



Resensies/Reviews

- Hambidge, Joan. 2004. **Die buigsaamheid van verdriet.**
Pretoria: Protea Boekhuis.
(*Johann Lodewyk Marais*) 149
- Van der Merwe, Daan. 2005. **Saad uit die septer.**
Pretoria: Protea Boekhuis.
(*Salomi Louw*) 153
- Hambidge, Joan. 2005. **En skielik is dit aand.**
Pretoria: Protea Boekhuis.
(*Salomi Louw*) 156
- Komrij, Gerrit. 2005. **Die elektries gelaaide hand: gedigte.**
Pretoria: Protea Boekhuis.
(*Jacques van der Elst*) 159
- Cullinan, P., *comp.* 2005. **Imaginative trespasser: letters between Bessie Head and Patrick and Wendy Cullinan, 1963-1977.** Johannesburg: Wits University Press.
(*Craig MacKenzie*) 163
- Wybenga, G. & Snyman, M., *reds.* 2005. **Van Patrys-hulle tot Hana Hoekom: 'n gids tot die Afrikaanse kinder- en jeugboek.** Pretoria: LAPA Uitgewers.
(*Susan Meyer*) 166
- Meyer, Deon. 2004. **Infanta.** Pretoria: LAPA Uitgewers.
(*Thys Human*) 169
- Thom, Jaco. 2005. **Naomi ~ Batseba: twee novelles oor merkwaardige Bybelse vroue.** Wellington: Lux Verbi.BM.
(*Belia van der Merwe*) 171
- Van Niekerk, Marlene. 2004. **Agaat.** Kaapstad: Tafelberg.
(*Hein Viljoen*) 174
- Schadeberg, Jurgen. 2004. **Witness: 52 years of pointing lenses at life.** Pretoria: Protea Boekhuis.
(*John Botha*) 178



Resensies/Reviews

Die Afrikaanse poësie sedert die 1980's ondenkbaar sonder Hambidge

Hambidge, Joan. 2004. **Die buigsaamheid van verdriet.**
Pretoria: Protea Boekhuis. 187 p. Prys: R120,00.
ISBN: 1-86919-068-8.

Resensent: *Johann Lodewyk Marais*
Navorsingsgenoot: Eenheid vir Akademiese
Geletterdheid, Universiteit van Pretoria

Joan Hambidge is in die Afrikaanse literatuur as digter, roman-skrywer, letterkundige, akademikus en polemikus bekend, en het die wêreld van die akademie en skeppende skryfwerk bevrugterend op mekaar laat inwerk. Met haar eerste bydraes in die boekeblaaie van koerante en in tydskrifte, en veral die publikasie van haar debuutdigbundel *Hartskrif* (1985), het sy die grondslag vir 'n omvangryke en geskakeerde oeuvre gelê. Oor haar en haar werk is reeds baie geskryf, en sal waarskynlik nog baie geskryf word. Sy ontlok uiteenlopende en skerp menings.

Twee jaar voor haar vyftigste verjaardag, wat tradisioneel 'n literêre "mylpaal" is, verskyn haar bundel *Die buigsaamheid van verdriet*. (Die titel is oorgeneem van die Nederlandse digter Hans Lodeizen.) Die keur bevat "n honderd of wat gedigte" uit sestien van haar digbundels wat tussen 1985 en 2002 by ses uitgewers verskyn het. (Gedigte uit *En skielik is dit aand* (2005) word nie hierby ingesluit nie.) Waar 'n digter so 'n groot oeuvre het én sommige bundels gekenmerk word deur hulle ongelyke gehalte (onvermydelik en volgens meerdere resensente), is so 'n keur gepas. Bowendien het Hambidge haar in haar keuse laat lei deur die menings van simpatieke en kundige lesers soos Johann de Lange, Henning Snyman en Lizbé Smuts. Hierdie keur bevat die wesenlike Hambidge.

As mededigter het ek Hambidge van die begin af as 'n digter met 'n nuwe stem ervaar, wat met veral die gay-tematiek tereg as 'n normdeurbreker beskou kan word. Ek het nog nooit haar poësie in 'n bespreking aangedurf nie, maar ongetwyfeld in my skryfwerk op haar werk gereageer, wat dalk die betekenisvolste resepsieverslag van een digter oor 'n ander kan wees. Hoe dit ook al sy, in die middel van die tagtigerjare was veral haar verwysings na 'n magdom skrywers, skilders, vermaaklikheidskunstenaars en ander openbare figure of haar gebruik van motto's uit hulle werk vir my baie opvallend. In *Die buigzaamheid van verdriet* het ek digby 40 sulke name getel.

Tydens die skryf van my digbundel *Palimpseyes* (1987) het ek op Hambidge "geantwoord" deur op een na geen verwysing na skrywers of kunstenaarsfigure te maak nie. Later het ek my ook teenoor Hambidge geposisioneer, deur by voorkeur na wetenskaplike figure te verwys. Direkte verwysings is natuurlik nie al verwysing in die literêre teks nie. Benewens motto's, opdragte en direkte verwysing is daar die indirekte of moeiliker aantoonbare aansluiting of "gesprekke", wat eweneens Hambidge se poësie kenmerk en help om dit 'n sterk postmodernistiese karakter te gee.

In die geheel gesien, skep die gedigte in *Die buigzaamheid van verdriet* met hulle talle verwysings na die kunstenaarswêreld 'n bepaalde sosio-kulturele karakter – 'n nuwigheid in Afrikaans. Die digter self stel dit in die "Naskrif" dat haar gedigte tematies "hoofsaaklik handel oor reis, die liefde, eensaamheid, familieskap (letterlike en digterlike familie) en gedigte wat die skryfproses ontgin". Ten spyte van die gereelde gesprekke met onder andere T.T. Cloete, Johann de Lange, N.P. van Wyk Louw, D.J. Opperman en A.G. Visser, het die sosio-kulturele sfeer in wese 'n wêreldkarakter of -ideolek, waarby die digter se talle buitelandse reise aansluit. Bundels is selfs in die geheel tydens en/of na aanleiding van reise geskryf. Vir my was dit deurgaans opvallend dat Hambidge, behalwe in gedigte soos "New York", "Rome" en "El Condor Pasa", selde baie spesifieke ter plaatse beskrywings gee, soos wat kenmerkend van reisliteratuur is, al bevat baie van die gedigte aanduidings van die plek wat besoek is en presies wanneer dit was. Teen die agtergrond van 'n besoek aan "Puerto Montt" word aan die geliefde gedink ("Ek dink vanoggend aan jou ...", ensovoorts). Dit lyk dus of die digter nie in die eerste instansie outentieke voorstellings wil maak van die plekke wat sy besoek het nie.

Hambidge is oopgestel vir gebeure in die samelewing en betrek dikwels epogmakende gebeurtenisse, maar toon ook die blootgesteldheid van die mensdom wat as 't ware op dun ys loop. Voorbeelde hiervan is gedigte soos “Westdene”, “Catch-22”, “Vers-in-'n-bottel”, “Aardbewing”, “Start spreading the news” en “Foto: man wat val” oor onderskeidelik die Westdene-busramp waarin talle kinders gesterf het, die Helderberg-vliegramp, die aardbewing wat Tokyo gedurende die twintigerjare getref het en die 9/11-terreuraanslag op die Twin Towers in New York. (Hambidge se werk is weliswaar nie die beste barometer vir wat sedert die onstuimige tagtigerjare in die Suid-Afrikaanse samelewing en politiek gebeur het nie.)

In baie van hierdie gedigte word 'n epogmakende gebeurtenis as vertrekpunt vir 'n baie persoonlike gedig gebruik. Die gedig “Vers-in-'n-bottel” kan as voorbeeld dien:

Lief, vanoggend wil ek
vir jou 'n vers in 'n bottel
stuur nes daardie Japannees
aan boord van die Helderberg.
“Ek sal jou nooit weer sien
nie – dis die einde, onverwags.
Weet net hiermee, as iemand
dié boodskap vind, van my liefde”.
Verbaasde pêrelvissers vind 'n bottel
langs die strand en ontsyfer
'n stil boodskap in pyn geskandeer
oorspronklik net vir jou gestuur.

Die spreker in die gedig vereenselwig hom/haar met 'n “Japannees / aan boord van die Helderberg”, wat deur middel van 'n boodskap/ “vers” vir oulaas die geliefde van sy/haar liefde wil verseker. Hierdie “stil boodskap in pyn geskandeer / oorspronklik net vir jou gestuur” beland egter in “[v]erbaasde pêrelvissers” se hande – die gedig oor liefde en persoonlike verlies beland dus in vréemde hande op soek na iets kosbaars. Dit word 'n andersoortige pêrel van groot en/of nul en gener waarde. Soos talle van Hambidge se gedigte, besin hierdie een oor die aard van die poësie en kan gebruik word om haar *ars poetica* te verstaan.

