en *Die swye van Mario Salviati* wat vroeër bespreek is. Die besliste lyn wat in die Moolmanstamboom tussen die wit en bruin vertakkings van die familie getrek word, word nie gevind in die Bloedboom van Tallejare, waar almal op die oog af bloedverwant is, nie.

Die individue in *Toorberg* toon, in die breë beskou, die gestereotipeerde beeld van die wit Afrikaner. Die karaktereienskappe wat deur die Moolmans op prys gestel word, is manlikheid, krygsvernuf, geloof, 'n sterk affiniteit vir die familie, die waardering van grond en water tesame met goeie boerderypraktyke, en 'n rassistiese houding jeens mense van ander velkleure wat transponeer na 'n afkeur in mense van 'n ander geloof – insluitende mense soos Amy, wat 'n Katoliek is en dus 'n ander tipe Christenskap as hulle aanhang. StamAbel, die stamvader, toon al hierdie eienskappe in oormaat, en kan nie deur enige van sy opvolgers nagedoen word nie. Hy is dié pionier, die sterk man wat 'n stuk wildernis deur die arbeid van sy (en Jan Swaat, en HansBoesman se) hande omskep het in 'n spogplaas; die streng Christen wat daagliks op sy knieë gaan en in Hooghollands bid; die patriarg wat oor 'n gesin van vyf seuns op sy plaas regeer; wat sy grond en die soet Toorbergwater as tekens van 'n goddelike roeping beskou. Slegs twee van sy seuns, naamlik OuAbel en Soois die Rebel, voldoen genoegsaam aan StamAbel se standarde om nie verwerp te word nie. Soois vergestalt die beeld van die Boerekryger deur sy deelname as rebel teen die Engelse, maar hy ondermyn ook hierdie beeld met sy twyfelagtige motivering om aan die rebellie deel te neem en sy nie-so-indrukwekkende krygsvernuf. OuAbel herhaal die karaktereienskappe van StamAbel, veral in die opsig dat hy 'n Boer is wat sy grond (tesame met die Toorbergwater) hoog op die prys stel en dit, soos StamAbel hom voorgesê het, verbind aan 'n goddelike roeping. Hy is egter nie heeltemal so 'n imposante figuur as StamAbel nie – die water op sy plaas begin opdroog en hy is magteloos om dit te keer, sy geloof word nie so sterk geteken as dié van StamAbel nie, hy verwek slegs drie seuns (waarvan twee verwerp word), en word nie uitgebeeld as 'n pionier van StamAbel se kaliber, of 'n kryger van enige aard nie. Abel probeer om, soos sy pa en sy oupa, hierdie manier van lewe voort te sit deur te doen wat van hom verwag word: hy boer op die familieplaas en is lojaal teenoor sy familie en sy erfgrond, hy trou en verwek kinders, maar sy huwelik verbrokkel, sy geloof wankel, en sy (oorlewende) kinders is, aldus Ouma Magtilt, teleurstellend as Moolmans.

Karakters wat eienskappe openbaar wat nie voldoen aan die voorbeeld wat deur StamAbel gestel is nie, word verwerp. Drie van StamAbel se seuns word, om verskeie redes en in verskillende grade, só verwerp: Floors, wat die rasseskiedslyn oortree het deur 'n seksuele verhouding met Kitty Riet aan te knoop en boonop die koes van 'n lafaard in sy geaardheid het; Andreas die Digter met sy "slap gewrigte", volksverraaiende liefde vir die kunste en, waarskynlik, pragtige jong mans; en Lucius, wat in die stad en die intellek verdwaal eerder as om op die plaas te bly en hom met die fisieke krag wat met boerdery gepaard gaan, te bemoei. Floors se buite-egtelike seun, Andries, word ook verwerp vanweë sy 'gemengde bloed'. Twee van OuAbel se seuns loop ook deur: De la Rey, die liefingseun wat OuAbel uit sy testament sny, wat nie op Toorberg sal kan (of wil) boer nie omdat hy nie beeste kan slag nie, wat nooit getrou het nie en, volgens die lesing van die roman wat in Hoofstuk 2 aangebied is, ook nie in die dood saam met sy familie op Toorberg wandel nie; en Posmeester, wat met 'n lers-Katolieke vrou getrou het. Die ironie is dat daar meer Moolmans is wat uit die familie verwerp as aanvaar word. Tog word die groepsidentiteit, wat meer breedvoering in die volgende afdeling bespreek sal word, versterk deur die verwerping van diegene wat nie daaraan voldoen nie – 'n patroon wat veral in die spookkarakters waargeneem kan word. Die verwerpte Moolmans moet selfs in die dood versigtig trap op Toorberg, en word nie met hul familie herenig nie.

Die individu in *Die Stoetmeester*, Max (Siener) Wehmeyer, word uitgebeeld as 'n vereensaamde, byna patetiese figuur wat nêrens behoort nie. Siener is, in byna elke denkbare opsig, 'n liminale figuur. Hy is 'n Afrikaner – maar nie dieselfde tipe Afrikaner as die Moolmans van Toorberg nie. Hy is die liberale Afrikaner, 'n Afrikaner wat nie rassisties is nie; geen groot belangstelling in of toewyding aan die Christelike geloof toon nie; nie sy aangetroude Britse familie op grond van 'n veronderstelde haat vir die Engelse verwerp nie. Hy is 'n man wat nie aan een groep behoort nie, maar aan verskeie groepe verbind kan word. Hy word verbind aan die Britse setlaars deur familiebande (sy suster, Sarah, het met 'n Butler getrou); en aan inheemse Suid-Afrikaners deur sy verbinding met 'n Xhosa-familie, die Thandani's, vir wie hy as prokureur optree. Sy werk as prokureur plaas hom in 'n posisie om tussen die rykstes (bevoordeelde wit mense) en die armstes (gemarginaliseerde swart mense) te beweeg. Hy is 'n volwasse man wat voortdurend sy kinderdae probeer herleef. Hy voer geen sosiale of religieuse rituele uit wat hom uit enige van hierdie liminale toestande sou neem en in 'n nuwe sosiale status of rol sou plaas nie – hy tree, byvoorbeeld, nooit in die huwelik of doop 'n kind van sy eie nie. Hy is ruimtelik gebonde – as lewende in sy kasarm, die huis wat hy nie wil verlaat nie; as spook in Port Cecil en sy eie verhaal, waaruit hy nie kan ontsnap nie. Sy ambivalente seksualiteit, tesame met sy selfopgelegde eensaamheid, vang hom vas in 'n liminale stand van eensaamheid en hunkering na liefde. Sy naam, Siener, en sy lesing van die rivierkleure in die begin van die roman suggereer dat hy profetiese uitsprake oor die toekoms kan maak – maar sy enigste voorspellings in die roman is

dié van olie en bloed. Hy suggereer sy eie dood voor dit plaasgevind het, en as spookkarakter is sy eie dood die enigste voorspelling wat hy maak. Hy kan dus nie die toekoms verby sy eie toekoms sien nie. Bowenal is dit sy posisie as spookkarakter wat hom tussen die lewe en die dood plaas, wat van hom 'n liminale figuur maak. As spook kan hy in “ander karakters” opgaan en hulle stories (of eerder, perspektief) deel maak van sy storie. Terselfdertyd is hy onherroeplik geskei van hierdie karakters – hulle lewe, hy is dood; hy kan deur hulle kyk en praat, maar hy kan nooit hulle wees nie, hy kan nooit deel van die groep word nie.

Die individuele intelligente spookkarakters in *Die Swye van Mario Salviati* toon meer variasie as die spookkarakters in die ander twee romans, deels omdat die vier spookkarakters elk tot 'n ander ras of volk behoort. William is 'n Britse ontdekkingsreisiger en avonturier, 'n soldaat wat vir dapperheid vereer is en sy passie as kunstenaar in Afrika kom uiteleef het. SlingerVel se mense is die San, en hy werk as William se agterryer. Hy is egter nie net die gestereotipeerde onderdaan wat sy meester selfs in die dood navolg nie, maar ook William se vertroueling en 'n man met sy eie stem wat sy heer en meester teëpraat en selfs soms manipuleer. Siela is 'n hartgebroke vrou wat selfs in die dood haar liefde vir Rooibaard met haar saamdra. Sy is ook neerslagtig en, met tye, bitter oor hierdie liefde – die man wat sy liefgehad het, was ook haar ontvoerder en verkrachter, en het haar uiteindelik verwerp. Tog toon sy 'n deernis teenoor die lewende vroue van Tallejare, en maak 'n punt daarvan om 'n ogie oor hulle te hou. Die vrou sonder gesig is stil – nie net omdat sy nie 'n mond het om mee te praat nie, maar ook omdat sy selfs in haar eie fokalisasiebeurte nie veel emosie aan die leser openbaar nie. Sy is ook hartgebroke, omdat haar seun in die konsentrasiekamp gesterf het en, nadat sy sy hand aan Rooibaard afgestaan het, nooit sal kan rus nie omdat Rooibaard die pinkie van hierdie hand geëet het. Sy sal nooit kan rus nie, omdat haar seun nooit sal kan rus nie – en sy verwyt haarself daarvoor. William en SlingerVel is, om dit kortliks op te som, twee avontuurlustige mans met 'n liefde vir vroumense, terwyl Siela en die vrou sonder gesig in wese twee getraumatiseerde vroue is. William en SlingerVel spook deels in die dood omdat hulle nie hulle wandade erken of herken nie, terwyl Siela en die vrou sonder gesig onder andere spook omdat hulle nie hulle traumas kan verwerk nie.

Die identiteit van die remanente spookverskynsels word nie hier bespreek nie, op grond van die feit dat remanente spookverskynsels geen bewussyn veronderstel nie. Anders gestel, dit is 'n haas onbegonne taak om die identiteit van 'n remanente verskynsel te bespreek as die verskynsel ter sprake nie eers bewus is van dit se eie bestaan nie. Terselfdertyd is dit tog moontlik dat die leser identiteit in sulke verskynings in kan lees. 'n Gedetailleerde ondersoek na sulke interpretasies deur die leser val egter buite die bestek van hierdie studie omdat dit veel verder sal strek as die reeds-genoemde leserbetrokkenheid by karakter- en identiteitskonstruksie.

Dit is opvallend dat die spookkarakters as individue in al drie die romans die karaktereienskappe van hul lewende self behou. Karakters soos Andries dui egter aan dat die dood nie die ligvoetigheid gebring het waarvoor hy gehoop het nie, Siener sleep soos 'n trae stoomtrein deur sy eie verhaal, die intelligente en remanente spookverskynsels in Tallejare is genoop om patrone en dade uit hul verlede eendeloos te herhaal. Hulle is rustiger nadat hulle oorlede is, maar hulle is nie nuwe, ander mense nie. Om te sê dat hulle gelukkige spoke is, dat hulle 'in vrede rus', is 'n mistasting. Myns insiens is hulle ligter, maar nie verlig nie – hulle het nie die swarigheid van hulle menswees ontsnap nie.

Verder is hulle ook almal vasgevang in 'n spesifieke ruimte – die Moolmans mag selfs in die dood nie hulle geboortegrond verlaat nie en die uitgeworpenes moet ook terugkeer; Siener moet in Port Cecil wees om sy verhaal te vertel; die spoke mag Tallejare nie verlaat nie en wanneer hulle probeer, jaag die engel hulle terug. Hiervolgens is dit logies om te aanvaar dat hierdie ruimtes deel vorm van hul individuele identiteite – elke Moolman is lief vir Toorberg, hul plaas en hul geboortegrond; Siener bly in sy liminale Port Cecil, en selfs wanneer hy orals is en, argumentsonthalwe, elders sou kon gaan, luister hy na geluide in Port Cecil; die spoke van Tallejare word wel deur die engel teruggejaag wanneer hulle Tallejare probeer verlaat, maar die dorp is deel van wie hulle is; hulle herhaal patrone net soos die lewendes van Tallejare (hulle is net meer spesifiek in terme van wat hulle herhaal).

5.4.2 Groepsidentiteite

Dit is reeds herhaaldelik uitgewys dat individuele identiteite gelees kan word as verteenwoordigend van 'n groepsidentiteit. Vervolgens word die identiteite van die individuele spookkarakters, soos wat dit in die voorafgaande hoofstukke aan groepsidentiteite gekoppel is, met mekaar vergelyk.

In die tweede hoofstuk van hierdie proefskrif is dit uiteengesit dat die Moolmanspoke as 'n groep beskou kan word wat as verteenwoordigend van die Afrikanervolk gelees kan word. Die spookkarakters kan beskou word as 'n fragmentariese uitbeelding van manlike Afrikaneridentiteit, waarin StamAbel as meesterbetekenaar optree en 'n prototipiese Afrikaner vergestalt. Sy nasate kan slegs gedeeltelik aan hierdie standaard-identiteit voldoen, en elke volgende geslag is minder suksesvol as die vorige. Van Heerden skep hierdie beeld van Afrikaneridentiteit hoofsaaklik deur die gebruik van spookkarakters. Die prototipiese Afrikaneridentiteit word deur die meesterbetekenaar, StamAbel, vergestalt; sy nasate wat gedeeltelik voldoen aan die identiteitstandaarde wat deur hom gestel is, word steeds as rasegte Moolmans beskou, maar die nasate wat nie daaraan voldoen nie, wat verwerp is en StiefMoolmans geword het, dwaal saam

op Toorberg. Deur al die afgestorwe Moolmans in dieselfde ruimte as die lewende Moolmans te plaas, kan die verskillende fasette van hierdie Afrikaneridentiteit simultaan waargeneem word.