Vergelykbaar met die gedigte na aanleiding van epogmakende gebeurtenisse, is daar gedigte oor bekende figure soos Carson McCullers, Liza Minelli, Calvin Klein, Madame Rochas en Rock Hudson. Teenoor hierdie belangstelling in allerlei gekwelde (en/of afgestorwe) bekendes van oraloer is daar egter van haar eerste

bundel af gedigte oor familiefigure, soos haar grootouers en ouers, wat haar werk 'n bepaalde outobiografiese karakter gee en bowendien vir van haar ontroerendste werk sorg (kyk “Nog net een maal”, “By 'n portret van my Ouma”, “My pa”, “Pa” en “My ouers”). Dit is veral hierdie gedigte oor familiefigure wat J.C. Kannemeyer se beskuldiging in *Die Afrikaanse literatuur 1652–2004* (2005) dat Hambidge se poësie “'n fasiele en futlose besigheid is” na ontoereikende en moontlik bevooroordeelde lees laat lyk.

Wat voorts 'n besondere persoonlike karakter aan hierdie poësie gee, is die prominente plek van die liefde, die ontsporing daarvan en persoonlike verhoudings. Die poësie, hoewel ook sterk eroties (kyk “Soixante-neuf”), word op allerlei maniere as hulpmiddel gebruik om die verlies te verwerk. In “Finis” is die slotsom: “Jy sê my af / maar in hierdie vers / het ék die laaste sê.” Taalspel en -beswering word in “Interne weerstand” à la J.C. Steyn in sy *Die grammatika van liefhê* (1975) vernuftig aangewend om verlies te verwoord:

Lief, ek verbuig jou:
my reëlmatige werkwoord,
in al jou vervoegings
leer ek jou van buite ken.

Soms verander jy,
in 'n werkwoord onreëlmatig,
die verbuigings
aan my onbekend: totaal.

Die afstand tussen reël
en toepassing só verwyder
as tussen my en jou.

Die versvorm wat Hambidge vir haar gedigte kies, wissel van hoofsaaklik die vrye vers waarin sy bykans deurlopend gewone puntuasie en hoofletters gebruik tot tradisionele versvorme soos die haiku (kyk “Haiku”), kwatryn (kyk “Stilportret”, “Pierrot” en “Bonatuurlik”), tanka (kyk “Tankas”), ballade (kyk “Ballade van die ontroue vers”) en sonnet (kyk “Petrarca kom tot sy sinne”, “Die skryfproses, as sonnet”, “Horror vacui”, “Vroegherfs”, “Die skryfproses, nogmaals as sonnet” en “Herinnering”). Hierdie gedigte is meermale parodieë op of herskrywings van gedigte deur ander digters. Dit toon hoe belangrik die skryfhandeling en omgang met die literatuur vir haar is.

Hambidge het 'n gedugte oeuvre tot stand gebring. Voorts het sy talle vensters op die binne- én buitewêreld oopgemaak, waarsonder die Afrikaanse poësie van die afgelope twee dekades ondenkbaar is. Hoewel haar oeuvre nie altyd op dieselfde vlak is nie, bevat dit talle winste wat haar bydrae tot die Afrikaanse poësie gedug maak. In die lig van Hambidge se groot invloed op digters (soos De Lange en Crous) moet haar bydrae erken word. Die beoordeling van Hambidge se bydrae in Kannemeyer se *Die Afrikaanse literatuur 1652–2004* is windskeef, soos ook ander resensente van hierdie “literatuurgeskiedenis” reeds aangetoon het. In die lig van die bepaalde sosio-kulturele karakter van haar werk is Kannemeyer se plasing van Hambidge onder “Die digkuns van Laat Sestig en Sewentig” boonop 'n ernstige vergissing.

Hoewel *Die buigzaamheid van verdriet* uiterlik en redaksioneel goed versorg is (sekere onkonsekwentede soos byvoorbeeld die spelling van “Vigs” en “VIGS” ten spyt), het die algemene afwerking (die buiteblad van geriffelde swaar papier en die roomkleurige papier) 'n ander visuele karakter as al sestien die bundels waaruit hierdie versameling saamgestel is. Ek sou 'n ontwerp verkies met 'n minder “Nederlandse voorkoms” (ten spyte van die titel!) om 'n sterker gesprek met Hambidge se vorige bundels te voer. Maar hierdie mag 'n baie persoonlike voorkeur wees!

Weer eens liefde vir Daniel Hugo

Van der Merwe, Daan. 2005. Saad uit die septer.
Pretoria: Protea Boekhuis. 60 p. Prys: R150,00.
ISBN: 1-86919-099-8.

Resensent: *Salomi Louw*
Skool vir Tale en Kommunikasie,
Universiteit van Limpopo

Hierdie digbundel, oorspronklik in 1981 deur P.J. de Villiers uitgegee, beleef sy tweede druk – in 'n beperkte oplaag – deur Protea Boekhuis ter viering van Daniel Hugo se vyftigste verjaardag.

'n Duidelike invoeging in hierdie druk is die openingsgedig *vir Carina* – die vrou wat redelik onlangs in Hugo se lewe gekom het.

Die opdraggedig is ook heel gepas, aangesien die gedigte in die bundel suiwer om die liefde of oor seks gaan. Dit stel ook die aanslag van die werk bekend en gee 'n aanduiding van die trant van die gedigte:

destyds het ons meisies skêre genoem
want hulle kon jou glo 'n knippie gee –
hiermee skenk ek jou 'n skêr, my naaister
omdat jy so uitstekend naaldwerk doen

Interne organisasie bestaan uit 'n proloog, epiloog en vyf “boeke” waarvan vier elk vyf gedigte huisves en die ander (Boek Vier) nege. In die bundel kom erotiek of wellus onder die woord. Die indruk word geskep dat die liefdesdaad kort en kragtig is en vinnig tot uiting of vervulling kom in beskrywing. Versteagnies word die snelheid ondersteun deur die bou, hoofsaaklik tersines en kwatryne. Langer, meer besadigde besinning oor die liefde ontbreek in hierdie versameling.

Inhoudelik is daar 'n duidelike organisasie te bespeur. In die proloog word 'n apologie of verdediging aangebied vir 'n “normale”, manlike man wat gedigte skryf oor die liefde wat hy met 'n vrou deel. Die pseudoniem, Daan van der Merwe, is 'n gewone of algemene naam vir 'n doodgewone man (“ene”) wat sou kon liefde maak.

Boek Een skets die bewuswording van of aanloop tot fisiese liefde, Boek Twee die erotiek en opwinding, Boek Drie die vaste verbinding met 'n vrou, die “tuismaak”, en Boek Vier weerspieël die rustigheid van 'n later tydperk in die (huweliks-)verhouding. Boek Vyf handel oor bevrugting en die Epiloog wys daarop dat die handelingsreeks kind sowel as gedig tot gevolg het.

Metatekstuele skakels word deur die digter self gelê: verse is “vir Omar (Khayam) en Opperman” (p. 11) of Leipoldt (p. 23), of ander skrywersname word in titel of vers gebruik; die Glaukus-figuur word in vier van die Boeke as metafoor gebruik, terwyl Odysseus, Vondel en Koebilai Khan ook plek kry in hierdie kort gedigte. Bybelse gegewens (Adam, Noag, Daniel en die duiwel) kom ook voor. Die spreker maak in volkome vereenselwiging ook gebruik van die ruimte van Rembrandt en sy Saskia:

Rembrandt verbrand sy kwas

nou is ek klaar met portrette skep
 onder inspirasie van Bols het ek
 die kwas laat glip – dit het gedrup
 en my Saskia 'n streep getrek

Dit is vanselfsprekend dat falliese metafore hierin 'n algemene gebruik sal wees. Enige skerp of puntige instrument dien hierdie doel, byvoorbeeld “penharpoen” (*Glaukus duik*, p. 10), “'n stokkie gesteeke (in die sluitspier) / van die roosrooi anemoon” (*Glaukus bieg*, p. 16), *Adam slyp sy mes* (p. 19), septer (*Koeb lai Daan*, p. 44) en teleskoop (*Omar sink in 'n koma*, p. 45).

Die “septer” van die titel hou egter nie net verband met die fallus en “saad” met die bevrugting wat lei tot die “sewe maande fetus” (p. 58) nie; dit hou ook verband met die skryfaksie waaruit die gedigte as skepping ontstaan. Verdere kommentaar is egter dat 'n septer die teken is van 'n koning se mag oor sy onderdane; dat hierdie gedigte 'n totaal chauvenistiese uitkyk verteenwoordig. In *Koeb lai Daan* lui dit: “met my septer saans / regeer ek jou: / is jy onder-daan”.

Die speelse, spulse verse gaan oor seks, wat 'n spesifieke soort leser in die vooruitsig sou stel. Die intertekste sou dit egter hoofsaaklik ontoeganklik maak vir 'n gewone (nie-letterkundige) leser. Uit die 60 bladsye is slegs 35 bedruk met, bykans deurgaans, gedigte van drie of vier reëls, een (*gereedskapskou*, p. 47) wat volledig lui: “Koeb lai Khan : septerkop / Dingaan : kieri knop / Daan : besemstok”. Dis te betwyfel of hierdie bundel, veral onder 'n skuilnaam, teen hierdie prys maklik sal verkoop. 'n Mens moet dus aflei dat die herdruk gedoen is met die oog op die versamelaar van Africana of die gesoute Hugo-aanhangers. 'n Publikasie vir die ope mark is dit beslis nie.

Wat word van die meisie wat altyd alleen bly?¹, of, Tegnologie van liefde en vergange

Hambidge, Joan. 2005. **En skielik is dit aand.**
Pretoria: Protea Boekhuis. 158 p. Prys: R120,00.
ISBN: 1-86919-080-7.

Resensent: *Salomi Louw*
Skool vir Tale en Kommunikasiekunde,
Universiteit van Limpopo

In hierdie bundel gedigte besing Hambidge nie soseer, soos in *Lykdigte* en *Ruggespraak*, die “verganklikheid” (Beukes, 2003:167) nie, maar eerder die onvermoë om deur middel van tegnologiese hulpmiddels ’n vergange lewe en liefde te herroep of te herwin.

Die gedigte is in sewe afdelings verdeel, met – as credo – ’n gedig wat reeds elders verskyn het, naamlik “Aljander, aljander so deur die bos”. Die “kop af” waarmee die aftelrympie eindig, is ’n koverte uitwysing na die inhoud van die bundel, soos ook: “Die dooie blomme op ’n verslonste graf / verraai meer as die grafskriif” (p. 13). Die “aand” van die titel verwys dan na die einde van verhouding(s) of ingesteldheid.

In die eerste afdeling (oor jeug en die herinnering daaraan) verreken die spreker haar “opgefokte jeug” (“My jeug”, p. 13) en spel haar jeugverlange “oor die hartlandskap” uit (“Om jou vraag te beantwoord”, p. 20). Die herinnerings word “gestol” in “die ingelegde pyn in glasbottels, / die gistende gemmerbier van verwerping” tydens ’n besoek aan Málaga (“Epifanie”, p. 25). Wat alreeds in hierdie afdeling en verder opval, is die intertekstuele verwysings na skrywers en bestaande publikasies, films, musiekliedjies, ensovoorts en ook Engelse titels vir Afrikaanse verse.

Die tweede afdeling getuig van die liefdesvuur wat afgekoel het en vorm ’n siklus, met die eerste gedig (“Sonder taal of tyding”, p. 37) wat open met “Sy het my verlaat, ja, / In volledigheid. In totaliteit.” en die laaste gedig in hierdie reeks (“In foto’s lê die waarheid”, p. 72)

1 Eugène Marais.

wat eindig met die woorde “Eenmalig, finaal, veroordelend”. Kenmerkend van hierdie reeks is die spreker se pogings om veral deur middel van tegnologie herinnerings aan die liefdesduur op te roep of met die eens geliefde kontak te maak oor ’n verhouding wat “per e-pos begin” het en per e-pos eindig (“By nabaat”, p. 38). Tegnologiese begrippe of woorde wat herhaaldelik voorkom, verwys na die onbetroubare aard van ’n verhouding, maar ook na die onwegdoenbaarheid van onthou:

As ek jou ooit sou verloor
 Soos wat ’n mens ’n *file delete*,
 Sal ek in die *rescue files* van die digkuns
 Bly skandeer en versoek: herstel, herstel, herstel ...
 (“Die gedig as getuigskrif”, p. 42.)

Die gebruik van “SMS”-boodskappe, ’n *computer* of *laptop*, die “internet”, die digter se “Outlook Express” en “Hewlett Packard”, en “MWEB” help haar om haar liefde en verlange te verklaar, “versend in die kuberruim”, en sy meld dan: “Poskaarte, briewe het plek gemaak vir die efemere, onmiddellike kuberskrif” (“Afskeid en vertrek”, p. 61). Die gebruik van die kuberruim se onmiddellikheid vir uitdrukking laat die indruk dat ook die verse te “onmiddellik” neergepen is; dit wat sy wil oordra “staan reeds geskryf. / In *Die mooiste Afrikaanse liefdesgedigte*. En elders.” (“Eating one’s heart out”, p. 51). Wanneer in hierdie afdeling die herinneringe ook deur die banale binnegedring word, word dié indruk verskerp. Daar word vuur gestook met behulp van Blitz (“By nabaat”, p. 39), die *creepy crawly* en wasgoeddraad (“Huis, paleis”, p. 45), ’n klerekas en sleutels (“Jy het nie in my koue klere gaan sit nie”, p. 52) en skottelgoedmasjien (“Vele redes waarom ’n gay vrou uit ’n *straight* vrou se bed moet bly”, p. 57) word genoem, maar nie as moontlike metafore verken nie. Dit lei tot ’n opnoem van alledaagse dinge – hoewel huislik – wat slegs een keer (“Huis, paleis”, p. 45) verbind word met die nalatenskap (jeug) wat in die eerste afdeling ter sprake kom. Die nostalgie van verlange en die talle verwysings na en aanhalings uit ou films, gedigte, skrywers en liedjies is dalk tekenend van wat vir die toekomstige leser van hierdie digter se werk voorlê:

Ek is Osiris wagtend, wagtend
 Op Isis. Ek is Hambidge, klaar
 Met Eybers en Louw.
 (“Skryfode II”, p. 69).

Die derde reeks (“Affaire: ’n reeks”) handel oor ’n verhouding met ’n getroude vrou. Hierdie afdeling, wat onder andere verwys na die

Titanic, sluit af met woorde wat weereens die efemere aard van 'n verhouding uitspel: “'n Skip is 'n verhouding, / sinkend” (p. 83).

Die volgende afdeling, met vyf-en-veertig gedigte (waarvan net 29 Afrikaanse titels het), is 'n “heengaanrefrein” en handel hoofsaaklik oor reis en terugkeer, steeds die herinnering aan verhouding(s). Die “gebedekrale” waarna reeds in vorige verse verwys is, word aangewend of herhaal sonder werklike integrering: die “rots uit Nagasaki” en “(k)lip uit Machu Picchu” (“Eating one’s heart out”, p. 51) word nou 'n “klip uit Nagasaki” (“Die skandering van die liefde”, p. 116). In die daaropvolgende gedig verwys die digter na haarself as 'n “onwillige Prometheus” (“On a clear day you can see forever”, p. 117) en 'n mens vind dit jammer dat daar geen verband gelê word tussen Prometheus en die klip of rots nie. “Aubade” (p. 110) se “kersieboord in Kyoto” word wel meer geïntegreer in “Die digter as argivaris” (p. 118) waar die digter praat van “ekstase” wat oorgaan in “tekstase”: “Op watter punt het die bloeiende botsels uit Kyoto / plek gemaak vir die letsels van 'n Hiroshima of Nagasaki?” en die gedig afgesluit word met:

Bloeiende botsels in Kyoto.
Klein atoombomontploffings van afstand.

Benewens die digter se herhaling van vaardighede in (verwysings na) telekommunikasie, vertoon die enumerasie van verskeie plekke wat die berese spreker besoek het, uiteindelik op 'n oordadigheid in/as gedigte.

'n Enkele gedig oor Johannes Kerkorrel vorm die sesde afdeling, terwyl die laaste seksie ook 'n enkele gedig bevat met die titel “Alleen in my gedigte kan ek woon” (p. 157), wat tematies aansluit by die eerste afdeling van jeugherinneringe, maar waarby ook die volwassene van “Op hierdie dwase ouderdom” (p. 67) inbegrepe is. Die afdeling sluit af met:

... Algaande gaan ek meer
en meer op reis en keer terug
na die huis van my woorde.
En vind dat reis
Bly rym met tuis.

Ten spyte van 'n gevoel van “hamer op dieselfde klawers” by die lees van hierdie bundel, is daar tog sluiting in die verwysing na

Hiroshima, mon amour ...
Vandag val daar bomme oor Bagdad

En almal weet: 'En skielik is dit aand'.
("Voorheen", p. 88.)

en die slotreëls van die bundel:

Met hierdie vers
verval alle vorige verse.
("Alleen in my gedigte kan ek woon", p. 158.)

Hierdie bundel van Hambidge omvat 'n wye reeks moontlikhede, wat ten slotte egter 'n gevoel van onvergenoegdheid laat, omdat dit nie opgevolg is nie. Selfs 'n gevestigde digter soos Hambidge het soms indringende redaksionele raad nodig.

Beukes, Marthinus. 2003. 'n Terugpraat en vooruitgesprek met tekste.
(Resensie van Joan Hambidge se *Ruggespraak*). *Literator*, 24(1):167.

Komrij se poëtiese reikwydte vertaal?

Komrij, Gerrit. 2005. Die elektries gelaaide hand: gedigte.
(Vertaal deur Daniel Hugo.) Pretoria: Protea Boekhuis. 79 p.
Prys: R99,95. ISBN: 1-86919-101-3.