Maar die Moolmans se Afrikaneridentiteit is verouderd, veral omdat StamAbel hulle meesterbetekenaar is. Hulle leef voort met dieselfde standaard van identiteit wat dekades voor hulle geboorte gevestig is: die Afrikaner as pionier; die wit volk wat die wildernis invaar om die aarde toe te eien, mak te boer en die heidene te kersten; die manlike man wat met krag en geloof die binneland kom koloniseer om weg te kom van hul eie koloniseerders (die Engelse) af, en terselfdertyd taal en tradisie by hul ander koloniseerders (die Nederlanders) in hul eie identiteit inkorporeer; 'n dapper Boerekryger wat, met die Here aan sy kant, vir volk en vaderland veg. Dié groepsidentiteit word nie net vergestalt deur die karakters – lewend of dood – wat aan hierdie standaard voldoen (gedeeltelik, al dan nie) en selfs in die dood aan die groep behoort nie, maar ook beklemtoon deur hulle wat uit die groep verwerp is op grond van keuses en karaktereienskappe, die Moolmans wat selfs in die dood moet ligloop: Floors, wat nie sy soort ken nie en boonop 'n wegkoeser is; Andries, wat nie eers familie genoem word nie weens sy 'gemengde bloed'; Lucius, wat in die intellek en die stad verdwaal het; Andreas, wat Engelse ballades vir die vyand geskryf het en slap gewigte gehad het; De la Rey, wat saggeaard is en nie beesslagtery kan hanteer nie (en skynbaar nie eers saam met die ander Moolmans op Toorberg dwaal nie). Vir die Moolmans is identiteitsvorming dus 'n proses wat grotendeels berus op die verwerping van dit wat nie aanvaarbaar is nie, 'n negatiewe proses van eksklusiwiteit wat uiteindelik tot hul eie ondergang lei. Dit is asof die Moolmans se voortdurende verwerping van hulle eie bloedverwante die Afrikaneridentiteit laat inplof het, dit afgebreek het tot daar niemand oor was om dit voort te sit nie.

Daar is 'n tipe tragedie in die Moolmans se vasklou aan hulle weergawe van Afrikaneridentiteit, wat tot uiting gebring word in die suggestie dat hulle identiteit, hulle groepstandaard, sal eindig omdat hulle bloedlyn sal eindig. Die laaste erfgenaam, Noag du Pisani, is oorlede – en selfs as hy geleef het, sou hy nie as 'n rasegte Moolman die plaas kon erf en die Afrikanertradisies van die Moolmans voortdra nie. Deur die bloedlyn só te beëindig, bring Van Heerden ook op simboliese wyse 'n einde aan hierdie fase van Afrikaneridentiteit.

In Van Heerden se romans het die idee van die Afrikaner as 'n eenheid, 'n volk, uitgesterf saam met *Toorberg* se Moolmans. Die groepsidentiteit het onherroeplik verbreek, en daar is in *Die Stoetmeester* en *Die swye van Mario Salviati* geen enkele groep met 'n eie meesterbetekenaar waarom 'n nuwe of ander groepsidentiteit gevorm word nie. Die meesterbetekenaar het verdwyn, die groep het versplinter. Hiermee het Van Heerden op simboliese wyse 'n einde aan die eksklusiewe Afrikaneridentiteit gebring, en vervang hy dit met individuele verteenwoordigers van

verskeie groepe in sy volgende twee romans. Waar groepsidentiteit in *Toorberg* deur 'n groep vergestalt is, is dit slegs individue wat as verteenwoordigend van verskillende groepe gelees kan word, wat in *Die Stoetmeester* en *Die swye van Mario Salviati* aangetref word.

Siener in *Die Stoetmeester* kan dan gelees word as die volgende fase in die ontwikkelende Afrikaneridentiteit. Hy is die Afrikaner wat ná die Moolman-Afrikaner gekom het. Maar Siener is nie net verbonde aan Afrikaneridentiteit nie, hy is *tussen* groepe, hy behoort nie werklik aan enigiets of enigiemand nie – nie omdat iemand hom daadwerklik verwerp het nie, maar omdat die Afrikaner as homogene groep (soos wat die Moolmans dit vergestalt het) as't ware nie meer kan bestaan nie. Vanuit hierdie perspektief beskou, is sy identiteit 'n voortsetting van die Moolmans se Afrikaneridentiteit. Siener het bloot verder as hulle, verby hulle gegroei tot by 'n punt waar ander identiteite in 'n groter groepsidentiteit geïnkorporeer kan word. Deur hierdie spookkarakter vas te vang in 'n liminale, sirkulêre narratief, word die liminale spanning van daardie greep uit die Suid-Afrikaanse geskiedenis, die oorgang tussen die ou en nuwe Suid-Afrika, verbeeld deur die gebruik van 'n spookkarakter. Die spook moet oor en oor dieselfde storie vertel en, alhoewel sy storie die hoop op versoening in die vooruitsig stel, word hierdie versoening nooit (in sy storie) gerealiseer nie. Soos die Moolmans is Siener 'n gestorwe Afrikaner, 'n identiteit wat nie oorleef het nie en tog, op paradoksale wyse, as spook voortbestaan.

Siener, as lewende karakter en as spookkarakter, is so tussen groepe dat hy sonder groep is, en dít terwyl sy wêreld as't ware in die weegskaal hang – die verskillende groepe in die gemeenskap waaraan hy nie werklik behoort nie, is in 'n spanningsvolle situasie, op die rand van óf oorlog en chaos óf verandering, versoening en vrede. Hierdie situasie, 'n gemeenskap op die rand van 'n groot verandering, stem ooreen met die politieke situasie in Suid-Afrika in die tydperk waarin die roman afspeel en gepubliseer is. Siener is dus, ook in hierdie opsig, 'n liminale figuur in 'n (histories werklike) liminale fase in die Suid-Afrikaanse geskiedenis, en as sodanig kan hy gelees word as 'n voortsetting van 'n ontwikkelende Suid-Afrikaanse identiteit, een wat huiwerig en angsbevange uiteindelik begin wegbreek van die homogene Afrikaneridentiteit wat dit voorafgegaan het. Hierdie wegbreek behels hoofsaaklik 'n verwerping van die waardes wat so sterk deur die Moolmans aangehang is – wat impliseer dat identiteitsvorming ook in *Die Stoetmeester* 'n proses is wat steun op die verwerping van dit wat nie meer aanvaarbaar is nie.

In *Die swye van Mario Salviati* word verskillende groepsidentiteite deur verskillende individue verteenwoordig. Hier is daar steeds sprake van 'n groepsidentiteit (die Tallejaners as verteenwoordigend van Suid-Afrikaners), maar die groep is aansienlik meer uitgebreid en heterogeen as die groepsidentiteit wat in *Toorberg* (Afrikaner) uitgebeeld is. Dit is inderwaarheid 'n groep wat uit groepe eerder as individue opgemaak word. Die individue wat hierdie

groepsidentiteite vergestalt, word ook nie letterlik as lede van 'n betrokke groep geteken in die roman nie. Die individue word as't ware uit hulle groepe geneem: William dwaal nie saam met 'n groep Britse soldate nie; SlingerVel trek nie saam met die San nie, Siela is uit haar gemeenskap ontvoer en dwaal op haar eis in Tallejare; die vrou sonder gesig word ook nie omring deur ander vroulike slagoffers wat hul kinders in die konsentrasiekampe aan die dood afgestaan het nie. In *Die swye van Mario Salviati* word groepsidentiteite by uitstek deur vier alleenstaande individue (William Gird, SlingerVel Xam!, Siela Pedi en die vrou sonder gesig) uitgebeeld. Wat identiteit betref, word daar dus hierdeur gesuggereer dat die klem op die individu eerder as die groep geplaas word. Die groepsidentiteit word nou bepaal deur die individu waarin dit voortleef, eerder as wat die individu se identiteit afhanklik is van die groep wat hom/haar kan aanvaar of verwerp. Hierdie vier individue vorm as't ware 'n *nuwe* groepsidentiteit, waarin verskeie, uiteenlopende groepe – groepe wat in die breë beskou minder sigbaar is in die metanarratief van die Suid-Afrikaanse geskiedenis – nou as een groep, as deel van Suid-Afrikaanse gemeenskap, uitgebeeld word. In die mikrokosmos van Tallejare word al die karakters, lewend en dood, immers deur die letterlike en figuurlike Bloedboom aan mekaar verbind as 'n kollektief, 'n eenheid. Binne die beskouing van Tallejare as 'n mikrokosmos van Suid-Afrika kan dit dus gesê word dat 'n nuwe, diverse Suid-Afrikaanse identiteit deur die spookkarakters vorm aanneem. In *Die swye van Mario Salviati* word dus weggebreek van identiteitsvorming as 'n proses wat op die idealisering van 'n meesterbetekenaar en die verwerping van die onaanvaarbare berus. In hierdie roman word individue en identiteite nie verwerp nie, maar bygevoeg tot 'n groter geheel; die identiteit van een groep word nie agterweë gelaat nie, maar herevalueer en aangevul met dit wat in vroeër fases van hierdie identiteitsontwikkeling verwerp of oor die hoof gesien is.

Daar is dus 'n patroon te bespeur in Van Heerden se hantering van die identiteit as tema en sy gebruik van spookkarakters. Biggs wys juis daarop dat:

Van Heerden maak dikwels van “herhaling” van karakters gebruik. Dit kom voor asof die opeenvolgende karakters telkens 'n stap verder gaan as in voorafgaande romans. DwarsAbel ry op 'n motorfiets – Cawood vlieg in 'n helikopter. Abel pleeg selfmoord – Seamus beheer homself en doen dit nie. Kaatjie Danster sit alleen saam met [Abel] by die boorgat – MaNdlovu en Seamus voer samesprekings vir vrede. Telkens word daar 'n stap verder gegaan om die verhaal van Suid-Afrika te vertel, soos die bevolkingsgroepe nader aan mekaar beweeg in hul soeke na vrede en stabiliteit (Biggs, 1996:40).

Biggs verwys hier hoofsaaklik na lewende karakters in Van Heerden se romans. Alhoewel daar, myns insiens, nie direkte oorvleueling is in terme van herhalende spookkarakters nie, is dit tog duidelik dat die spookkarakters in 'n ander sin mekaar opvolg. Die spookkarakters in elke roman volg op mekaar deur verskillende fases van die ontwikkeling van 'n meer inklusiewe Suid-Afrikaanse identiteit te vergestalt. In *Toorberg* het ons 'n groepsidentiteit wat deur die groep veroorsaak en in stand gehou word. Individue word opgeoffer ter wille van die statiese, argaïese groepsidentiteit, en Moolmans wat die standaard-Afrikaneridentiteit afbreek deur daarvan af te

wyk, word, ten spyte van die belang van familiebande in Afrikanerkultuur, onterf, verwerp, en verstoot. Die groep oorleef ten koste van individue – en dit is juis as gevolg hiervan dat die groep uiteindelik uitsterf omdat daar letterlik nie genoeg Moolmans oorbly wat hierdie identiteit gestand kan doen nie.

In *Die Stoetmeester* word individualiteit sterk op die voorgrond gestel deur die gebruik van 'n enkele spookkarakter. Maar hierdie individu is kompleks – die enkeling waarop gefokus word, is 'n soms-patetiese figuur, absoluut oorweldig deur sy eie lewe en die gebeure rondom hom. Hy is by uitstek, in feitlik elke denkbare opsig, 'n liminale figuur. Hy is nie 'n vergestaltung van 'n groepsidentiteit nie, maar die identiteit van 'n individu tussen groepe – en dit is sy dood wat die grense tussen hierdie groepe afbreek. Siener is die individu wat in die slag bly – sy dood breek die grense tussen groepe, noep Seamus Butler en MaNdlovu Thandani om die eerste treë na versoening in die gemeenskap te gee. Siener se dood kan hiervolgens gelees word as 'n katalisator in die groei van 'n Afrikaner- na 'n Suid-Afrikaanse identiteit. Anders gestel, die individuele identiteit word geoffer ter wille van 'n nuwe groepsidentiteit.

In terme van identiteitsvorming is dit asof Van Heerden in *Die swye van Mario Salviati* van voor af begin, by kolonialiste soos William en sy inheemse agterryer, en aspekte van die Suid-Afrikaanse geskiedenis wat in die eng Afrikaner se siening van sy omgewing en identiteit oor die hoof gesien is. Nie een van die intelligente spookkarakters is 'n Afrikaner – soos die Moolmans óf Siener – nie. Of altans, nie in die tradisionele sin van die woord nie. Die vrou sonder gesig sou as 'n Afrikaner beskou kan word (sy was immers een van die Afrikanervroue wat in 'n konsentrasiekamp gevange gehou is tydens die Anglo-Boereoorlog), en hierdeur (en deur die remanente spookverskynsels van Rooibaard) word die standaardbeeld van die Afrikaner as manlik en patriargaal ondermyn. Hierdie Moolmanagtige Afrikaner, veral die dapper Boerekryger, word ook aan die kaak gestel deur die wandade van Rooibaard en sy manne, en hulle nadoodse remanente spokery. Tog word hierdie identiteite deel van 'n nuwe groep, die beeld van die Afrikaner groei tot 'n dié van 'n Suid-Afrikaner – maar een wat steeds vasval in die verlede, in die struweling van individue en die mikro-narratiewe van die geskiedenis wat deur die makro-narratief oorskadu word.

Die kern van die saak is dat hierdie veranderende Afrikaner- en Suid Afrikaanse identiteit pertinent deur die spookkarakters vergestalt word. Dit is die oorlede Moolmans in *Toorberg* wat die prototipe Afrikaneridentiteit, tesame met dit wat uit hierdie groepsidentiteit verwerp word, uitbeeld. In *Die Stoetmeester* is dit 'n enkele, eensame spookkarakter (Siener) wat tussen groepe dwaal, en as individu die vorige groepsidentiteit van die Afrikaner verwerp het, maar nog nie 'n nuwe weergawe van hierdie groepsidentiteit kan vergestalt nie, omdat die toekoms daarvan, in die

liminale geskiedkundige tydperk waarin die roman afspeel, in die weegskaal is. In *Die swye van Mario Salviati* word die ouer weergawe van Afrikaneridentiteit slegs in remanente spookverskynings gevind, terwyl 'n nuwe, meer diverse Suid-Afrikaanse identiteit wat terugstrek tot die koloniale tye deur intelligente spookkarakters vergestalt word.

Dit impliseer egter nie dat die lewende karakters in die romans nie deel het aan hierdie identiteitsvormingsproses nie. Die laaste lewende Moolmans sit die tendense van hul oorlede voorvaders voort en is daarom op die punt om, as 'n familie (en verteenwoordigers van die Afrikanervolk), uit te sterf – maar aan die ander kant is die Skaamfamilie, wat juis nie Afrikaners is nie, vir wie 'n toekoms in die vooruitsig gestel word. Op hierdie wyse versterk die lewende karakters die identiteitsvormingsproses wat deur die spookkarakters uitgebeeld is.

In *Die Stoetmeester* verteenwoordig die lewende karakters die groepe waartussen Siener en spookSiener vasgevang word: MaNdlovu en Ayanda Thandani verteenwoordig die Xhosa-groep, Sarah Butler 'n uitbreiding van Siener se liberale Afrikaneridentiteit, en Seamus Butler die Britse afstammelinge, die Setlaars wat hulle grotendeels by die Afrikaner geskaar het in hierdie tye. Sonder die teenwoordigheid van hierdie lewende karakters en die groepe wat hulle verteenwoordig, sou Siener nie so sterk as liminale figuur geteken kon word in die roman nie.

In *Die swye van Mario Salviati* word die Suid-Afrikaanse identiteit terugskouend deur die spookkarakters, almal randfigure, uitgebrei – hulle voeg as't ware nuwe invloede by die beskouing van die oorsprong en ontwikkeling van die Suid-Afrikaanse identiteit. Die meer diverse Suid-Afrikaanse identiteit wat hierdeur bewerkstellig word, word ook in die hede (en by implikasie, in die toekoms) uitgeleef deur lewende karakters soos Ingi en Jonty, wat in die nuut gevestigde multikulturele samelewing voortgaan en hul eie identiteite by die steeds-ontwikkellende Suid-Afrikaanse groepsidentiteit voeg.

5.5 GEVOLGTREKKINGS

Dit is vroeër uitgewys dat die dood 'n deel is van die omgewing wat die identiteit van 'n spookkarakter beïnvloed. Gaylard toon aan dat dood en verandering, binne die raamwerk van die postkoloniale Gotiese genre beskou, 'n beslissende invloed op identiteit het wat myns insien, ook hier van toepassing is:

What identity results from a sense of death and change? This identity is hybrid and suspended, never finalised. The postcolonial Gothic is not only historically located, but also transhistorical, relativising our socio-historical location by showing us the transience of all human kingdoms and empires, and thus providing glimpses of the transpersonal and enduring which can have affective ethical effects. Moreover, it is also relativising in the sense of opening the self up to the other and even to the otherness of the self. So the postcolonial Gothic is an aesthetic that

links the psychological to the socio-historical and political in a peculiarly direct manner: art's catharsis is both personal and political because the ghosts of history are linked to self and other (Gaylard, 2008:6).

Alhoewel die romans in hierdie studie nie uitsluitlik binne die raamwerk van die postkoloniale Gotiese genre gelees is nie, is bostaande aanhaling by uitstek op Van Heerden se romans hier ter sprake van toepassing. Die identiteite wat deur die dooies, die spookkarakters, vergestalt word, is dalk staties binne die betrokke roman, maar wanneer die romans vergelyk word, kan dit duidelik gesien word dat die Afrikaner- en Suid-Afrikaanse identiteit nooit werklik gefinaliseer is nie. Identiteite word telkens transhistories heroorweeg, herondersoek en herskryf. Die persoonlike identiteit van individuele spookkarakters word polities, juis vanweë die plasing van hierdie individuele identiteite (en, by implikasie, groepsidentiteite) in spesifieke kernfases in die Suid-Afrikaanse geskiedenis. Soos Gaylard dit verwoord, word die spoke van die geskiedenis verbind aan die self én die ander, en dit is juis daarom dat Van Heerden vanaf *Toorberg* tot in *Die swye van Mario Salviati* verskeie individue en groepe in die romans se spookkarakters kan uitbeeld, en deur hulle die evolusie van 'n eksklusiewe, eensydige Afrikaneridentiteit na 'n inklusiewe, diverse Suid-Afrikaanse identiteit kan aantoon.

Dit is ten slotte die identiteite van die individuele, intelligente spookkarakters in Van Heerden se romans – ál die oorlede individue in die Moolmanstamboom, die alleenlopende individu, Siener, wat tussen groepe vasgevang is, en die afsonderlike individue uit verskillende groepe, William, SlingerVel, Siela en die vrou sonder gesig, wat almal saamdra, swaar dra, aan verskillende variasies van 'n gedeelde verlede. Op hierdie wyse word 'n nuwe, meer omvattende groepsidentiteit in verskillende ontwikkelingsfases in Van Heerden se roman-oeuvre vergestalt, spesifiek deur die spookkarakters. Dit is nie net die Afrikaner se geskiedenis, soos dit in *Toorberg* deur die spookkarakters vergestalt word, wat nou ons identiteit beïnvloed nie, dit is ook die beangste, liminale individu in die kardinale oorgangstydperk van ons geskiedenis, en die versweë stemme van die kolonialiseerders, die agterryers, die ontvoerde swart vroue en die wit, gesiglose slagoffers van die konsentrasiekampe. Die nasionale identiteit van die Suid-Afrikaner word uitgebeeld as heterogeen, en verskillende, baie uiteenlopende individue uit verskeie fases in die geskiedenis word 'n deel van die ontwikkelende groepsidentiteit. Die metanarratief se geïdealiseerde blik op identiteite uit die verlede word uitgedaag en herskryf. Die edele Boerekryger word aan die kaak gestel deur 'n nie-so-vernuftige kryger en getraumatiseerde, vroulike slagoffers; die bese, uitbuitende kolonialiseerder word 'n mens wat sy passie vir kuns uitleef; die stemlose, gedweë agterryer word 'n parmantige teëprater wat sy meester kan manipuleer, maar nie direk teen hom in opstand kan kom nie – al hierdie historiese ongeregthede, en meer, kom tot uiting in die spookkarakters wat vasgevang word in hul eie, individuele smarte en herhalende handelinge. En die lewende karakters kan dit ook nie ontsnap nie – die verlede is nie afgehandel nie, die idee van die voorvaders spook by hulle, en die geheime

is nie opgelos nie. Het Noag beswyk voordat Abel die genadeskoot in die boorgat afgevuur het? Wie het Siener vermoor, en waar is sy lyk? Waar is Goudseput, en wie gaan die goud kry wanneer dit gevind word? Die spookkarakters beantwoord nie hierdie vrae nie, hulle impliseer eerder antwoorde op die versweë vraag wat onderliggend in Van Heerden se romans spook: Wie is ons?

Van Heerden se oeuvre word gewoonlik romangebode (een op 'n slag), tematies-gebode (kunstenaarskap, identiteit) en genregebode (plaasroman, magies realities, postkoloniaal) beskou wanneer navorsing daarvoor gedoen word. Sy gebruik van spookkarakters is tot op hede nie deurdringend in een spesifieke roman of in sy oeuvre nagevors nie. In hierdie studie is daar van meet af uitgewys dat sulke gebode benaderings beperkend is, spesifiek wanneer spookkarakters in die studie ondersoek word. In terme van een van die temas wat algemeen met Van Heerden se oeuvre verbind word, identiteit, het hierdie studie getoon dat spookkarakters nie net aparte, individuele identiteite vergestalt nie, maar 'n evolusie van identiteit toon wat nie in vorige studies na Van Heerden se werk aangetoon is nie. Chapman wys op die belang van die bestudering van identiteit in fiksie, veral in die Suid-Afrikaanse konteks:

The distinctive feature of South Africa's layers of difference is that identities have always been either too fragmented or too solid to have permitted utterly bipolar conflict. Put baldly, no two sides – there have always been more than two – have ever emerged with sufficient followings to effect revolutionary change. Our transformation is a paradox: despite division, difference, sectional loyalties, and so on, integration of the economy, even of culture, proceeds through the failure of alliances and allegiances to be anything but multiple, relatively inconsistent, and finally impotent. Currently, therefore, we live in willing suspensions of disbelief somewhere between the mimetic entity and the postmodern simulacrum [...] But only we know, or should know, the fragility of our fictions. For the sake of reconciliation rather than vengeance our fictions have to be truer than the truth. In spite of the myths of nation, we are urged, prosaically, to pay our taxes and help make our institutions work (Chapman, 1998).

Van Heerden se oeuvre bied inderdaad gefragmenteerde identiteite (die Afrikaner in die gestalte van *Toorberg* se Moolmans, Siener in *Die Stoetmeester* met al sy liminale aspekte), sowel as 'soliede' individuele identiteite (die intelligente spookkarakters in *Die swye van Mario Salviati*). Ten spyte daarvan dat hierdie spookkarakters, wanneer hulle vergelykend en in die breë in terme van hul identiteite en historiese kontekste gelees word, 'n ontwikkelende Suid-Afrikaanse identiteit uitbeeld, is daar steeds nie iets soos 'n vasgestelde, afgehandelde Suid-Afrikaanse identiteit nie – en daar kan ook nooit een wees nie. Identiteit is immers dinamies, voortdurend aan die groei en ontwikkel, en die Suid-Afrikaanse identiteit soos dit vandag daar uitsien, sal ongetwyfeld oor die komende dekades en eeue voortdurend verander. Vandaar, deels, Chapman se stelling dat ons voortdurend in 'n staat van opgeskorte ongeloof leef ten opsigte van ons transformasie, en dat ons weet dat dit fiksie is, en dat hierdie fiksie breekbaar is. Anders gestel, die Suid-Afrikaanse identiteit soos dit vandag staan, soos dit ook in *Die swye van Mario Salviati* uitgebeeld word, is nog jonk en onseker, en bestaan uit verskeie diverse groepsidentiteite. Of hierdie diverse

groepsidentiteite binne een groep kan staande bly of uiteindelik weer uit mekaar sal splinter, is 'n ope vraag.

5.6 KONKLUSIE

Wat spook in die romans van Etienne van Heerden? Ons eie, groeiende self, as individue en deel van die groter geheel, die Suid-Afrikaanse gemeenskap. Die evolusie van die Suid-Afrikaanse identiteit wat in *Toorberg*, *Die Stoetmeester* en *Die swye van Mario Salviati* uitgebeeld word, word voortgesit in Van Heerden se daaropvolgende romans. Wat opvallend is aan hierdie voortdurende ontwikkeling of evolusie van die Suid-Afrikaanse identiteit, is dat die eerste fase daarvan in Van Heerden se vroeër werk deur oorlede karakters vergestalt word, en die volgende fase deur lewende karakters. Die ouer romans – *Toorberg* (1986), *Die Stoetmeester* (1993), *Die swye van Mario Salviati* (2000) – beeld 'n Afrikaner en Suid-Afrikaner uit wat in die verlede vasgeval het, wat die verlede moet konfronteer, wat daaruit moet wegbreek maar nie daarin slaag nie. Die identiteite in hierdie romans groei nie in die roman self nie, maar tussen die romans: *Toorberg* se Afrikaners bly Afrikaners; Siener sal nooit sy liminale toestand kan ontsnap nie; die mense van Tallejare bly vasgevang in hulle verlede en hulle geheime. Wanneer elke roman apart beskou word, word 'n statiese groepsidentiteit waargeneem, en dit is slegs wanneer die spoke langs mekaar geplaas word, vergelyk word, dat die evolusie van identiteit in die groter geheel gesien kan word.

Die grens tussen die lewendes en die dooies – of eerder, die grens wat getrek kan word tussen Van Heerden se ouer romans met spookkarakters en nuwe romans daarsonder – kan gelees word as 'n skeidslyn in Van Heerden se oeuvre. Die ou identiteite van die Afrikaner is dood, en word in spookkarakters vergestalt. Maar identiteit is nie staties nie, dit groei en verander. Ná *Die swye van Mario Salviati* het Van Heerden, tot op hede, nie nog 'n roman gepubliseer waarin spookkarakters pertinent voorkom nie. Daar is terloopse verwysings na die ruimtes en karakters uit vorige romans,²⁵⁸ maar die tema van identiteit word nou voortgesit en uitgebrei deur nuwe, lewende karakters. Ter illustrasie word daar vervolgens vlugtig verwys na die eerste twee romans wat Van Heerden ná *Die swye van Mario Salviati* gepubliseer het, naamlik *In stede van die liefde* (2005) en *30 Nagte in Amsterdam* (2008).

In *In stede van die liefde* word die identiteit van die stedelike Afrikaner (Christiaan) in die nuwe Suid-Afrika gekonfronteer met 'n ander tipe Afrikaner, waar die woord eerder na inwoners van die kontinent as na die Boere-Afrikaner verwys (sy buurvrou Okapi, die Nigeriese dwelmhandelaars),

²⁵⁸ Sien 1.2.

en ook met ander Suid-Afrikaanse identiteite, soos dié van die dorpenaars van Matjiesfontein, en verinheemde, eksentrieke Europeërs soos die Duitse immigrant Miss Edelweiss, die Russiese hipnotiseur Raspoetin (wat later die Engelse digter Rudyard Kipling word, en later ook die berugte Amerikaanse krimineel, Al Capone). Volgens Du Plooy (2007:88-89) het Christiaan “as postmoderne, geglobaliseerde mens” nie ’n “vaste identiteit nie”, en skep hy identiteite soos wat sy omstandighede dit vereis. Globalisering, wat aldus Visagie (2010:100) die kleiner narratiewe van lokale nasionalismes aktiveer, speel hier ’n beduidende rol – die wêreld is oopgegooi, daar kan oor grense heen gereis word en identiteit se verbintenis met ’n spesifieke geografiese ruimte moet noodgedwonge heroorweeg word met inagneming van die groter geheel. Christiaan se oorsese reis as kunshandelaar bring hom byvoorbeeld in kontak met Amerikaners en Europeërs – maar die klem word nie op hierdie identiteite geplaas nie, eerder op dié buitelanders se benadering tot kuns, veral Afrika-kuns. In *30 Nagte in Amsterdam* word Henkie se Suid-Afrikaanse identiteit die wêreld ingestuur, en met sy Europese verlede en die internasionale impak van apartheid, veral op Struggle-aktiviste soos tante Zan/Xan, gekonfronteer. Henkie moet as’t ware Suid-Afrika verlaat om sy Suid-Afrikaanse identiteit na behore te ondersoek.

Bostaande stellings verteenwoordig verseker nie ’n deeglike ondersoek na identiteite in *In stede van die liefde* en *30 Nagte in Amsterdam* nie. Die bedoeling hier is slegs om uit te wys dat die kwessie van identiteit steeds sentraal staan in Van Heerden se oeuvre, maar nie meer deur die gebruik van spookkarakters ondersoek word nie. Die nuwer romans wys verskillende soorte Suid-Afrikaners wat nie net met die verlede nie, maar ook met die hede en die toekoms in groter ruimtes gekonfronteer word, en hier word ’n nuwer, lewende, groeiende identiteit van die Suid-Afrikaner uitgebeeld deur lewende karakters. Daar is ook in *In stede van die liefde* en *30 Nagte in Amsterdam* geen beduidende meesterbetekenaar en geen vaste groepsidentiteit waarvolgens die identiteite van individuele karakters gerig word nie. Dit wil nie sê dat die verlede en die invloed daarvan nie meer beduidend is of nie meer die Suid-Afrikaanse identiteit beïnvloed nie (veral nie in *30 Nagte in Amsterdam* nie), maar eerder dat die invloed op identiteit verbreed het. Die wêreld waarin die ou, ingeslote Afrikaner geleef het (deels as gevolg van ideologie, ook die sanksies van die apartheidsera, die selfopgelegde ideologiese, religieuse en kulturele eksklusiwiteit) is oopgegooi deur internasionale reis, die internet, globalisering en dies meer. Die (Suid-)Afrikaner moet dus meer as net homself en sy eie verlede in berekening bring in die voortdurende konstruksie van identiteit.