Resensent: *Jacques van der Elst*
Voorheen: Vakgroep Afrikaans en Nederlands,
Potchefstroomkampus, Noordwes-Universiteit

Gerrit Komrij is geen onbekende in Suid-Afrika nie. Sy versamelbundel wat die Afrikaanse poësie van toeka tot hede gedek het, was in sommige opsigte selfs vir die Afrikaanse leserspubliek 'n verrassing. Hy het grense vir wat ons tradisioneel beskou het as die korpus van die Afrikaanse poësie, verruim. Ook in Nederland is hy alombekend – hiervan getuig die feit dat hy vir 'n tyd lank die titel "Dichter des Vaderlands" gedra het.

Die reeks van 34 gedigte in hierdie bundel is deur Hugo "gebloemlees" uit Komrij se versamelde gedigte *Alle gedichten tot gisteren*, wat in 2004 by De Bezige Bij in Amsterdam verskyn het. Hugo het gedigte gekies wat na sy mening die minste onder 'n vertaling sou ly, maar hy wou tog ook 'n verantwoorde oorsig gee van Komrij se "poëtiese reikwydte".

Die titel van die bloemlesing is afgelei van “Voltage”, die eerste gedig wat, soos dit dikwels die geval is by aanhefgedigte van bundels, ’n poëtikale inslag het. Die digter sê eintlik dat die muse hom bekruipt as hy *diep* slaap, maar uiteindelik moet sy digterlike hand “elektries gelaai” wees – dus ontvanklik wees vir die muse:

De digter die ontwaakt hoeft het hooguit
Te pakken, mits er stroom staat op zijn hand.

Hugo het dié twee reëls pragtig vertaal en ’n vonds gemaak deur die woord “buit” te gebruik saam met die aangewese titelgedeelte vir die bundel:

Die digter wat ontwaak, moet net die *buit*
Gryp met sy elektries gelaaide hand.

In dieselfde gedig sou ek egter by die vierde versreël (eerste strofe) twee keer gedink het voordat ek by vertaling die adjektief “diep” by slaap weggelaat het. Is “diep slaap” dan nie juis ’n gelaaide frase wat iets van die religieuse intensiteit van die digterlike bedryf beklemtoon nie?

Ek moet dadelik toegee dat ’n vertaling sy tol eis en ’n gee-en-neem-aksie tot gevolg het. Hugo sê self in sy inleiding dat by vertaling baie verlore gaan aan “versklank, kulturele weerklanke en betekenisassosiasies, meerduidighede, subtiele registerwisselinge, nuutskappings, [en] vibrasies wat net deur ’n moedertaalspreker opgevang kan word.” Tereg spreek Hugo die hoop uit dat sy weergawes in die beste gevalle “Afrikaanse verse in eie reg” geword het.

Die vorm waarin die bundel gekonstrueer is, naamlik die oorspronklike gedig met die vertaling reg langs, dwing ’n leser om vergelykings te tref en te wonder oor die verlore gaan, die toevoegings of verryking van betekenis. Waarom, wonder ’n mens, sou die vertaler bv. “Dodendepark” (p. 14) vertaal met “Begraafplaas”? Die uitleg van die twee ruimtes verskil hemelsbreed! *Urne* is tipies eie aan ’n tuin van herinnering by krematoria en is minder “tuis” in ’n begraafplaas.

Oor die algemeen getuig die vertalings van die hand van ’n meester. Hugo is gesout in die vertaling van Nederlandse tekste en is gevoelig vir die spot en ironiese ondertone van Komrij se digwerk. So is dit ook die geval met “Op pad na St. Petersburg” (p. 18/19) waar die relatiewe waarde van dinge soos modegiere aan die orde gestel word. Die Afrikaanse vertaling (vertolking?) is ewe goed of

sels beter. Dieselfde geld vir “Die derde landskap” (p. 76/77) met sy beklemtoning van die samehang van die dinge: As jy nie ’n eikeboom sou ken nie, sou jy nie die wonder van ’n denneboom kon raaksien nie. Op dieselfde wyse sê hy later in “Zwerverswens” (p. 56/57) dat jy ’n huis moet besit om ’n gevoel van ontuisheid te beleef.

In “Residu” (p. 26/27) gaan dit oor die tradisie van die digterlike bedryf en die belewing van die leser: ’n Klag oor die verlore gaan van die emosionele hoogspanning in die poësie?

Dichters, we lezen ze met droge ogen.
Waar zijn de tijden van het hartebloed?
Waar de gezangen van het mededogen?

Is dit ’n treurmare oor die verlore gaan van die egtheid en deurleefdheid (hy noem dit “bezetenheid”) in die poësie?

Wat blijft: de bezetenheid om een, een ding.
De wonden die hij likt. En de muziek.

In “Moeilikhedsgraad” (p. 46/47) het hy dit eweneens oor “echte wonden” wat hom laat gedigte skryf:

En hoe het daar uit echte wonden bloedde
En voor het eerst schreef ik toen een gedicht.

Die tradisionele temas is daar: die wete van die onverbiddelike verbygaan van die tyd en die werklikheid van die verganklikheid in “Ars moriendi” (p. 34/35):

Zwoegen om wat je hebt ook vast te houden,
Alleen maar om *die monotone wys* (my kursivering – JvdE.)
Maar niet te horen van de zandloper, de zeis.

Waarom sou Hugo “spijkerbroeken” met “geskeurde broeken” vertaal het? Die tema van verganklikheid en verbygaan van die dinge kom ook voor in “Vergeten stad” (p. 36/37), “Prediker” (p. 38/39) en “Terugblik” (p. 42/43).

“Zwart-wit” (p. 68/69) is ’n interessante satire op beterweterigheid, ongenuanseerdheid en swart-wit-oordele. Dit pas reg in die digter, met sy aanvoeling vir spot en ironie, se kraal. Mag ek ook byvoeg: met ’n aanvoeling vir selfspot, wat ’n hoogtepunt bereik in die slotstrofe:

Ik voel me steeds rechtvaardiger van binnen,
Zo tast ik in dit land, dat ik het land
Van wind en zon noem, in het duister rond.

Opsommend kan gesê word dat Hugo 'n belangrike Nederlandse digter vir die Afrikaanse liefhebbers van poësie bekendgestel het. Ek hoop opreg dat *Die elektries gelaaide hand* ook in die klaskamers beland – en veral op nagraadse vlak behandel word – dit sal vir my as dosent 'n uitdaging wees. Komrij se temas is nie vreemd nie – dit is sy seggingswyse wat uniek is. In “Tussendoor” (p. 74/75) praat hy van die intieme kontak wat tussen leser (ook die Afrikaanse leser) en gedig/digter kan ontstaan. Met sy vertalings slaag Hugo daarin om hierdie “momentele” kontak tot stand te bring:

Ik zwaai. Dit is rechtstreeks tot jou gericht.
Ik voel het, glunderend van oor tot oor:
Niemand die mij gezien heeft, *alleen jij*. (My kursivering – JvdE.)

Ek is dit nie altyd eens met Hugo se vertalings of vertolkings nie. Soos reeds hierbo aangedui, het vertalings eiesoortige beperkings. Kritiek is egter slegs begrond as 'n mens self alternatiewe kan bied en eweneens 'n gesoute vertaler en digter in eie reg is. Wat laasgenoemde betref, kwalifiseer Hugo in albei opsigte. *Die elektries gelaaide hand* wat met 'n ruim subsidie van die Vlaams Fonds voor de Letteren tot stand gekom het, is 'n aanwinst op 'n poësieliefhebber se boekrak.

Bessie Head letters – insights into her inner world

Cullinan, P., *comp.* 2005. **Imaginative trespasser: letters between Bessie Head and Patrick and Wendy Cullinan, 1963-1977.** Johannesburg: Wits University Press. 268 p. Price: R180,00. ISBN: 1 86814 413 5.

Reviewer: *Craig MacKenzie*
Department of English, University of Johannesburg

Best known as an original and major poetic voice, Patrick Cullinan has published eight volumes of poetry, including *White Hail in the Orchard and Other Poems* (versions from the poetry of Eugenio Montale, 1984), *Selected Poems* (1991, rev. ed. 1994) and *Transformations* (1999). He is also the author of the biography *Robert Jacob Gordon, 1743–1795: the man and his travels at the Cape* (1992) and the novel *Matrix* (2002).

Cullinan's vast experience as a writer and his subtle poetic talent are clearly in evidence in this major new work on Bessie Head. In *Imaginative trespasser* we encounter not only a set of astoundingly frank and fascinating letters between Bessie Head and Patrick and Wendy Cullinan, but also bridging commentary by Cullinan himself, that is both riveting and felicitously written – written, in other words, by a poet.