Van Heerden benut sy spookkarakters ten volle en met groot sukses. Hy slaag daarin om ’n refleksie van die historiese konteks en die veranderings in identiteit telkemale deur sy spookkarakters in sy verhale in te projekteer. In Van Heerden se roman-oeuvre word die grens tussen lewe en dood ’n grens tussen lewende en dooie identiteite. Omdat die spookkarakter

anachronisties is, lank na sy eie tyd verby is steeds voortbestaan, buite die vertelde hede kan beweeg, en selfs, soos Siener, kleiner tydspronge kan maak, word die verlede en die invloed daarvan op die hede ook vloeibaar – dit beweeg saam met die spookkarakters. Hierom is die spookkarakters en die identiteite wat hulle vergestalt, dood, maar nie verby nie.

In *Toorberg* is die prototipe (stereotipe) Afrikaner van die apartheidsera reeds dood. Op 'n manier het Van Heerden in *Toorberg* politieke kommentaar gelewer juis deur die Afrikaner as't ware as dood, oorlede, te skryf. In *Die Stoetmeester* is die Afrikaner die skuldoffer en slagoffer. Weereens kan die spookkarakter as politieke kommentaar geles word: die volgende fase van Afrikaneridentiteit is op 'n manier swakker as die stoere Afrikaners van *Toorberg*, omdat Siener nie as 'n Afrikaner staande kan bly in die midde van die politiese stryd nie, en tog word versoening in die vooruitsig gestel juis deur die dood van hierdie Afrikaner. In *Die swye van Mario Salviati* word die Afrikaner ondermyn deur die stemme van die dooies wat wys hoe Afrika se kolonialisasie en die daaropvolgende wandade van die Afrikaner steeds in die nasionale bewussyn spook. Anders gestel, die negatiewe kant van die Afrikaner en sy nalatenskap word aan die kaak gestel deur die slagoffers daarvan.

Die spook breek deur grense, en Van Heerden gebruik spookkarakters om deur verskeie grense binne én buite die teks te breek. 'n Spookkarakter op sigself kan maklik geles word as 'n figuur of entiteit wat die grens tussen lewe en dood oorgestaan het. In hierdie konteks is die dood, die handeling van sterf, die grensdraad: wanneer 'n persoon sterf, beweeg hy oor hierdie grens. Ten spyte hiervan kan dit nie gesê word dat Van Heerden se spookkarakters die grens tussen die lewendes en die dooies oorskry nie. Dit is asof die dooies agter glas is – die lewendes is soms van hulle bewus, kry soms 'n vlugtige blik van hulle, maar daar is geen direkte kommunikasie tussen lewende en dooie karakters nie. Dit beteken dat die dooies onherroeplik verwyder is van die lewendes. In hierdie sin het Van Heerden dalk 'n gulde geleentheid laat verbygaan – hy gun sy oorlede karakters nie die geleentheid (wat juis vir 'n spookkarakter moontlik kan wees) om hulle onafgehandelde sake af te handel nie, om daardie laaste boodskap aan 'n lewende geliefde oor te dra of 'n geheim te verklap nie. Maar is dit werklik 'n verspeelde geleentheid? Nee, want die funksie van die spookkarakters in Van Heerden se roman verskil drasties van die spookkarakters in die tradisionele spookstorie – en dit is laasgenoemde genre se spookkarakters wat gewoonlik terugkeer om onafgehandelde sake te probeer afhandel. Van Heerden laat sy spookkarakters se onafgehandelde sake, die antwoorde op die raaisels wat vir die lewendes belangrik is, onafgehandel en onopgelos – soos die onvoltooide evolusie van die Suid-Afrikaanse identiteit wat hulle vergestalt.

Daar is reeds daarop gewys dat die spookkarakters nie met die lewende karakters kommunikeer nie, maar direk met die leser van die roman. Dit is aan die leser wat die spook sy verhaal vertel en sy geheime en gedagtes verklap. Hierdeur breek Van Heerden se spookkarakters die grense tussen die teks en die leser af – soos 'n toneelopvoering waarin die vierde muur deurbreek word. Op hierdie manier breek hy ook die grense tussen werklike en fiktiewe realiteite: die magiese realisme, die onwerklike, van die roman word direk op die leser gerig. Hier is die gebruik van spookkarakters veral van belang: gegewe die leser se werklikheidspersepsie van spoeke – wat hulle is, wat hulle doen, wat hulle beteken – kan die leser die spookkarakters op verskeie maniere lees, binne die konteks van sy eie werklikheidsbeskouing. Die fiktiewe werklikheid van die roman (magies realisties, al dan nie) word as't ware geïnkorporeer in die leser se werklikheid.

In Van Heerden se meer onlangse romans is geen letterlike spookkarakters teenwoordig nie, maar dit kan gesê word dat spokery, in die metaforiese sin van die woord, steeds deel bly van Van Heerden se oeuvre. Die vergrype en onregte uit die Suid-Afrikaanse verlede spook steeds by Afrikaners en Suid-Afrikaners; die voorvaders dwaal nog in die gange van die plaasopstal op Toorberg, in die verhale van stryd en versoening, op die randpaaie van Tallejare en die opgeskrewe geskiedenis, en al om die onopgeloste raaisels in die Suid-Afrikaanse geskiedenis. Die verlede praat steeds, maar in die roman-oeuvre van Etienne van Heerden raak die dooies gaandeweg al stiller.

Abrahams, F. 1994. Die Stoetmeester. *Die Suid-Afrikaan*: 11, 28 Feb.

Ackroyd, P. 2010. The English ghost: spectres through time. London: Chatto & Windus.

Adler, P.A. & Adler, P. 2007. Identity, deviant. (*In* Ritzer, G., ed. The Blackwell encyclopedia of sociology, 5:2207-2210).

Aguirre, M. 2000. Narrative structure, liminality, self-liminality: the case of gothic fiction. (*In* Soto, I., ed. A place that is not a place: essays in liminality and text. Studies in Liminality and Literature 2. Madrid: Gateway Press. p. 133-151).

Aguirre, M. 2006. Liminal terror: the poetics of gothic space. (*In* Benito, J. & Manzananas, A.M., eds. 2006. The dynamics of the threshold: essays on liminal negotiations. Studies in Liminality and Literature 5. Madrid: Gateway Press. p. 13-38).

Alberts, M.E. 2005. 'n Eiesoortige Afrikaanse Magiese Realisme na aanleiding van die werk van André P. Brink en Etienne van Heerden. Johannesburg: UJ. (Verhandeling – MA).

Anker, J. 1991. Toorberg – 'n interpretasie. *Tydskrif vir letterkunde*, 29(4):112-120.

Anker, J. 2003. Aspekte van die magiese realisme in enkele Afrikaanse romans. *Stilet*, 15(1):221-241.

Anon. 1953. Supernatural story. (*In* Steinberg, S.H. (red). Cassel's encyclopaedia of literature, 1:526).

Anon. 1997. Dictionary of the occult. New Lanark: Geddes & Grosset.

Anon. 1998. Stoetmeester benoem vir internasionale prys. *Die Volksblad*: 8, 3 Aug.

Anon. 2003. Magiese 'Toorberg' is tereg 'klassiek'. *Beeld*: 4, 9 Aug.

²⁵⁹ Die bibliografie sowel as alle teksverwysings is gedoen volgens die NWU Harvard-styl, soos uiteengesit in die NWU Verwysingsgids (2012-uitgawe).

Anon. 2010. Biography. <http://www.etiennevanheerden.co.za/bio.html> Datum van gebruik: 7 Nov. 2011.

Anon. 2011. History of South Africa. http://en.wikipedia.org/History_of_South_Africa Date of access: 15 Sep. 2011.

Anon. 2012. Reincarnation. <http://en.wikipedia.org/wiki/Reincarnation> Date of access: 17 Feb. 2012.

Anon. 2013. Years in South Africa. http://en.wikipedia.org/wiki/Years_in_South_Africa Date of access: 15 May 2014.

Anon. 2014a. World War II. http://en.wikipedia.org/wiki/World_War_II Date of access: 21 Mar. 2014.

Anon. 2014b. 1986 in South Africa. http://en.wikipedia.org/wiki/1986_in_South_Africa Date of access: 15 May 2014.

Anon. 2014c. 1993 in South Africa. http://en.wikipedia.org/wiki/1993_in_South_Africa Date of access: 15 May 2014.

Anon. 2014d. 2000 in South Africa. http://en.wikipedia.org/wiki/2000_in_South_Africa Date of access: 15 May 2014.

Anon. 2014e. 1961 in South Africa. http://en.wikipedia.org/wiki/1961_in_South_Africa Date of access: 20 May 2014.

Anon. 2014f. Milo of Cronos. http://en.wikipedia.org/wiki/Milo_of_Croton Date of access: 19 Jul. 2014.

Anon. 2014g. National senior certificate examinations: prescribed works 2014. <http://www.seiklo.co.za/documents/literature-downloads/IEB%202014%20Prescribed%20Works%20NSC.pdf> Date of access: 30 Aug. 2014.

Arthur C. Clarke Foundation. 2014. Sir Arthur's quotations. <http://www.clarkefoundation.org/sample-page/sir-arthurs-quotations/> Date of access: 21 May 2014.

- Aumüller, M. 2014. Text types. www.lhn.uni-hamburg.de/article/text-types Date of access: 9 Nov. 2014.
- Bal, M., *red.* 1979. *Mensen van papier: over personages in de literatuur*. Brugge: Orion
- Barris, K. 1997. Fall-goats and lightning-conductors. *Mail & Guardian*: 35, 12 Sep.
- Bartlett, E. 1998. An election allegory. *Financial Mail*: 139, 13 Mar.
- Barton, M.S.H. 1975. *Character portrayal in the novel: an analysis of flat characterization*. Michigan: University of Michigan. (Thesis – PhD).
- Bath, J. & Newton, J. 2006. "Sensible proof of spirits": ghost belief during the later seventeenth century. *Folklore*, 117(1):1-14.
- Beardsley, R.K. & Hankey, R. 1942. The vanishing hitchhiker. *California folklore quarterly*, 1(4):303-335.
- Beardsley, R.K. & Hankey, R. 1943. A history of the vanishing hitchhiker. *California folklore quarterly*, 2(1):13-25.
- Behrens, G. 2000. Tough times: disillusionment and desire in the new South Africa. *Time*: 76, 6 Nov.
- Belanger, J. 2006. *Our haunted lives*. London: Bounty Books.
- Belanger, J. 2007. *The ghost files*. London: Bounty Books.
- Benito, J. & Manzananas, A.M., *eds.* 2006. *The dynamics of the threshold: essays on liminal negotiations*. Studies in Liminality and Literature 5. Madrid: Gateway Press.
- Bennett, A. 2009. Unquiet spirits: death writing in contemporary fiction. *Textual practice*, 23(3):463-479.
- Bennett, G. 2011. Phantom hitchhikers and bad deaths. *Tradition today*, 1:3-18.
- Bentley, K. 2000. Literary look at a strange romance. *Eastern Province Herald*: 4, 23 Aug.

Beresford, M. 2008. From demons to Dracula: the creation of the modern vampire myth. London: Reaktion Books.

Biggs, E.J.E. 1996. Die samespel van landskap en figure in Etienne van Heerden se plaasroman *Die Stoetmeester*. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch. (Verhandeling – MA).

Bisschoff, A. 1992. Karakter/Karakterisering. (In Cloete, T.T., red. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. p.199-202).

Bloom, C. 1999. Angels in the architecture: the economy of the supernatural. (In Buse, P. & Stott, A., eds. *Ghosts: deconstruction, psychoanalysis, history*. London: Macmillan. p. 226-243).

Bockting, I. 2006. Haunted borderlands: gothic liminality in texts of the American South. (In Benito, J. & Manzanar, A.M., eds. *The dynamics of the threshold: essays on liminal negotiations*. Studies in Liminality and Literature. Madrid: Gateway Press. p. 39-54).

Boddy-Evans, A. 2014. History of apartheid: Crossroads.
<http://africanhistory.about.com/od/apartheid/p/crossroads.htm> Date of access: 15 May 2014.

Botes, N. & Cochrane, N. 2006. 'n Ondersoek na die kunstenaarskap in *Die swye van Mario Salviati* binne die konteks van die magiese realisme. *Literator*, 27(3):27-49.

Botha, E. 1980. Oor raaisels en rillings: Leipoldt se spook- en speurstories. (In Scholtz, M., red. *Leipoldt 100*. Kaapstad: Tafelberg).

Botha, E. 1988. Prosakroniek: gedagtes oor die groot Afrikaanse roman. *Tydskrif vir geesteswetenskappe*, 28(2):210-218.

Botha, M.E. 1990. Realisme en representasie in wetenskap en literatuur. *Literator*, 11(3):42-59.

Breed, C.A. 2007. Die herskryf van die roman *Die swye van Mario Salviati* van Etienne van Heerden as 'n draaiboek, met spesifieke fokus op identiteit, hibriditeit en liminaliteit. Potchefstroom: Noordwes-Universiteit. (Verhandeling – MA).

Breed, C.A. & Greyling, S.F. 2010. 'n Ondersoek na 'n werkswyse: die herskryf van 'n komplekse Afrikaanse roman na 'n draaiboek. *Literator*, 32(2):83-115.

Brewer, P.R. 2012. The trappings of science: media messages, scientific authority, and beliefs about paranormal investigators. *Science communication*, 35(3):311-333.

Briefel, A. 2009. What some ghosts don't know: spectral incognizance and the horror film. *Narrative*, 17(1):95-110.

Brink, A.P. 1967. Aspekte van die nuwe prosa. Pretoria: Academica.

Brink, A.P. 1987. Vertelkunde. Pretoria: Academica.