What those who do not know much about Bessie's life perhaps do not realise is that the period 1963 to 1977 (the time-span of the letters contained in *Imaginative trespasser*) is without doubt the most important phase of Bessie's rather short and unhappy life. This period begins just before her momentous decision to leave South Africa, covers her early days in Botswana as a teacher, then her life as a refugee and forced-to-be writer, her early successes with *When rain clouds gather* (1968) and *Maru* (1971), the onset of her mental troubles, the writing of her tour de force novel *A question of power* (1973) and her accession to international status as a writer.

Thus, the letters gathered in this book offer unparalleled insight into a troubled and yet productive phase of Head's life. Notwithstanding some excellent biographical work already done on Head (Gillian Eilersen's superb 1995 biography is the key text here), I believe that

this new volume contains some of the most revealing information yet released on this enigmatic writer.

Cullinan has played a more significant part in Head's life than has perhaps been realised before. He provided vital assistance to her when she was desperate to leave South Africa, he gave material and moral support during her early days as a writer (indeed, her first published work *When rain clouds gather* is dedicated to Pat and Wendy Cullinan), and he was there in the middle years as well. And now he has produced a landmark biographical work on the writer.

This is the second of the "bookends" at either side of Head's writing life that Cullinan has provided. The first was the manuscript that Head sent to him as a gift to thank him for his help in the early years. That manuscript became, under the skilled editorship of Margaret Daymond, a vital early work that would otherwise have been lost – *The cardinals* (written in the early 1960s, but published only in 1993). The first "bookend", then, was this callow, but important first work, the second is this, I believe, last major archive of Head's letters.

For Head's letters are very revealing – more so, perhaps, than those of most writers. She is frank, forthright and sometimes downright outrageous. *Imaginative trespasser* offers us an alternative Bessie Head – one not clearly discernible in her more carefully crafted novels and stories. Head, after all, was not a prolific writer (certainly not as measured in her total published output: five novels, two story collections, one social history of Serowe and some miscellaneous autobiographical writings). So her copious letter-writing is an alternative literary oeuvre – offering insights into an inner world that was as frightening as it was fascinating. Cullinan has done the South African literary world a great service in providing us with such a readable, revealing book.

Here is a sample of his style:

There is another fact that emerges from these 1964 letters. Bessie establishes her ability to write, her power over words, from the very start. It is a little tentative at the beginning: logic, grammar, spelling sometimes go a little astray. Despite this, the writing is convincing. It comes as something of a revelation that the sad young woman who first wrote, harassed and vulnerable, from the poverty of Modisakeng Street, was undoubtedly that rare creature: a born writer. Furthermore, however uncertain Bessie's feelings about Botswana were then and however equivocal they would remain throughout her life, it was the

country that first allowed her to look at the world anew and to examine it with a gaze of canny intensity.

As for the letters themselves, this is a fairly typical piece:

It's easier to accept Karl Marx's view of the brotherhood of man than that of Jesus Christ. Jesus is almost a myth, but Karl Marx was born in 1880 something [sic]. He figured out his brotherhood of man in £.s.d. which is so much easier to understand than mystical clap-trap. Somehow, £.s.d. is no answer to me. The inner pain and agony and uncertainty is too real. It is real enough to drive me to insanity, suicide and yet, as I have such a strong instinct for survival it must be to some good purpose and meaning. If I am to live it must be meaningful and above all I live with the inside of myself. The outside, brown eyes, 5 ft 2 ins, 40-30-40 – what is it? A shell. A husk!

Cullinan's remark about Head's logic and grammar going astray is clearly apposite here – but so is her astounding capacity to provide startling insights.

Finally, a word about Cullinan's great personal courage in producing this work. Head, famously, turned on just about everyone close to her, and some of the unfounded (frankly, mad) accusations she flung at Patrick (and, of course, others) later on must have made this project an extremely painful one for him. He apparently nearly gave up at the point when he discovered the full extent of Head's treachery (she used confidential information provided by Wendy as ammunition against Patrick when she decided to turn against him). Had he indeed given up, the world of South African letters – and Head studies in particular – would undoubtedly have been the poorer.

'n Waardevolle naslaanbron oor Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur

Wybenga, G. & Snyman, M., reds. 2005. *Van Patrys-hulle tot Hana Hoekom: 'n gids tot die Afrikaanse kinder- en jeugboek*. Pretoria: LAPA Uitgewers. 511 p. Prys: R124,95.
ISBN: 0 7993 3249 6.

Resensent: Susan Meyer
Vakgroep Afrikaans,
Fakulteit Opvoedingswetenskappe,
Potchefstroomkampus, Noordwes-Universiteit

Die inleiding tot *Van Patrys-hulle tot Hanna Hoekom* stel dat hierdie gids poog om in 'n wesenlike leemte te voorsien: dit is die eerste enkele publikasie wat 'n substansiële geheeloorsig oor meer as 'n eeu se Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur in al sy verskyningsvorme bied (p. 12). Geen taal kan bekostig om 'n deel van sy letterkunde te ignoreer nie, word gemotiveer, nog minder só as dit 'n relatief "klein" letterkunde is, soos die Afrikaanse. Hiermee word die waarde van die boek reeds beklemtoon.

Die redakteurs motiveer hulle keuse van medewerkers as 'n poging om die wêreld van die leserkundige en letterkundige te versoen (p. 12). Medewerkers verbonde aan ses tersiêre inrigtings uit albei "wêreld" is betrek, maar sommige van die medewerkers was ook andersins direk gemoeid met die kinderliteratuur, hetsy as uitgewer, skrywer of biblioteekkundige.

Die beproefde resep van die literatuurgeskiedenis *Perspektief en Profiel* word gevolg met die strukturering van hierdie publikasie in twee afdelings: 'n eerste deel waarin 'n verruimende blik op die ontwikkeling van die kinder- en jeugboek gegee word en 'n tweede afdeling wat profiele bevat van 'n indrukwekkende 126 skrywers en hulle werke. In laasgenoemde afdeling verskyn daar by die meer prominente skrywers telkens 'n KORTBEGRIP bo-aan die vollediger profiel – ideaal vir die leser wat kernagtige feite oor die aard van die werk van 'n skrywer verlang.

In die eerste hoofstuk word die ontwikkelingslyn van die Afrikaanse kinder- en jeugprosa getrek vanaf die Eerste en Tweede Taalbewegings. Een van die interessantheite van hierdie hoofstuk is die uitwys van die tipe verhale wat vóór 1950 in aanvraag was,

aangesien soveel daarvan vandag steeds op die jeug se voorkeurlyk verskyn: avontuurverhale, wetenskapfiksie en reeksboeke. Dit blyk ook dat bepaalde tendense wat wêreldwyd binne sosiale, politieke en ekonomiese kontekste manifesteer, neerslag vind in die Afrikaanse kinderprosa en veral opgemerk word in grensoorskrydings as 'n verskynsel (p. 30).

In die hoofstuk oor die Afrikaanse kinder- en jeugpoësie sedert 1970 word beklemtoon dat die sogenaamde kinderpoësie nie in 'n aparte wêreld funksioneer en tot 'n ander letterkunde behoort nie, aangesien tendense wat opmerklik in die poësie van die dag is, ook in kinderpoësie opgemerk kan word (p. 45). Wat bydra tot die praktiese waarde van hierdie hoofstuk is dat ook die beskouings van bundels wat in ongepubliseerde studies verskyn, opgeneem is in die oorsig van die opvallendste bundels wat sedert 1970 in die Afrikaanse kinder- en jeugpoësie verskyn het. Inligting in sulke studies is besonder moeilik bekombaar. Bepaalde bakenbundels wat ná 1985 gepubliseer is, word spesifiek beklemtoon, aangesien die laaste studies oor Afrikaanse kinderpoësie in daardie jaar verskyn het (p. 49).

In die hoofstuk oor Afrikaanse kinder- en jeugtoneel word, binne 'n aantal breë periodes, temas en tendense onderskei wat afsluit, mekaar oorvleuel of voortgesit word en wat 'n beeld bied van die werklikhede waarmee dramaturge, gehore en jong lesers in bepaalde tydperke gekonfronteer is. Uit die bespreking van hierdie tendense blyk dat grensoorskryding in die kinder- en jeugdramas ná 1960 dikwels saamhang met sosiale veranderings, maar op 'n baie interessante wyse ook die oorskryding van genregrense insluit (p. 64-66). Ander kinder- en jeugdramatekste het die Afrikaanse letterkunde verruim deur hulle voorstelling van multikulturaliteit en inheemse folklore (p. 65).

Een van die uitgangspunte in hierdie gids is dat illustrasies in kinderen/of jeugboeke dikwels kinders se eerste kennismaking met kuns is en dat goeie geïllustreerde kinderboeke bydra tot visuele geletterdheid en die waardering van kuns wat geskep word binne die Suid-Afrikaanse werklikheid (p. 86). Om hierdie rede word ook 'n hoofstuk afgestaan aan die kunsstyle wat die algemeenste in Afrikaanse kinderboeke voorkom en tegnieke in Afrikaanse kinderboeke wat ooreenkom met dié wat deur illustreerders wêreldwyd gebruik word (p. 71-85).