Brink, A.P. 2000. Donkermaan. Kaapstad: Human & Rousseau.

Brits, J. 2012. Suid-Afrika ná apartheid, 1994-2004. (In Pretorius, F. Pretorius, F., red. Geskiedenis van Suid-Afrika: van voortye tot vandag. Kaapstad: Tafelberg. p. 549-580).

Britz, E. 2000. Skryf 'n 'diktaat van onbewuste'. *Die Volksblad*: 8, 28 Aug.

Broka, C.A. 2012. Demystifying the paranormal – can ghosts be explained? <http://www.unexplained-mysteries.com/user/cb.pdf> Date of access: 13 Aug. 2013.

Brophy, M. 2006. Shadowing Afrikaner nationalism: Jungian archetypes, incest and the uncanny in Marlene van Niekerk's *Triomf*. *Journal of literary studies*, 22(1):96-111.

Bruner, J. 1991. The narrative construction of reality. *Critical inquiry*, 18(1):1-21.

Burger, A. 2010. *Ghost Hunters*: simulated participation in televisual hauntings. (In Del Pilar Blanco, M. & Peeren, E., eds. Popular ghosts: the haunted spaces of everyday culture. New York, NY: Continuum. p. 162-174).

Burger, W. 2003. "Die ware storie": die verband tussen kuns en die verlede na aanleiding van *Die swye van Mario Salviati*. *Stilet*, 15(2):68-83.

Burke, P.J. 2007. Identity control theory. (In Ritzer, G., ed. The Blackwell encyclopedia of sociology, 5:2202-2207).

Buse, P. & Stott, A. 1999. Introduction: a future for haunting. (In Buse, P. & Stott, A., eds. *Ghosts: deconstruction, psychoanalysis, history*. London: Macmillan. p. 1-20).

Buse, P. & Stott, A., eds. 1999. *Ghosts: deconstruction, psychoanalysis, history*. London: Macmillan.

Cameron, E. 2003. Psychopathology and the gothic supernatural. *Gothic studies*, 5(1):11-42.

Cameron, E. 2008. Indigenous spectrality and the politics of postcolonial ghost stories. *Cultural geographies*, 15(1):383-393.

Carter, M.J. 2007. Identity theory. (In Ritzer, G., ed. *The Blackwell encyclopedia of sociology*, 5:2223-2226).

Chapman, M. 1998. The problem of identity: South Africa, storytelling, and literary history. *New Literary History*, 29(1).

http://muse.jhu.edu/journals/new_literary_history/v029/29.1chapman.html Date of access: 13 Mar. 2013.

Clingman, S. 2009. *The grammar of identity: transnational fiction and the nature of the boundary*. Oxford: Oxford University Press.

Cloete, T.T., Botha, E. & Malan, C., eds. 1985. *Gids by die literatuurstudie*. Pretoria: HAUM-Literêr.

Cloete, T.T., red. 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.

Cock, M. 1989. Life and the land entwined. *Business Day*: 12, 13 Nov.

Coetzee, A. 2000. 'n Hele os vir 'n ou broodmes: grond en die plaasnarratief sedert 1595. Pretoria: Van Schaik Uitgewers.

Colavito, J. 2009. Oh, the horror! Why sceptics should embrace the supernatural on television. *Skeptic magazine*, 15(3):2-4. http://www.jasoncolavito.com/uploads/3/7/5/9/3759274/15-3x_colleto_tv.pdf Date of access: 4 Nov. 2013.

Connor, S. 1999. The machine in the ghost: spiritualism, technology, and the 'Direct Voice'. (In Buse, P. & Stott, A., eds. Ghosts: deconstruction, psychoanalysis, history. London: Macmillan. p. 203-225).

Cook, V.M. 2001. From the postcolonial to the transnational: issues of identity in Michael Ondaatje's *Anil's ghost*. Lancashire: University of Central Lancashire. (Dissertation – MA).

Cornwell, N. 1999. Ghost-writers in the sky (and elsewhere): notes towards a spectropoetics of ghosts and ghostliness. *Gothic studies*, 1(2):156-168.

Coupland, C. 2007. Identity: the management of meaning. (In Ritzer, G., ed. The Blackwell encyclopedia of sociology, 5:2210-2214).

Cuddon, J.A. 1991. A dictionary of literary terms and literary theory. Oxford: Blackwell Reference.

Culpeper, J. 2000. A cognitive approach to characterization: Katherina in Shakespeare's *The taming of the shrew*. *Language and literature*, 29(4):291-316.

Currie, G. 2009. Narrative and the psychology of character. *The journal of aesthetics and art criticism*, 67(1):61-71.

Danci, M. 2011. Archetypes and the spheres of the tree of life. *The scientific journal of humanistic studies*, 3(5):129-134.

Davidson, T. 2009. The role of domestic architecture in the structuring of memory. *Space and culture*, 12(3):332-342.

Davis, C. 2010. The skeptical ghost: Alejandro Amenábar's *The Others* and the return of the dead. (In Del Pilar Blanco, M. & Peeren, E., eds. Popular ghosts: the haunted spaces of everyday culture. New York, NY: Continuum. p. 64-75).

De Villiers, J.B. 2011. Agter die somber gordyn. Kaapstad: Griffel Media.

De Villiers, J. 2012. Die Kaapse samelewing onder Britse bestuur, 1806 – 1834. (In Pretorius, F., red. Geskiedenis van Suid-Afrika: van voortye tot vandag. Kaapstad: Tafelberg. p. 73-96).

De Vries, I. 2008. Etienne van Heerden se *Die Stoetmeester* na vyftien jaar steeds aktueel. http://www.argief.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=55766&cat_id=202 Datum van gebruik: 16 Jul. 2012.

Del Pilar Blanco, M. 2010. The haunting of the everyday in the thoughtographs of Ted Series. (In Del Pilar Blanco, M. & Peeren, E., eds. *Popular ghosts: the haunted spaces of everyday culture*. New York, NY: Continuum. p. 253-267).

Del Pilar Blanco, M. & Peeren, E. 2010. Introduction. (In Del Pilar Blanco, M. & Peeren, E., eds. *Popular ghosts: the haunted spaces of everyday culture*. New York, NY: Continuum. p. ix-xxiv).

Del Pilar Blanco, M. & Peeren, E., eds. 2010. *Popular ghosts: the haunted spaces of everyday culture*. New York, NY: Continuum.

Dixon, D. 2007. A benevolent and sceptical inquiry: exploring 'Fortean Geographies' with the Mothman. *Cultural geographies*, 14(2):189-210.

Doležel, L. 1980. Truth and authenticity in narrative. *Poetics today*, 1(3):7-25.

Donahue, B. 2012. Liminal figures in Marina Carr's *Woman and scarecrow* and Emma Dante's *Vita mia*. (In Kurdi, M. ed. *Focus papers in English literary and cultural studies: Issue on interfaces between Irish and European theatre*. Pécs: University of Pécs. p. 115-124).

Du Pisani, K. 1999. "Volkshelde": Die Boerekrygerbeeld en die konstruksie van Afrikanernasionalisme. *Literator*, 20(3):87-111.

Du Pisani, K. 2004. 'Ek hou van 'n man wat sy man kan staan': Puriteinse manlikheidsbeelde in die Afrikaanse kultuur tot 1935. *SA tydskrif vir kultuurgeskiedenis*, 18(1):80-93.

Du Plessis, B. 1993. Boek swenk tussen satire, erns. *Beeld*: 10, 8 Nov.

Du Plessis, H. 1994. Wat vertel Etienne van Heerden se stoetmeester? *Literator*, 15(2):197-202.

Du Plooy, H. s.a. Die verhaal staan sentraal. <http://www.oulitnet.co.za/seminaar/swye.asp> Datum van gebruik: 4 Feb. 2013.

Du Plooy, H. 1992. Diskoers. (*In* Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 78-79).

Du Plooy, H. 2007. Weerskante van die slot: semiosfere in Etienne van Heerden se *In stede van die liefde* (2005). *Stilet*, 19(1):83-102.

Duffalo, B. 2007. The ghosts of the past: Latin literature, the dead, and Rome's transition to a principate. Columbus, OH: The Ohio State University Press.

Elbert, M.M. 2003. Wharton's hybridization of Hawthorne's "Brand" of gothic: gender crossings in "Ethan Brand" and "Bewitched". *ATQ Kingston*, 17(4):221-242.

Ellison, D. 2004. Glazed expression: *Mary Barton*, ghosts and glass. *Studies in the novel*, 36(4):484-508.

Engelbrecht, S. 2007. Afrikaner-identiteit: 'n psigoanalitiese interpretasie. *Tydskrif vir geesteswetenskappe*, 47(1):28-42.

Erasmus, M. 1999. Etienne van Heerden (1954-). (*In* Van Coller, H.P., red. Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis; Deel 2. Pretoria: J.L. van Schaik. p. 679-699).

Erasmus, P.A. 2005. Antropologiese spel met identiteit: selfrefleksie op die Afrikaner. *Tydskrif vir geesteswetenskappe*, 45(2):232-244.

Eriksen, T.H. 2003. Creolization and creativity. *Global networks*, 3(3):223-237.

Ester, H. 1987. 'Toorberg': een meesterlijke roman van Etienne van Heerden. *Zuid-Afrika*, 64(6):85.

Ferber, M. 2007. A dictionary of literary symbols. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press. Pdf downloaded from http://academia.edu/1052805/A_DICTIONARY_OF_LITERARY_SYMBOLS_By_Michael_Ferber Date of access: 27 Jun. 2013.

Fisher, W. 1989. Disintegrating boundaries. *The Cape Times*: 4, 7 Oct.

Fokkema, A. 1991. Postmodern characters: a study of postmodern characterization in British and American postmodern fiction. Amsterdam: Rodopi.

Fraser, G. 2000. "No more than ghosts make": the hauntology and gothic minimalism of Beckett's late work. *Modern fiction studies*, 46(3):772-785.

Gagiano, A. 2004. Adapting the national imaginary: shifting identities in three post-1994 South African novels. *Journal of Southern African studies*, 30(4):811-824.

Gaylard, G. 2008. The postcolonial gothic: time and death in Southern African literature. *Journal of literary studies*, 24(4):1-18.

Gelder, K. & Jacobs, J.M. 1999. The postcolonial ghost story. (In Buse, P. & Stott, A., eds. *Ghosts: deconstruction, psychoanalysis, history*. London: Macmillan. p. 179-200).

Georgakopoulou, A. 2006. Thinking big with small stories in narrative and identity analysis. *Narrative inquiry*, 16(1):122-130.

Gerwel, J. 2000. Spookagtige magiese realisme. *Insig*: 64, 31 Okt.

Giliomee, H. 2012a. "Aanpas of sterf", 1978-1984. (In Pretorius, F., red. *Geskiedenis van Suid-Afrika: van voortye tot vandag*. Kaapstad: Tafelberg. p. 389-403).

Giliomee, H. 2012b. Opstand, oorlog en oorgang, 1984-1994. (In Pretorius, F., red. *Geskiedenis van Suid-Afrika: van voortye tot vandag*. Kaapstad: Tafelberg. p. 405-427).

Goldstein, D.E., Grider, S.A. & Thomas, J.B., eds. 2007. *Haunting experiences: ghosts in contemporary folklore*. Logan, UT: Utah State University Press.

Goldstuck, A. 2006. *The ghost that closed down the town: the story of the haunting of South Africa*. Johannesburg: Penguin Books.

Gouws, T. 1993. Die mantel val oplaas op Van Heerden se skouers. *Insig*: 3: 31 Okt.

Green, A. 2014. Getting closure from the other side. *Mail & Guardian*, 11 Apr.
<http://mg.co.za/article/2014-04-11-getting-closure-from-the-other-side> Date of access: 16 Apr. 2014.

Green, M.C. 2004. Transportation into narrative worlds: the role of prior knowledge and perceived realism. *Discourse processes*, 38(2):247-266.

Grobler, H. 1989. Politiek speel rol in toekenning van Hertzogprys. *Tempo*: 1, 4 Mei.

Grobler, J. 2012. Swart verset teen apartheid, 1950's-1980's. (In Pretorius, F., red. *Geskiedenis van Suid-Afrika: van voortye tot vandag*. Kaapstad: Tafelberg. p. 367-388).

Hagen, L. 1997. Translation loses the magic. *The Citizen*: 6, 13 Oct.

Hale, F. 2009. The characterisation of the colonial British and the Voortrekkers in Francis Brett Young's *They seek a country*. *S.A. tydskrif vir kultuurgeskiedenis*, 23(1):55-73.

Hambidge, J. 1992. Genre. (In Cloete, T.T., red. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 148-150).

Hambidge, J. 1993. Vaardig en verbluffend: Van Heerden se jongste deel van waterskeiding. *Die Burger*: 9, 12 Okt.

Harlow, I. 1993. Unravelling stories: exploring the juncture of ghost story and local tragedy. *Journal of folklore research*, 30(2):177-200.

Hartnell, E.M. 2006. Morals and metaphysics: Marie Corelli, religion and the gothic. *Women's writing*, 13(2):284-303.

HAT: handwoordeboek van die Afrikaanse taal. 2005. 5de uitg. Kaapstad: Pearson Education.

Hattingh, M. 1995. *Die stoetmeester* van Etienne van Heerden: gesigte van 'n gestorwe siener. *Literator*, 16(2):79-93.

Hawes, J. s.a. Get to know your ghosts. <http://www.the-atlantic-paranormal-society.com/articles/general-articles> Date of access: 13 Aug. 2013.

Hawthorn, J. 1998. A concise glossary of contemporary literary theory. London: Arnold.

Hawthorn, J. 2000. A glossary of contemporary literary theory. 4th ed. London: Arnold.

Herbert, C. 2010. National hauntings: specters of socialism in *Shee 420* and *Deewar*. (In Del Pilar Blanco, M. & Peeren, E., eds. Popular ghosts: the haunted spaces of everyday culture. New York, NY: Continuum. p. 79-93).

Heyns, M. 2002. Fine novel survives something lost in translation. *Sunday Independent*: 18, 25 Aug.

Hitchcock, P. 2010. Uncanny Marxism: or, do androids dream of electric Lenin? (In Del Pilar Blanco, M. & Peeren, E., eds. Popular ghosts: the haunted spaces of everyday culture. New York, NY: Continuum. p. 35-49).

Hofstadter, D.R. 1998. Popular culture and the threat to rational inquiry. *Science*, 281(5367). <http://www.sciencemag.org.nwulib.nwu.ac.za/content/281/5367/512.short> Date of access: 4 Nov. 2013.

Holland, N.H. 2002. The willing suspension of disbelief: a neuro-psychoanalytic view. Paper presented at the 19th International Literature and Psychology Conference, Arezzo, 28 June. http://www.clas.ufl.edu/ipasa/journal/articles/art_holland06.shtml Date of access: 31 Mar. 2010.

Holloway, J. & Kneale, J. 2008. Locating haunting: a ghost-hunter's guide. *Cultural geographies*, 15:297-312.

Holman, C.H. 1972. A handbook to literature. 3rd ed. New York, NY: The Odyssey Press.

Hopkins, P. 2006. Ghosts of South Africa. Cape Town: Zebra Press.

Hoppenstand, G. & Browne, R.B., eds. 1987. The Gothic world of Stephen King: landscape of nightmares. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press.

Hotz, P. 1989. Award-winning Van Heerden novel deserves to be widely read. *The Daily News*: 14, 28 Nov.

Huigen, S. 1996. De weg naar Monomotapa: Nederlandstalige representaties van geografische, historische en sociale werkelijkheden in Zuid-Afrika. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Huigen, S. 2009. Knowledge and colonialism: eighteenth-century travellers in South Africa. Leiden: Brill.

Human, T. 2013. *Anderkant die stilte* (2002) deur André P. Brink as postkoloniale, Gotiese roman. *Stilet*, 25(1):131-148.

Hunt, H.T. 2012. A collective unconscious reconsidered: Jung's archetypal imagination in the light of contemporary psychology and social science. *Journal of analytical psychology*, 57(1):76-97.

Hunter, E. 2008. Gender politics and the gothic in Karel Schoeman's *This Life*. *Journal of literary studies*, 24(2):1-20.

Hunter, E. 2012. Sharing haunted spaces: the potential for change in Marlene van Niekerk's *Agaat* and *There was this goat* by Antjie Krog, Nosisi Mpolweni and Kopano Ratele. *English in Africa*, 39(1):73-90.

IMDb. 2014. Die spook van Uniondale. http://www.imdb.com/title/tt3869260/?ref_=fn_al_tt_1
Date of access: 4 Aug. 2014.

Jefferson, A. 1979. Realisme en retoriek: fictionaliteit en waarheidsillusie bij het personage. (In Bal, M., red. *Mensen van papier: over personages in de literatuur*. Brugge: Orion. p. 27-36).

Johnson, J.W. 2007. The vanishing hitchhiker in Africa. *Research in African literatures*, 38(3):24-33.

Jones, T.T. 2000. A sweeter shade of Disgrace. *Sunday Times*: 27, 10 Sep.

Jordaan, A. 2012. Die belewenis van Afrikanermarginaliteit soos weerspieël in enkele literêre (ego)tekste tussen 2005 en 2009. *Stilet*, 24(1):35-52.

Jordaan, W. 2013. Om liever die lewe in te stap. *Volksblad*: 5, 16 Maart.

Josephs, C. 2008. The way of the s/word: storytelling as emerging liminal. *International journal of qualitative studies in education*, 21(3):251-267.

Jung, C.G. 1991. The archetypes and the collective unconscious. Uit Duits vertaal deur R.F.C. Hull. 2nd ed. London: Routledge. (C.G. Jung: The collected works, 9).

Kannemeyer, J.C. 1983. Prosakuns. Bloemfontein: Nasou.

Kannemeyer, J. C. 1993. Hier is Van Heerden nie altyd die vertelmeester nie. *Rapport*: 18, 17 Okt.

Kannemeyer, J.C. 2005. Die Afrikaanse literatuur 1652-2004. Kaapstad: Human & Rousseau.

Keyser, G. 1991. Nederlanders gaande oor Toorberg. *Beeld*: 1, 26 Apr.

Khair, T. 2009. The gothic, postcolonialism and otherness: ghosts from elsewhere. New York, NY: Palgrave Macmillan.

Khaleghi, M. 2012. The ghost of slavery: individual and communal identity in Toni Morrison's *Beloved*. *Language in India*, 12(2).

<http://eds.a.ebscohost.com.nwulib.nwu.ac.za/ehost/detail?sid=03a97ac9-f779-4404-b26d-010a374c8f7f%40sessionmgr4005&vid=2&hid=4105&bdata=#db=ufh&AN=73528659> Date of access: 28 Apr. 2014.

King, S. 1981. *Danse Macabre*. New York, NY: Berkley Publishing Group.

King, S. 2000. *On writing: a memoir of the craft*. London: Hodder and Stoughton.

Klaus, P. 1979. Over het concept personage: een poging tot definiëring. (*In* Bal, M., red. *Mensen van papier: over personages in de literatuur*. Brugge: Orion. p. 72-76).

Kurdi, M., ed. 2012. *Focus Papers in English literary and cultural studies: Issue on interfaces between Irish and European theatre*. Pécs: University of Pécs.

Lambert, J. 2012. Engelssprekende Suid-Afrikaners: onseker van hul identiteit. (*In* Pretorius, F., red. *Geskiedenis van Suid-Afrika: van voortye tot vandag*. Kaapstad: Tafelberg. p. 525-547).

- LiveScience Staff. 2012. The dead outnumber the living (infographic). <http://www.livescience.com/18336-human-population-dead-living-infographic.html> Date of access: 21 May 2014.
- Lombard, M. 1989. Die rol van die magistraat in *Toorberg* van Etienne van Heerden. *Literator*, 10(2):25-29.
- Lowinsky, N.R. 2011. History is a ghost story: reflections on South Africa, collective trauma, and the uses of poetry. *Psychological perspectives*, 54:388-412.
- Luckhurst, R. 1999. 'Something tremendous, something elemental': on the ghostly origins of psychoanalysis. (In Buse, P. & Stott, A., eds. *Ghosts: deconstruction, psychoanalysis, history*. London: Macmillan. p. 50-71).
- Lucy, N. 2004. *A Derrida dictionary*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Mahabane, I. 2000. Convergence & contrast: *The rights of desire* by André P. Brink. *Financial Mail*: 150, 15 Sep.
- Maley, W. 1999. Spectres of Engels. (In Buse, P. & Stott, A., eds. *Ghosts: deconstruction, psychoanalysis, history*. London: Macmillan. p. 21-49).
- Mapp, N. 1999. Spectre and impurity: history and the transcendental in Derrida and Adorno. (In Buse, P. & Stott, A., eds. *Ghosts: deconstruction, psychoanalysis, history*. London: Macmillan. p. 92-124).
- Marais, N. 2005. 'n Diskursiewe ondersoek van enkele verteenwoordigende Afrikaanse en Nederlandse historiese romans. Bloemfontein: Universiteit van die Vrystaat. (Proefskrif – PhD).
- Margaronis, M. 2008. The anxiety of authenticity: writing historical fiction at the end of the twentieth century. *History workshop journal*, 65:138-160.
- Margolin, U. 1990. The what, the when, and the how of being a character in literary narrative. *Style*, 24(3). <http://eds.b.ebscohost.com.nwulib.nwu.ac.za/ehost/detail?sid=820f34a3-ae58-4566-a613-2ef6e7972165%40sessionmgr115&vid=5&hid=109&bdata=#db=aph&AN=9606211500> Date of access: 13 Mar. 2013.

Marks, S. & Trapido, S., eds. 1987. The politics of race, class and nationalism in twentieth century South Africa. London: Longman.

Massyn, P.J. 2000. Vintage Brink: a tale retold. *The Citizen*: 12, 11 Sep.

Matheson, N. 1999. Talking horrors: James, euphemism and the specter of Wilde. *American literature*, 71(4):709-750.

Matless, D. 2008. A geography of ghosts: the spectral landscapes of Mary Butts. *Cultural geographies*, 15(1):335-357.

McCorristine, S. 2010. Spectres of the self: thinking about ghosts and ghost-seeing in England, 1750-1920. Cambridge: Cambridge University Press.

Merck, M. 1999. The medium of exchange. (In Buse, P. & Stott, A., eds. Ghosts: deconstruction, psychoanalysis, history. London: Macmillan. p. 163-178).

Meyer, S. 2013. Die Karoo, sintuiglike verkenning en die terugkeer tot kunsskepping in *Die swye van Mario Salviati*. *Litnet akademies*, 10(3):459-487.

Michelis, A. 2003. 'Dirty Mamma': Horror, vampires, and the maternal in late nineteenth-century gothic fiction. *Critical survey*, 15(3):5-22.

Miller, J.H. 2002. On literature. London: Routledge.

Mitchell, J. 2000. Searing chronicle of a dirty old man. *The Star*: 8, 4 Sep.

Moslund, S.P. 2003. Making use of history in new South African fiction: an analysis of the purposes of historical perspectives in three post-apartheid novels. Copenhagen: Musuem Tusculanum Press.

Muller, B. 1994. Van Heerden wen derde keer ATKV-prosaprys. *Die Volksblad*: 10, 11 Mar.

Murphy, T. 2001. Cool magic from an old master. *Citizen*: 12, 15 Oct.

Murray, P. 2003. Van Heerden's magic realism captures hybrid territory of our country's history. *Cape Times*: 10: 10 Jan.

Myth Index. 2007. Teiresias. <http://www.mythindex.com/greek-mythology/T/Teiresias.html>
Date of access: 28 Oct. 2014.

Newman, I. 2009. Virtual people: fictional characters through the frames of reality. *The journal of aesthetics and art criticism*, 67(1):73-82.

Nienaber, P.J. 1951. Mylpale in die geskiedenis van die Afrikaanse taal en letterkunde: 'n oorsig vir sekondêre Afrikaanse leerlinge (volgens die leerplanne van die vier provinsies). Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel.

Nieuwoudt, S. 2001a. 'Bly, dankbaar' oor sy boekprys: Van Heerden kry M-Net toekenning. *Beeld*: 5, 22 Okt.

Nieuwoudt, S. 2001b. Van Heerden met M-Net-boekprys bekroon. *Burger*: 4, 22 Okt.

Noyes, R. 1999. The other side of Plato's wall. (In Buse, P. & Stott, A., eds. *Ghosts: deconstruction, psychoanalysis, history*. London: Macmillan. p.244-262).

Olivier, G. 1986. Toorberg 'n onderhoudende boek. *Beeld*: 6, 15 Des.

Olivier, G. 1993. Die hoop op versoening. *Vrye Weekblad*: 32, 25 Nov.

Osuna, R. 2002?. A letter from Ric Osuna.
http://www.amityvillemurders.com/letter_from_ric.html Date of access: 13 Nov. 2013.

P.A.S. 1989. The disparate elements of SA society. *Daily Dispatch*: 4, 21 Oct.

Palmer, A. 2004. Fictional minds. Lincoln, NE: Board of Regents of the University of Nebraska.

Palmer, S. 2012. 'Dead but not departed yet': the exploration of liminal space in Jim Crace's *Being dead* (1999). *Mortality: promoting the interdisciplinary study of death and dying*: 17(1):51-63.

Parker, E. 2001. A new hystery: history and hysteria in Toni Morrison's *Beloved*. *Twentieth-century literature*, 47(1):1-19.

Parkin-Gounelas, R. 1999. Anachrony and anatopia: spectres of Marx, Derrida and gothic fiction. (In Buse, P. & Stott, A., eds. *Ghosts: deconstruction, psychoanalysis, history*. London: Macmillan. p. 127-143).

Peeren, E. 2010. Everyday ghosts and the ghostly everyday in Amos Tutuola, Ben Okri and Achille Mbembe. (In Del Pilar Blanco, M. & Peeren, E., eds. *Popular ghosts: the haunted spaces of everyday culture*. New York, NY: Continuum. p. 106-117).

Pelser, W. 2002a. Afrikaanse boek verdien gróót in VSA. *Burger*: 3, 20 Jul.

Pelser, W. 2002b. Yanks skud sak vir Van Heerden se 'Salviati'. *Beeld*: 5, 20 Jul.

Pharos kernwoordeboek concise dictionary. 2007. Kaapstad: Pharos Woordeboeke.

Phelan, J. 2008. Narratives in contest; or, another twist in the narrative turn. *PMLA*, 123(1):166-175.

Pretorius, F. 2012. Almal se oorlog: die Anglo-Boereoorlog (1899-1902). (In Pretorius, F., red. *Geskiedenis van Suid-Afrika: van voortye tot vandag*. Kaapstad: Tafelberg. p. 235-254).

Pretorius, F., red. 2012. *Geskiedenis van Suid-Afrika: van voortye tot vandag*. Kaapstad: Tafelberg.

Punter, D. 1980. *The literature of terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day*. London: Longman.

Radford, B. 2010. Ghost-hunting mistakes: science and pseudoscience in ghost investigations. *Sceptical inquirer*, 34(6). http://www.csicop.org/SI/show/ghost-hunting_mistakes_science_and_pseudoscience_in_ghost_investigations/ Date of access: 4 Nov. 2013.

Rand, N.R. 1995. Surviving what haunts you: the art of invisibility in *Ceremony*, *The Ghost Writer* and *Beloved*. *Multi-ethnic literature of the United States*, 20(3):21-32.

Retief, H. 2000. Romanskrywer so eensaam soos 'n langafstand-atleet. *Rapport*: 5, 27 Aug.

Ricoeur, P. 1980. Narrative time. *Critical inquiry*, 7(1):169-190.

Ricoeur, P. 1991. Narrative identity. Uit Frans vertaal deur Mark S. Muldoon. *Philosophy today*, 35(1):73-81.

Rimmon-Kenan, S. 1983. Narrative fiction: contemporary poetics. London: Methuen.

Rintoul, S. 2005. Gothic anxieties: struggling with a definition. *Eighteenth century fiction*, 17(4):701-709.

Ritzer, G., ed. 2007. The Blackwell encyclopedia of sociology (Volume V:HE-LE). Malden, MA: Blackwell Publishing.

Robolin, S. 2004. Gendered hauntings: *The joys of motherhood*, interpretive acts, and postcolonial theory. *Research in African literatures*, 35(3):76-92.

Rody, C. 1995. Toni Morrison's *Beloved*: history, "Rememory," and a "Clamor for a Kiss". *American literary history*, 7(1):92-119.

Roellinger, F.X. 1948. Psychical research and "The turn of the screw". *American literature*, 20(3):401-412.

Roos, H. 1987. Kil blik op sisteme. *Die Vaderland*: 9, 16 Feb.