Inligting oor die Afrikaanse jeugreeksboek is moeilik bekombaar, omdat dit as triviale literatuur beskou is en nie in argiewe en

letterkundige dokumentasie opgeneem is nie. Juis daarom is sowel die perspektief as die kroniek oor hierdie boeke 'n besondere aanwinst. Hoewel die kroniek nie voorgee om volledig of in alle gevalle korrek te wees nie, beslaan dit 22 waardevolle bladsye met inligting oor skrywers en boeke wat sterk in aanvraag was, sonder dat hulle noodwendig bekroon is (p. 113-134). In die perspektief-artikel kry die plek van die reeksboek in die literêre stelsel, asook die gewildheid en wenslikheid daarvan aandag (p. 89-92). Die positiewe uitkomst vir die jeugliteratuur, wat meegebring is deur die sogenaamde demokratisering van die Afrikaanse literatuur ná 1990, word bespreek (p. 106-107) en kommer oor die “benouende” situasie waarin die Afrikaanse jeugreeksboek hom in die nuwe millennium bevind, word uitgespreek (p. 109).

Die werklike groei in die Afrikaanse kinderliteratuur sedert die vyftigerjare van die vorige eeu word in hierdie gids toegeskryf aan twee faktore: die vertaling van die wêreld se beste kinderboeke in Afrikaans (wat gedien het as maatstaf vir Afrikaanse skrywers) en die instelling van pryse en toekennings vir Afrikaanse kinder- en jeugboeke (p. 137). In die hoofstuk oor vertaling en Afrikaanse kinder- en jeugboeke word die waarde van vertalings opgeweeg teenoor die kritiek teen die vertaling van hierdie werke. Daar word tot die slotsom gekom dat die huidige afname in vertaalde werke van letterkundige kwaliteit tot gevolg kan hê dat Afrikaanse kinderlesers se leeservaring kan verarm (p. 145). Tog word ook gewys op 'n sterk teenwoordigheid van goeie plaaslike vertalings wat interkulturele begrip en verhoudings tussen jong lesers kan bevorder, die gehalte van inheemse literatuur kan verbeter en 'n liefde vir die eie kan aanwakker. In die laaste hoofstuk vind die leser inligting oor die ontstaan, die doel en kriteria van bepaalde literêre toekennings, asook 'n lys van bekroonde boeke sedert die instelling van die betrokke prys – baie waardevol vir bibliotekaris, onderwysers en ouers wat leesleiding aan kinders wil gee.

Wat Van Patrys-hulle tot Hanna Hoekom werklik waardevol maak, is die feit dat die stof – sonder die inboet van substansie en wetenskaplikheid – op 'n baie toeganklike wyse aangebied is. Dit is dus geskik vir vakspesialiste soos biblioteekkundiges, navorsers op die terrein van kinder- en jeugliteratuur en voor- en nagraadse studente aan tersiêre inrigtings, maar ook vir die algemene lesers soos ouers, onderwysers en ander belangstellendes.

Met 'n ystergreep

Meyer, Deon. 2004. *Infanta*. Pretoria: LAPA Uitgewers. 378 p.
Prys: R139,95. ISBN: 0 7993 3314 X.

Resensent: *Thys Human*
Departement Afrikaans,
Universiteit van Johannesburg

Wanneer 'n Afrikaanse skrywer in dieselfde asem as Ian Rankin, Ruth Rendell en Michael Connelly genoem word en hy boonop 'n indrukwekkende versameling nasionale en internasionale toekennings op sy kerfstok het, is die verwagtings ten opsigte van sy nuwe roman uiteraard besonder hoog. En met *Infanta* stel Meyer, bekroonde skrywer van wegholtreffers soos *Feniks*, *Orion* en *Proteus*, beslis nie teleur nie. Aanhangers sal met vreugde verneem dat *Infanta* die "tipiese" kenmerke van 'n Deon Meyer-roman vertoon: die eenwoord-titel (alhoewel dié keer nie 'n semimitologiese naam nie), 'n tergende reeks vrae wat eers teen die einde beantwoord word, die herverskyning van karakters uit vorige boeke en 'n spanningslyn wat 'n mens laat duisel. Hiermee word egter nie geïmpliseer dat *Infanta* resepmatig óf voorspelbaar is nie – intendeel. Meyer is bykans eiehandig besig om die genre van die speurroman of spanningsriller in Afrikaans te herdefinieer en te verruim. Ook wat sy eie skryfwerk betref, is daar duidelike tekens van vernuwing en groei. Meer as in enige van sy vorige romans toon Meyer in *Infanta* 'n doelbewuste bemoeienis met die moontlikhede wat sy medium bied. Hierdie bemoeienis blyk veral uit die afwisseling van tydsvlakke en verhaallyne, 'n doelbewuste ontginning van die psigiese kante van sy karakters, 'n hiperrealistiese inkleding van die agtergrond (met die gevolg dat kommentaar op die eietydse Suid-Afrikaanse samelewing gelewer word), en uitgebreide en noukeurige navorsing (waarvan die erkenningslys agterin 'n aanduiding gee).

Aan die hand van drie protagoniste en drie verhaallyne wat parallel ontplooi, vertel *Infanta* die verweefde verhaal van 'n alkoholispeurder, 'n sekswerker en 'n verontregte pa wat sy kind se dood probeer wreek. Thobela (Tiny) Mpayipheli, met wie lesers reeds in *Proteus* kennis gemaak het, sweer wraak nadat sy aangenome seun in die kruisvuur tydens 'n mislukte rooftog sterf. Hy word 'n vigilante wat die wapen opneem teen alle misdadigers wat kinders kwaad aandoen, veral dié wat tot dusver daarmee weggekrom het. Soos in

Proteus maak hy sy “teikens” met die kort steekassegai van sy voorsate dood en staan weldra bekend as die geheimsinnige Artemis. Op sy spoor is speurder-sersant Bennie Griessel, ’n randkarakter uit *Feniks*, wat tussendeur ook sy eie lewe en drankprobleem probeer uitsorteer. Sy vrou het hom uit die huis gegooi en aan hom ’n ultimatum gestel: bly hy vir ses maande nugter, kan hy haar en die kinders terugkry. En dan is daar Christine van Rooyen, ’n sekswerker, wat tydens haar openhartige gesprek met ’n predikant die storie van haar lewe vertel – ’n verhaal wat op ’n toevallige, maar noodlottige, wyse met dié van Thobela en Bennie vervleg raak. Met die media wat skree, die politici wat druk toepas, ’n span onervare jong speurders en verskeie kollegas wat hom verraai, stel Bennie ’n lokval. Hy het egter nie rekening gehou met sy eie vooroordele, Christine se liefde vir haar dogter, Sonia, of die invloed van die Sangrenegro-dwelmsindikaat nie. Uiteindelik loop al dié verwickelinge uit op ’n bloedige konfrontasie naby die kusdorpie Infanta.

Soos in Meyer se vorige romans word die verskillende verhaallyne in *Infanta* deur ’n eietydse vraagstuk saamgebind, naamlik geweld en wreedheid teenoor kinders. Aan die ander kant belig die roman ook die uiterstes waartoe die liefde vir ’n kind ’n ouerfiguur kan dryf. Dit is veral die drie hoofkarakters se verbete pogings om hul kinders te beskerm wat uiteindelik daartoe aanleiding gee dat hulle by gebeure betrek word waarvoor hulle min beheer het. Anders as in ander formule-gedrewe narratiewe, waar ’n duidelike onderskeid tussen goed en kwaad getref word, problematiseer Meyer in *Infanta* die grens tussen die goeie en die bose, liefde en haat, geregsdienaar en misdadiger, skuld en onskuld. Nadat hy ’n oproep van die Sangranegra-dwelmkartel ontvang, kom Bennie Griessel byvoorbeeld tot die skokkende ontdekking dat hy tot dieselfde optrede as Thobela, die assegai-moordenaar Artemis, in staat is. Alhoewel Bennie by die beginsel hou dat as jy die regsproses verloor, jy alles verloor het, word hy uiteindelik deur ’n ontstellende sameloop van gebeure daartoe gedryf om te doen “wat almal uiteindelik graag sou wou doen”, met ander woorde, soos Philip John dit stel, “om kindermishandelaars te behandel op ’n manier waarvoor die strukture van reg en geregtigheid nie meer ruimte of kapasiteit het nie”.

Sommige resensente meen dat die verhoogde aandag aan die teks as sodanig die pas van die intrige vertraag, met die gevolg dat *Infanta* effens moeisamer as van Meyer se vorige romans lees. Myns insiens bring die afwisseling van verhaallyne, ’n duideliker

omlyning van karakters en die fokus op newe-intriges eerder mee dat nuwe vrae telkens opduik, die spanning geleidelik opbou en die verhaal sodoende sy “ystergreep” op die leser verstewig. Meyer se vernuf as skrywer blyk veral uit die wyse waarop hy in dié roman karakters skep waarmee die leser kan vereenselwig – hulle unieke omstandighede, beroepe en idiolekte (Bennie laat Flip Lochner soms na ’n sondagskoolonderwyser klink) ten spyt – en die verrassende, maar oortuigende, manier waarop hy die verskillende verhaallyne uiteindelik bymekaar uitbring, én terselfdertyd ook die moontlikheid van ’n “opvolgroman” lewendig hou.