Roos, H. 1998. Perspektief op die Afrikaanse prosa van die twintigste eeu. (In Van Coller, H.P., red. Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis; Deel 1. Pretoria: J.L. van Schaik. p. 21-117).

Rosenthal, J. 2000a. Absorbing, warm study of relationships from Brink. *The Cape Times*: 12, 8 Sep.

Rosenthal, J. 2000b. Water, gold and feathers. *Mail & Guardian*: 5, 14 Sep.

Rossouw, M. 1993. Ideologie, 'egte' norme en literêre taalhandelinge. *Literator*, 14(3):37-53.

Rossouw, M. 1994. Voorbeeld van Afrikaanse skrywer se deelname aan veelbewoë werklikheid. *Die Volksblad*: 6, 4 Jul.

- Rozmarin, E. 2011. To be is to betray: on the place of collective history and freedom in psychoanalysis. *Psychoanalytic dialogues*, 21(1):320-345.
- Rushdy, A.H.A. 1992. Daughters signifyin(g) history: the example of Toni Morrison's *Beloved*. *American literature*, 64(3):567-597.
- Rust, R.D. 1988. Liminality in *The turn of the screw*. *Studies in short fiction*, 25(4):441-446.
- Sausman, J. 2010. Where are the dead? A genealogy of mediumship in Victoria Glendinning's *Electricity*. (In Del Pilar Blanco, M. & Peeren, E., eds. *Popular ghosts: the haunted spaces of everyday culture*. New York, NY: Continuum. p. 50-63).
- Schaper, E. 1978. Fiction and the suspension of disbelief. *The British journal of aesthetics*, 18(1). http://www.tytoken.com/100B/Schaper_Fiction.pdf Date of access: 26 Nov. 2014.
- Schneider, I. 2002. Afrikaanse skrywers tree uit wildernis. *Volksblad*: 6, 2 Sep.
- Schneider, R. 2001. Toward a cognitive theory of literary character: the dynamics of mental-model construction. *Style*, 35(4):607-640.
- Schoch, R.M. & Yonavjak, L. 2008. Introduction: taking the paranormal seriously. (In Schoch, R.M. & Yonavjak, L., eds. *The parapsychology revolution: a concise anthology of paranormal and psychical research*. New York, NY: Jeremy P. Tarcher/Penguin. p. 1-57).
- Schoch, R.M. & Yonavjak, L., eds. 2008. *The parapsychology revolution: a concise anthology of paranormal and psychical research*. New York, NY: Jeremy P. Tarcher/Penguin.
- Scholes, R. 1980. Afterthoughts on narrative. *Critical inquiry*, 7(1):204-212.
- Scholtz, M., red. 1980. Leipoldt 100. Kaapstad: Tafelberg
- Senekal, B. 2013. 'n Netwerkontleding van karakterverhoudinge in Etienne van Heerden se *Toorberg*. *Literator*, 34(2):1-9. <http://www.dx.doi.org/10.4102/lit.v34i2.434> Datum van gebruik: 28 Jan. 2014.
- Shear, J. 2006. Haunted house, haunted nation: *Triomf* and the South African postcolonial gothic. *Journal of literary studies*, 22(1):70-95.

Simpkins, S. 1988. Magical strategies: the supplement of realism. *Twentieth century literature*, 34(2):140-154.

Smajić, S. 2009. Supernatural realism. *Novel: a forum on fiction*, 42(1):1-22.

Smith, A. 2010. The ghost story 1840-1920: a cultural history. Manchester: Manchester University Press.

Smith, M. 2000. 'Daar is 'n spook in die huis...' *Die Volksblad*: 6, 4 Sep.

Soto, I., ed. 2000. A place that is not a place: essays in liminality and text. Studies in Liminality and Literature 2. Madrid: Gateway Press.

South African concise Oxford dictionary. 2002. Cape Town: Oxford University Press Southern Africa.

South African History Online. 2014?a. General South African history timeline:1900's. <http://www.sahistory.org.za/1900s/1980s> Date of access: 16 May 2014.

South African History Online. 2014?b. States of emergency in South Africa: the 1960s and 1980s. <http://www.sahistory.org.za/topic/state-emergency-south-africa-1960-and-1980s> Date of access: 19 May 2014.

Spaans, G. 2005. Toorberg triumphs. *Cape Argus*: 8, 13 May.

Spencer, J. & Spencer, A., eds. 1997. The unexplained: the ultimate gateway to the world of the unknown. London: Simon & Schuster.

Stacey, R.D. 2006. Ghost of a chance: John Steffler's *The Afterlife of George Cartwright* and the meaning of history. *University of Toronto quarterly*, 75(2):718-726.

Steinberg, S.H., ed. 1953. Cassel's encyclopaedia of literature. London: Cassel & Company.

Strengell, H. 2005. The ghost: the gothic melodrama in Stephen King's fiction. *European journal of American culture*, 24(3):221-238.

Swift (The James Randi Educational Foundation Staff). 2011. Randi challenges top “psychics” after Nightline episode. <http://www.randi.org/site/index.php/swift-blog/1388-randi-challenges-top-qpsychicsq-after-nightline-episode.html> Date of access: 16 Apr. 2014.

Talamo, J.A. 2009. Harry Potter and the haunted prophet. *Psychological perspectives: a quarterly journal of Jungian thought*, 52(3):335-346.

Taljord, M.E. 2001. Herkoms en identiteit in “Die swye van Mario Salviati” (Etienne van Heerden) en “De naam van de vader” (Nelleke Noordervliet). Potchefstroom: PU vir CHO. (Verhandeling – MA).

Taljord, M. 2013. 'n Nuwe Groot Trek-mite: herverbeelding van identiteit in *Die pad na Skuilhoek* deur Hans du Plessis. *Literator*, 34(2):1-10. <http://www.literator.org.za/index.php/literator/article/viewFile/417/1312> Datum van gebruik: 13 Nov. 2013.

Taljord, M. & Du Plooy, H. 2005. Rooibaard Pistorius, die geskiedenis en identiteit in *Die swye van Mario Salviati*. *Stilet*, 17(2):104-121.

Tatar, M.M. 1981. The houses of fiction: toward a definition of the uncanny. *Comparative literature*, 33(2):167-182.

Terblanche, E. 2006. Etienne van Heerden (1954-). http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=80186&cat_id=667 Datum van gebruik: 13 Des. 2011.

Thomas, J.B. 2007. The usefulness of ghost stories. (In Goldstein, D.E., Grider, S.A. & Thomas, J.B., eds. *Haunting experiences: ghosts in contemporary folklore*. Logan, UT.: Utah State University Press. p. 25-59).

Turcotte, G. 2009. *Peripheral fear: transformations of the gothic in Canadian and Australian fiction*. Brussels: P.I.E. Peter Lang.

Turner, V. 1974. *Dramas, fields and metaphors*. Ithica: Cornell University Press.

Tyson, N.D. 2011. Dr. Neil deGrasse Tyson on UFOs. <http://www.youtube.com/watch?v=NSJEIZwEI8o> Date of access: 8 Oct. 2013. [Video-clip]

Valsiner, J. 2009. Between fiction and reality: transforming the semiotic object. *Sign system studies*, 37(1):99-113.

Van Buuren, M. 1979. Metaforische beschrijvingen: de presentatie van personages by Proust. (In Bal, M., red. *Mensen van papier: over personages in de literatuur*. Brugge: Orion. p.47-59).

Van Coller, H.P., red. 1998. *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis; Deel 1*. Pretoria: J.L. van Schaik.

Van Coller, H.P., red. 1999. *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis; Deel 2*. Pretoria: J.L. van Schaik.

Van Coller, H.P. 2000a. Beleë skrywer se beste nog: Van Heerden tref met veerligte aanslag en humor. *Die Volksblad*: 8, 18 Sep.

Van Coller, H.P. 2000b. 'n Begrip vir kosmiese ironie. *Insig*: 67, 30 Nov.

Van Coller, H.P. 2002a. Eenders en anders: die diskursiewe netwerk in *Donkerman* van André P. Brink. *Stilet*, 14(1):50-71.

Van Coller, H.P. 2002b. Die gesprek in *Donkerman* (André P. Brink). *Stilet*, 14(2):17-37.

Van Coller, H.P., red. 2006a. *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis; Deel 3*. Pretoria: J.L. van Schaik.

Van Coller, H.P. 2006b. Het magisch realisme in enkele recente Afrikaanse romans. *Werkwinkel*, 1(1):101-115.

Van den Berg, C. 2011. Collective trauma in modern Afrikaans fiction. <http://www.interdisciplinary.net/wp-content/uploads/2011/02/bergtpaper.pdf> Date of access: 7 Apr. 2014.

Van der Merwe, A.S.P. 2009. 'n Koorsagtige gehollery uit die voetval van die verlede. *Stilet*, 21(1):83-100.

Van der Merwe, J. 2000. Karoo story with a twist. *Cape Argus*: 10, 28 Aug.

- Van der Merwe, J.P. 2008. Waardes as kultuuraspek van die Afrikaner. *Tydskrif vir geesteswetenskappe*, 48(3):356-373.
- Van der Merwe, P. 1989. Die betrokkenheid van 'n magistraat – 'n moontlike interpretasie van Etienne van Heerden se *Toorberg*. *Tydskrif vir letterkunde*, 27(2):48-55.
- Van Eeden, E.S. 1999. 'n Oorlog met vele name – standpunte en realiteite oor “Die Oorlog” (1899-1902) in Suid-Afrika. *Literator*, 20(3):175-199.
- Van Eetveldt, H.J. 1985. Karakter. (*In* Cloete, T.T., Botha, E. & Malan, C., reds. *Gids by die literatuurstudie*. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 72-75).
- Van Gorp, H. 1996. De receptie van de Gothic novel (griezelroman) in de Nederlandse literatuur (1790-1850). *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 3(1):1-23.
- Van Gorp, H., Ghesquiere, R., De Preter, G., Sollie, L. & Struyf, B., reds. 1984. *Lexicon van literaire termen*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Van Graan, M. 2008a. Die rol van ruimte in Afrikaanse spookstories. Potchefstroom: Noordwes-Universiteit. (Verhandeling – MA).
- Van Graan, M. 2008b. Wat spook by Etienne van Heerden? *P~yp!*, 1(2):4-5.
- Van Heerden, E. 1986. *Toorberg*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Heerden, E. 1993. *Die stoetmeester*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Heerden, E. 2000. *Die swye van Mario Salvati*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Heerden, E. 2005. *In stede van die liefde*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Heerden, E. 2008. *30 Nagte in Amsterdam*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Loon, T. 1979. Een semiotische benadering: het personage begrip van Lotman. (*In* Bal, M., red. *Mensen van papier: over personages in de literatuur*. Brugge: Orion. p. 77-83).

- Van Niekerk, M. 2013. The literary text in turbulent times: an instrument of social cohesion or an eruption of 'critical' bliss. Notes on JM Coetzee's *Life and times of Michael K*. *Acta Academica*, 45(4):1-39.
- Van Vuuren, H. 2000. Baldadige roman belig ook aard van kunstenaar. *Die Burger*: 13, 27 Sep.
- Van Wyk, J.G. 1989. Rondom *Toorberg*. *Stilet*, 1(2):67-78.
- Van Zyl, D. 2008. "O, boereplaas, geboortegrond!": Afrikaner nostalgia and the romanticisation of the platteland in post-1994 South Africa. *SA tydskrif vir kultuurgeskiedenis*, 22(2):126-148.
- Van Zyl, I. 1987. Suidwester se boekeblad. *Die Suidwester*: 21, 24 Jul.
- Veeder, W. 1999. The nurturance of the gothic: *The turn of the screw*. *Gothic studies*, 1(1):47-85.
- Venter, E.L.J. 1995. Die romaneinde van Etienne van Heerden se *Toorberg*. *Stilet*, 7(1):73-85.
- Venter, L. 1986. Vertelvermoë in roman weerspieël. *Die Volksblad*: 12, 20 Des.
- Venter, L.S. 2000. 'n Boeiende roman vir herlees. *Beeld*: 1, 30 Okt.
- Verhoef, G. 2012. 'n Ekonomiese geskiedenis van die 19de eeu. (In Pretorius, F., red. *Geskiedenis van Suid-Afrika: van voortye tot vandag*. Kaapstad: Tafelberg. p. 201-217).
- Vignolo, M. 2004. Pleonastic entities: fictional characters and propositions. *Philosophical investigations*, 32(1):65-78.
- Viljoen, H. 2004. Land, space, identity: the literary construction of space in three Afrikaans novels. (In Viljoen, H. & Van der Merwe, C.N., eds. *Storyscapes: South African perspectives on literature, space and identity*. New York, NY: Peter Lang. p. 107-123).
- Viljoen, H. & Van der Merwe, C.N., eds. 2004. *Storyscapes: South African perspectives on literature, space and identity*. New York, NY: Peter Lang.

Viljoen, H., Lewis, M. & Van der Merwe, C.N. 2004. Introduction: learning about space – and about ourselves. (In Viljoen, H. & Van der Merwe, C.N., eds. *Storyscapes: South African perspectives on literature, space and identity*. New York, NY: Peter Lang. p. 1-22).

Viljoen, H. & Van der Merwe, C.N., eds. 2007. *Beyond the threshold: explorations of liminality in literature*. New York, NY: Peter Lang.

Viljoen, H. 2007. Journeys from the liminal to the sacred interior of South Africa. (In Viljoen, H & Van der Merwe, C.N., eds. *Beyond the threshold: explorations of liminality in literature*. New York, NY.: Peter Lang).

Viljoen, L. 2000. Etienne van Heerden skryf magiese roman uit die Moordenaarskaroo. *Rapport*: 2, 8 Okt.

Visagie, A. 2010. Globalisering, modernisme en postmodernisme: *In stede van die liefde* (2005) deur Etienne van Heerden. *Tydskrif vir letterkunde*, 47(2):95-112.

Visser, W. 2012. Die minerale revolusie. (In Pretorius, F., red. *Geskiedenis van Suid-Afrika: van voortye tot vandag*. Kaapstad: Tafelberg. p. 183-199).

Vryan, K.D. 2007. Identity: social psychological aspects. (In Ritzer, G., ed. *The Blackwell encyclopedia of sociology*, 5:2216-2220).

Wallace, D. 2004. The ghost story as female gothic. *Gothic studies*, 6(1):57-68.