Of jy nou ’n Meyer-aanhanger, ’n gretige leser van formuleliteratuur of ’n (siniese) resensient is, een ding is seker: *Infanta* is ’n roman wat hom nie sommer laat neersit nie. Deon Meyer bewys opnuut dat hy as storieverteller min gelykes het!

'n Heerlike leeservaring – ten spyte van die oorbekende

Thom, Jaco. 2005. Naomi ~ Batseba: twee novelles oor merkwaardige Bybelse vroue. **Wellington: Lux Verbi.BM. 192 p.**
Prys: R89,95. ISBN: 0 7963 0317 7.

Resensent: Belia van der Merwe
Hotazel

Hierdie is die verhale van twee bekende vroue uit die Bybel: Naomi, skoonma van die Moabitiese Rut wat die God van Israel as haar eie aanneem, en Batseba, die vrou van Urija wat owerspel pleeg met koning Dawid van Israel. ’n Mens lees in die Bybel meer van Naomi as van Batseba, maar in hierdie twee novelles word albei vroue mense van vlees en bloed, wat dink en droom en doen. Hulle wêreld – die leefwyse, die mense en gebeure van daardie tyd – word knap en realities uitgebeeld.

Die aanloop tot Naomi en Rut se verhaal word in die Bybel byna kursories en in slegs enkele verse gegee. Hier word dit egter uitgebou tot die aangrypende verhaal van ’n vrou se hartseer by die afskeid van alles wat bekend is, die moeisame aanpassing in die vreemde en die ontredding as haar man en twee seuns daar sterf.

In die somber omstandighede waaronder Naomi Moab verlaat, is Rut se aandrang om haar skoonma na Juda te vergesel 'n ligpunt. Sy bely onomwonde: “Ek het nie ander gode nie, Ma. Maglon het my geleer om die Here lief te hê en te dien. Die Here is my God. Hoe kan ek nou na my pa-hulle en hulle gode teruggaan?” (p. 41).

Dit is egter nog nie die einde van Naomi se beproewings nie, want op hul terugreis word sy en Rut by die Jordaandriwwe aangeval en van al hul besittings beroof. Die leser het dus begrip vir die versoek wat Naomi aan haar eertydse vriendinne in Betlehem rig: “Ek wil asseblief nie meer Naomi wees nie, want lieflik is ek lank nie meer nie, en my lewe is ook nie lieflik nie. Noem my Mara, want die Almagtige het die lewe vir my baie bitter gemaak,” (p. 48).

Dit was nie in daardie tyd vir twee weduwees maklik om vir hulself te sorg nie. Rut se plan om 'n bietjie gars te gaan optel op 'n land waar hulle besig is om te oes, is die begin van 'n reeks gebeure wat haar en haar skoonma se lewens ingrypend verander. Sommer gou na Rut en Boas se eerste kennismaking begin Naomi voel asof “die bitterheid wyk voor die besef dat die Here haar nie vergeet het nie” (p. 62).

Die verloop van Boas en Rut se verhaal en Naomi se aandeel daarin, word redelik volledig in die Bybel geskets, maar in die novelle is die leser meer bewus van die menslike drama wat hier afspeel. Ten spyte van haar geloof, is Naomi tog bevrees dat die onderhandelings tussen Boas en Uri, die eerste lossers, nie sal verloop soos hulle hoop nie. Sy deel haar vrese met Rut en sorg ook sommer vir 'n bietjie humor in 'n andersins ernstige situasie: “... ek vertrou nie daardie Uri nie. Hy is 'n ander pampoens se pit” (p. 89).

In die verhaal van Naomi word die Here se bemoeienis met gewone mense se lewens en sy liefde weereens beklemtoon. Na die geboorte van Rut en Boas se seuntjie, Obed, kom lê daar 'n groot vrede in Naomi se hart en kan sy sê: “Die lewe is wonderlik mooi” (p. 104).

In die tweede novelle is Obed se kleinseun, koning Dawid van Israel, en Batseba, die mooi jong vrou van Urija, die hoofkarakters.

Die leser maak kennis met Batseba op die dag wat Urija ingesweer word as die jongste lid van koning Dawid se dertigtal – die elitegroep offisiere wat die koning se Krygsraad vorm. Vir Batseba is Dawid baie mooi “Hy is 'n beeld van 'n man met 'n koperblonde krulkop en sagte, vriendelike oë” (p. 116). Sy is baie opgewonde wanneer Urija

die aand vir haar sê dat Dawid hom uitgevra het oor haar en gesê het hy wil haar graag ontmoet. Dié geleentheid kom wanneer die koning haar 'n ruk later, nadat Urija saam met die res van die soldate na Rabba vertrek het, na die paleis ontbied.

Dit is duidelik uit die verhaal dat Batseba nie 'n onskuldige slagoffer is nie, sy doen vrywillig mee en geniet dit. In die oë van Seba, Batseba se ma, is die hele saak egter goedkoop: "Hy is die koning, Batseba, en jy is getroud met een van sy offisiere, 'n man wat toevallig op hierdie oomblik besig is om sy lewe in gevaar te stel om sy koning se eer te beskerm. Natuurlik is dit goedkoop!" (p. 146).

Die verdere verloop van hierdie ongelukkige geskiedenis is goed bekend. Dawid probeer die saak beredder deur vir Urija na Jerusalem te ontbied, maar Urija weier om huis toe te gaan en by Batseba te slaap. Hierop gee Dawid opdrag dat Urija op die voorpunt van die geveg geplaas moet word, sodat hy kan sneuvel.

Dit is aanvanklik Batseba wat worstel met selfverwyt en skuldgevoelens, terwyl Dawid die saak ligtelik afmaak. Eers ná die profeet, Natan, se besoek besef Dawid sy sonde, erken sy skuld en bid 'n hartroerende gebed: Psalm 51.

Die verhaal van Batseba eindig egter nie met die dood van haar en Dawid se babaseun nie, maar met die geboorte van hul volgende kind, Salomo, wat Dawid sou opvolg as koning van Israel. Die profeet Natan bring weer 'n besoek aan die paleis, maar hierdie keer om te sê die Here het 'n spesiale naam vir die seuntjie gekies: "Jedidja, want die Here het hom lief" (p. 188).

By die lees van hierdie novelle kom 'n mens diep onder die indruk van die verwoestende uitwerking wat die sonde op mense se lewens het, maar ook van die bevryding wat kom deur skuldbelydenis en vergifnis.

Naomi ~ Batseba bied aan die leser veel stof tot nadenke. Dit is egter ook 'n baie aangename leeservaring, onder andere weens die lewensgetroue karakterisering en die spanningselement wat deurentyd behoue bly, ten spyte van die bekende feitemateriaal.

'n Groot Afrikaanse roman

Van Niekerk, Marlene. 2004. **Agaat.** Kaapstad: Tafelberg.
718 p. Prys: onbekend. ISBN: 0624042065.

Resensent: *Hein Viljoen*
Vakgroep Afrikaans & Nederlands,
Potchefstroomkampus, Noordwes-Universiteit

Agaat is ongetwyfeld 'n groot Afrikaanse roman – groot opgeset, geverf op 'n wye doek, gewaagd van aanbidding, ewe boeiend en onthutsend as vervelig van inhoud. En dit werk met dinge wat na aan die Afrikaner se hart lê, soos erfgrond, die plaas, boerdery en moeilike verhoudings met die Ander. Bowenal is dit 'n gesinsdrama: die verskriklike verhaal wat hom afspeel in die intieme verhoudings tussen Agaat, Milla, Jak en Jakkie. Dalk 'n omgekeerde soort Oidipus-drama. Die stryd, soms ten bloede toe, oor wie vir Jakkie as kind sal hê.

Die aanbidding is gewaagd, omdat dit die leser van die begin af, en vir groot dele van die boek, deelgenoot maak van die bewussyn van Milla waar sy verlam op haar sterfbed lê en net nog haar oë kan knip. Sy kan met niemand kommunikeer nie, behalwe, binne die kunsmatige bedinksel van 'n roman, volledig en in detail met die leser. Bo alle waarskynlikheid maak die skrywer die leser getuie van Milla se sterfbedverhale – haar gedagtes en haar herinneringe, haar liriese, byna ylende intermezzo's, haar dagboeke van 25 jaar. Voorwaar 'n gedurfde kunsgreep.