Warnes, C. 2011. “Everyone is guilty”: complicitous critique and the plaasroman tradition in Etienne van Heerden’s *Toorberg* (*Ancestral voices*). *Research in African literatures*, 42(1):120-132.

Wasserman, H. 2000. Terug na die plaas: Postkoloniale herskrywing in Etienne van Heerden se *Die Stoetmeester*. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 7(1):29-55.

Wasserman, H. & Jacobs, S., eds. 2003. *Shifting selves: post-apartheid essays on mass media, culture and identity*. Cape Town: Kwela Books.

Wasson, L. 2007. Identity politics / relational politics. (In Ritzer, G., ed. *The Blackwell encyclopedia of sociology*, 5:2214-2215).

Weiss, A. 2000. Two authors in search of their place. *Cape Argus*: 10, 4 Sep.

Welsh, F. 2000. A history of South Africa. London: HarperCollins.

Wenzel, M. 2007. Liminal spaces and imaginary places in *The Bone People* by Keri Hulme and *The Folly* by Ivan Vladislavic. (In Viljoen, H & Van der Merwe, C.N., eds. *Beyond the threshold: explorations of liminality in literature*. New York, NY: Peter Lang).

Wicomb, Z. 1998. Five Afrikaner texts and the rehabilitation of whiteness. *Social identities: journal for the study of race, nation and culture*, 4(3):363-383.

Williams, K. 2010. The liveness of ghosts: haunting and reality TV. (In Del Pilar Blanco, M. & Peeren, E., eds. *Popular ghosts: the haunted spaces of everyday culture*. New York, NY: Continuum. p. 149-161).

Wilson, C. 2010. Haunted habitability: wilderness and American haunted house narratives. (In Del Pilar Blanco, M. & Peeren, E., eds. *Popular ghosts: the haunted spaces of everyday culture*. New York, NY: Continuum. p. 200-212).

Wisker, G. 2007. Crossing liminal spaces: teaching the postcolonial gothic. *Pedagogy: critical approaches to teaching literature, language, composition and culture*, 7(3):401-425.

Wolff, R. 1979. Personages en persoon: de psychoanalytische interpretatie van personages. (In Bal, M., red. *Mensen van papier: over personages in de literatuur*. Brugge: Orion. p. 14-26).

Wolfreys, J. 2010. Ghosts: of ourselves or, drifting with Hardy, Heidegger, James and Woolf. (In Del Pilar Blanco, M. & Peeren, E., eds. *Popular ghosts: the haunted spaces of everyday culture*. New York, NY: Continuum. p. 3-18).

Woodbridge, L. 2003. Afterword: speaking with the dead. *PMLA*, 118(3):597-603.

Wright, E.A. 2005. Rhetorical spaces in memorial places: the cemetery as a rhetorical memory place. *Rhetoric society quarterly*, 35(4):51-81.

Wright, L. 2010. *Third World Express*: trains and "revolution" in Southern African Poetry. *Literator*, 31(1):1-18.

Wybenga, D.M. Narratiewe weergawes/modusse. (In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 329-331).

Wylie, H. 2006. 'It takes more than mortality to make somebody dead': spectres of history in Margaret Sweatman's *When Alice lay down with Peter*. *University of Toronto quarterly*, 75(2):735-751.

Zakarin, J. 2012. Spike Lee: 'Django Unchained' is 'disrespectful', I will not see it. <http://www.hollywoodreporter.com/news/spike-lee-django-unchained-is-406313> Date of access: 22 Oct. 2014.

Zima, P.V. 1979. De crisis van het personage-begrip in de socio-ideologische context. (In Bal, M., red. *Mensen van papier: over personages in de literatuur*. Brugge: Orion. p.84-91).

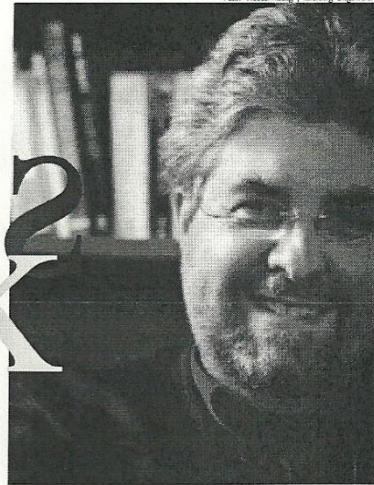
ADDENDUM A

Hierdie onderhoud met Van Heerden word as addendum bygevoeg omdat *P-yp*, die studente-tydskrif waarin dit gepubliseer is, nie meer as harde kopie of op die internet beskikbaar is nie.

Wat

Spook

by Etienne van Heerden?



Daar word gesê dat spoke in die Karoo baljaar. Een van die mees-bekroonde Afrikaanse romanskrywers het in daardie geweste grootgeword en heelwat spoke in sy stories ingeskryf. MARIËTTE VAN GRAAN het gaan uitvind – Wat spook by Etienne van Heerden?

DAAR IS VERSKEIE OPVATTINGS RONDOM DIE AARD VAN SPOKE, ONDER ANDERE DAT HULLE DIE GEESTE VAN AFGESTORWE PERSONE, DEMONE, MANIFESTASIES UIT DIE SIENER SE ONBEWUSTE OF EENVOUDIG BLOTE VERBEELDING IS. WAT, SOU U SÊ, IS 'N SPOOK?

Spoke is dalk projeksies van ons sug na onsterflikheid. As daar spoke in jou kosyne staan of agter die deur van jou huis wag om middernag, is die kans goed dat jy ook die hiernamaals gaan beërwe. Hoe so 'n spook lyk, weet ek nie, maar in die literatuur en populêre vertelling is die spook dikwels iets bleeks, iets wat opvallend in die buurt van die gewone en gekners van tande woon; iets grilliger. Dalk sê dit ook weer iets van ons vrese oor boetedoenings wat nadoods wag...

IN AANSLUITING BY DIE EERSTE VRAAG, HOE WIL U HÊ MOET DIE SPOOKKARAKTERS IN U ROMANS GELEES/BESKOU WORD?

Wel, met Toorberg was die uitdaging byvoorbeeld om spoke te skep wat verder beweeg as die cliché spook-as-skrik soos hierbo beskrywe, met ander woorde om spookfigure te skep wat in 'n ander tidsone lewe as die lewende karakters in die storie, maar tog ook op storievlak deurbreek na die "tyd" van die primêre verhaal se karakters. Dis natuurlik als deel van die storieverteltechnieke van die magiese realisme (en Toorberg hoort tot daardie vertelgenre), wat bewustelik speel met ons ingeburgerde nosies van onder meer tydruimte en wat moontlik en veral wat onmoontlik is.

Die magiese realisme wil weg-beweeg van die dinge wat ons aardse bestaan beperk en laat onwaarskynlike dinge erg realisties lyk. Dit destabiliseer dus ons manier van kyk na die wêreld... en dit skep sjarmante storiemoontlikhede. Met spoke wat lewendes dophou, oorskry jy sommer dadelik die normale tydsgrense wat eergister en vandag skei, wat ervarings van die voorgeslagte skei van ons huidige belewenis – eensklaps is almal saam en lewendig as mense in die storie. Dis 'n bevrydende manier van skryf, veral wanneer jy jou in benouende omstandighede bevind. In die tyd toe ek Toorberg geskryf het, was die politiek benoud, die geskiedenis eensydig gekanoniseer en het mens verlang na 'n plek waar daar adem is, na die ryk van die verbeelding en die onmoontlike...

U ROMANS TOORBERG EN DIE SWYDE VAN MARIO SALVIATI WORD AS MAGIES REALISTIESE ROMANS BESKOU. HOE VERANDER SPOOKKARAKTERS WANNEER HULLE BINNE HIERDIE GENRE GEPLAAS WORD? OF, IN VERGELYKENDE TERME, WAT SAL DIE VERSKILLE WEES TUSSEN HIERDIE SPOOKKARAKTERS EN DIE SPOOKKARAKTERS IN MEER REALISTIESE ROMANS – SOOS DIE STOETMEESTER?

Wel, jy praat van spookgimnastiek. In Toorberg en Die swyde van Mario Salviati is die spoke seker net meer spook as in Die Stoetmeester, waar met groter beheer van die vertelleisels geskrywe is.

WAAROM ENIGSINS SPOOKKARAKTERS GEBRUIK – WAS DIT 'N BEWUSTE BESLUIT IN DIE SKRYFPROSES, IETS WAAROM U NAVORSING GEDOEN HET?

Nee wat, toe ek my kom kry, toe staar ouma so-en-so na my en my karakters in Toorberg, en toe is ek vort

met die storie, ver weg uit die tydruimtelike beperkinge van die alledaagse.

EK BESKOU SIENER IN DIE STOETMEESTER AS 'N SPOOK-KARAKTER. IN HIERDIE ROMAN DIEN HY AS PRIMÊRE VERTELLER EN FOKALISATOR – HOE BEÏNVLOED DIT DIE VERTEL VAN DIE STORIE?

Dit skep allerlei moontlikhede.

NOG 'N ALGEMENE SIENING RONDON SPOKE IS DAT HULLE SPOOK OMDAT HULLE NIE TOT RUS KAN KOM NIE, MEESTAL VANWEEÛ ONAFGEHANDELDE SAKE OF ONREGTE WAT NIE REGGESTEL IS NIE. SOU U SÊ DIT IS WAAR VAN U SPOOKKARAKTERS?

Meer dikwels, ja, want min mense sterf op 'n punt van afgehandeldheid, met die uitdrukking “dit is volbring/voldaan” op die lippe. Meeste mense val in hul spore neer of sneuwel voor 'n bus of voel selfs aan die einde van 'n lang siekbed die swaar drag van ou kwellinge en onafgehandelde sake. Daarom, nadat die swart rivier oorgesteek is, loop die spook nog kopskuddend en handewringend rond... in my verhale dalk minder so as in populêre volksvertelkuns, maar nou-ja, watter karakter sonder kwelling kan ooit 'n interessante romankarakter word? Te meer so as hy dood is?

IN DIE SWYGE VAN MARIO SALVIATI IS HIERDIE VOORAFGENOEMDE KONSEP, MYNS INSIENS, VAN TOEPASSING – AL DIE SPOOKKARAKTERS KAN VERBIND WORD AAN (SOMS TRAGIESE) ONREGTE, EN DIE ONAFGEHANDELDE SOEKTOEG NA DIE VERLORE GOUD. IN DIE STOETMEESTER IS DAAR EGTER ANDER OORLEDENES WAT HEELWAT MEER REDE SOU HÊ OM BY DIE LEWENDES TE SPOOK – BYVOORBEELD DIE MAN WAT 'N HALSSNOERDOOD GESTERF HET, OF MANDLOU SE SEUN WAT DAARVOOR GEHANG IS. WAAROM IS DIT DAN JUIS SIENER WAT SO SPOOK?

Ai, ek het al vergeet wat ou Siener se kwaal is. Ek reken hy's gekies as verteller omdat hy as figuur my op die stadium geboei het. En dalk, dink ek nou, moes ek vryer teuels gegee het aan spoke in Die Stoetmeester?

AFRIKAANSE LETTERKUNDE HET, VERAL IN DIE KORTVERHAAL-GENRE, 'N RYK TRADISIE VAN SPOOKSTORIES. LEES U SELF HIERDIE STORIES EN, INDIEN WEL, ENIGE GUNSTELINGE?

Ek het grootgeword met mondelinge en geskrewe spookstories; dis deel van Afrikaanse mense se

opgedamde geheue. As kind was ek oortuig dat spoke om my is, want dit is hoe dit aan my voorgehou is deur vertellers uit my jeug, van boekskrywers tot die plaaswerkers wat my sit en vermaak het in die sonnetjie voor die melkstal. Spoke was gewoon voertuie om die verlede lewend en teenwoordig te hou. As't ware die houters vir die dramas van die verlede.

SPOOKSTORIES IS SKYNBAAR BESIG OM TERUG IN DIE HOOFSTROOM IN TE BEWEEG. DAAR IS IN DIE AFGELOPE PAAR JAAR VERSKEIE NUWE BUNDELS UITGEGEE WAT SPESIEK DIE KLEM OP SPOOKSTORIES PLAAS (EK DINK HIER ONDER ANDERE AAN VAN SPOKE GEPRAT WAT IN 2006 DEUR CHARLES FRYER BYEENGEBRING IS). DIE SKRYWERS VAN HIERDIE STORIES IS OOK MENSE WAT BESKOU KAN WORD AS DIE 'GROOT GEESTE' IN AFRIKAANSE LETTERKUNDE. WAAROM, SOU U SÊ, IS DIE SPOOK WEER IN DIE KOLLIG?

Ek weet nie, dalk die sug na die verlede, 'n verlange na 'n integrasie met tyd wat was. Dalk die vrees vir die grillerigheid van die dood? Of die verlange na die onmoontlike, die fantasie en die verbeelding?

LAASTENS, NET VIR INTERESSANTHEID: GLO U SELF IN SPOKE, HET U DALK AL 'N SPOOK GESIEN?

Ja, hier lê die wortel van die kwaad. Een nag op ons Cradock-plaas, aan die voet van Buffelskop, was my pa uit op die lande tydens waterleibeurt. Ek was nog so klein dat ek in 'n kot geslaap het. Rondom die vroeë ure van die nag hoor my ma die kot se reling skud. Toe sy by my kamer inkom, staan ek, soos sy vertel, orent in die kot en kyk met groot oë na twee mense wat sy nie geken het nie. 'n Vrou in swart geklee, streng kraag, met harde oë en 'n stywe bolla staan daar. Haar mond was dun en beslis. Sy't my kwaad aangekyk. Skuins agter haar was 'n man, kort van statuur, maar ook oudmodies aangetrek met 'n onderbaadjie, swart klere, ensomeer. Hy't veel sagmoediger gelyk. My ma het maande daarna (en sy was as Wiskundeonderwyser 'n baie nugter denker) eers vir my pa daarvan vertel, half skaam, maar toe 'n bejaarde buurman van ons die verhaal aangehoor het, het hy dadelik gesê dis 'n op-'n-haar-na beskrywing van Meneer en Mevrou Barber wat baie dekades vroeër, toe hy 'n kind was, daar gewoon en in die huis gesterwe het. My ouers was verstom, en my ma veral, toe sy foto's van die Barbers sien. Dis ongetwyfeld – so het ek as kind verneem – die egpaar Barber wat my aangekyk het daardie nag toe die waterlanterns soos vuurvlieë gebons het in die donker landerye van 'n Karoovallei. P~YP!