Aan die ander kant is die leser vir byna die hele lengte van hierdie lywige roman van 718 bladsye vasgevang in die gedagte-wêreld van Milla de Wet, die eenaar van die plaas, Grootmoedersdrift. Net in die proloog en die epiloog word ons verplaas na die gedagtes van Jakkie, haar seun. Ons sien dus die wêreld en die plaas en haar gesinsgenote feitlik uitsluitlik deur haar oë, en waar hulle self optree of praat is dit onvermydelik gefilter deur haar sensibilliteit. Die enigste maatstaf vir die betroubaarheid van haar waarneming is die ontplooiende verhaal self, hoewel Jakkie se epiloog tog die finale enigma, die geheim van die laaste verhaal wat Agaat aanhoudend aan hom vertel het, onthul – die verhaal self, plus natuurlik die woorde van Jak en die optrede van Agaat. Jak dien in baie opsigte, soos Treppie in *Triomf*, as 'n soort Griekse koor wat die gebeure van skamper, insigryke, soms onthutsend, juiste kommentaar

voorsien. Jak se aforismes is van die genietings van die boek, hoe polities inkorrekt hulle meestal ook mag wees.

Agaat is egter allesbehalwe eenstemmig. Milla praat met minstens drie stemme: die stem van die hede op haar sterfbed, die herinnerde stem van Milla uit verskillende sleutelmomente uit die verlede en dit word verder gerelativeer deur die stem van Milla die dagboekskrywer, wie se pretensies en vooroordele en *self-rigtheousness* maar ook tragiek, meedoënloos onthul word. Die verlede kry 'n swaar ironiese lading juis omdat Milla in die hede magteloos uitgelewer lê aan die sterk hand en die swak handjie van Agaat. Sub *specie aeternitatis* word alle gewaand-belangrike dinge eintlik stof en as, behalwe die “moederliefde” wat Milla, ondanks alles, vir albei haar kinders het, en Agaat vir haar.

Die veelstemmigheid van die boek kom ook uit in die manier waarop Milla se stem op verskillende maniere deur haar teenspelers geëggo, nagepraat en nageboots word. Daardeur kry amper elke woord 'n dubbele bodem, selfs die aanhalings uit die groot borduurboek of *Die handboek vir boere*, wat Agaat so woordgetrou kan opsê. Selfs Agaat se wit geborduurde kep spreek welsprekend saam (of juis teen) Milla se woorde. Ander “tale” is die alfabetbord en die taal van al die dinge wat Agaat in die kamer indra om oënskynlik te probeer agterkom wat Milla wil hê – alles deel van die magspel tussen hulle. Die ander stemme word toegelaat om in briewe en gesprekke, soms afgeluister, saam te praat en Milla teen te staan. Dit geld ook die liedjies en woordspeletjies wat Milla rapporteer – herhalings van die liedjies wat sy vir Agaat as kind geleer het. Die ontduik van kommunikasie, naamlik in die manier waarop Agaat opsê uit die handboek vir boere, is ook 'n ironiese vorm van kommunikasie. Uiteindelik praat Agaat se borduurwerk van haar kep en van Milla se grafdoek self hard hierin saam.

Die genderkwessie in die boek is ewe kompleks. Waar Agaat redelik geslagloos is, woed daar dwarsdeur die boek 'n bloedige gendergeveg tussen Milla en Jak. Sy is die een wat in beheer wil wees en vir wie Jak in sy onthullende verhaal beskryf as die een wat met niemand anders behalwe haarself tevrede is nie. In hierdie opsig is Agaat 'n goeie kloon van haar. Ten spyte van al sy manlikheid kom Jak – en eintlik alle mans – taamlik bekaaid daarvan af in die boek. Die manier waarop hy sterf – gejanfiskaal aan 'n boomtak, soos 'n insek aan 'n doring – is 'n brutale stuk genderwraak op MooiJak de Wet wat sy vrou geslaan het (maar eintlik in velerlei opsigte deur haar gekastreer is, al kan hy so mooi praat oor die teelkrag van sy nuwe ram). Dit is nie om dowe neutte nie dat Milla al die tekens van

hom en van sy manlikheid onmiddellik na sy dood uit die huis laat verwyder nie. Sy funksie as teelhings was toe immers lankal (hoewel met 'n groot gesukkel, want Milla wou nie “vat” nie) vervul.

Milla se diskoers is in 'n groot mate gelaai met die rassehoudings van haar tyd: 'n diskoers van apartheidsidees en apartheids-houdings – wat natuurlik ironies resoneer met die politiek van vandag. Die roman illustreer die dwingende mag van so 'n soort ideologiese diskoers en die menslike koste daarvan maar te duidelik. Agaat, in haar posisie tussen wit en bruin, ondermyn hierdie diskoers met woord en daad. Sy sê Milla se woorde ironies na en lees in haar eie trant voor uit haar dagboeke. Haar onberispelike uniform praat sy eie taal van onversetlikheid, net soos die rampe wat sy veroorsaak. Dit is teen die einde van die boek egter ook duidelik dat sy in 'n sin hierdie diskoers voortsit in haar rol as opkomende boer en genadelose grondbesitter.

Die boek onthul ook in groot detail hoe verwickeld die verhouding met die Ander is, geïllustreer aan die geval van Milla en Agaat: daar sit sosiale afstand in; daar sit haat en wraak in, maar daar sit ook 'n diep en wrede toegeneentheid in – selfs 'n wedersydse soort begeerte: die begeerte na die onbereikbare ander; die ander mens wat jou as mens self kan vervul. Die geheim van hierdie toegeneentheid word eers in die heel laaste hoofstuk onthul, waar ons uiteindelik by die derde reeks van Milla se dagboekies uitkom – dié wat heel eerste geskryf is, tussen 1954 tot 1960, en wat die vreemde begin van Agaat se verhaal onthul – die begin wat sy nooit opgeskryf het nie.

Dit is juis in die volgorde waarin die verskillende verhaallyne aangebied word dat 'n mens die meesterhand van die skrywer kan herken. Milla se verhaal in die hede ontrol oor die laaste maand of wat van haar lewe, van begin November tot middel Desember 1996 met haar dood. Dit is die verhaal van haar laaste liggaamlike agteruitgang en haar laaste desperate pogings om op die kaarte haar domein weer te verken en om met Agaat te kommunikeer ten einde 'n soort vrede te bewerkstellig. Naas die gedeeltes in die hede, bestaan elke hoofstuk ook uit 'n terugflitsgedeelte, 'n liriese intermezzo en 'n uittreksel uit Milla se dagboeke. Die liriese intermezzo's is gedeeltes waarin Milla, dalk in 'n toestand van suurstofgebrek, vry assosieer oor die verloop van haar siekte en die opruim van haar lewe. In die terugflitsgedeeltes van elke hoofstuk word die verloop van Milla en Jak se huwelik en die opgroeiproses van Jakkie redelik chronologies vertel, vervleg met belangrike momente in die boerdery op Grootmoedersdrif. Die dagboek-

gedeeles volg ook 'n chronologiese lyn, vanaf die moment in 1960 toe Agaat gedwing is om die status van bediende te aanvaar tot met Jakkie se verjaardag in 1985, waar hy eweneens besluit het om die land en sy ouers te verlaat. Die mees intieme en mees geheime deel van die verhaal van Milla en Agaat word eers heel laaste onthul, wanneer die laaste reeks dagboekies aan die orde kom – dan onchronologies, sodat die heel eerste dae met Agaat (of Asgat) eers heel aan die einde in al hulle gruwelikheid en teerheid onthul word.

Agaat is ook 'n groot roman, omdat dit die tradisie van die plaasroman verder ontwikkel, kompliseer en vernuwe. Die gemoedelike, geordende en gelowige wêreld van die ouer plaasroman het hier plek gemaak vir 'n beroerde en onseker wêreld, waar die chaos telkens dreig om die oorhand te kry. Die gemoedelike rasseverhoudings maak plek vir 'n fel stryd van die *subaltern* teen die magte wat haar op haar plek wil hou. Selfs die plaas, Grootmoedersdrif, is 'n weerbarstige stuk grond waar 'n mens voortdurend op jou hoede moet wees vir rampe. Dit is 'n vreemde tussen-in plek, en die drif funksioneer as 'n soort drumpel tot hierdie byna heilige en verbode grond, wat nie goedsmoeds of ongestraf oorgesteek kan word nie. Die toegang tot die plaas word bewaak deur berge, en die drif word heel nadruklik gemerk as drumpel (in verskillende grade van onoorsteekbaarheid), wat toegang gee tot die sakrale ruimte van Grootmoedersdrift – wat daardeur iets van die misterie van lewe en voortplanting kry – ironies, omdat die plaas op die ou einde nie danig vrugbaar is nie.

Wat die boek egter wel bewaar en voortplant, is die taal en manier van praat op Grootmoedersdrif en al die name van die dinge, die diere en die plante op die plaas. Die roman is vol heerlike herhaling van name – vol taalspel. Die liriese intermezzo's is verbluffende eksperimente in vrye assosiasie waarin die rede en die sintaksis opgeskort word. Die roman is met ander woorde vol van wat Julia Kristeva die semiotiese element van taal noem, wat ritme, intonasie, gebaar en melodie vooropstel. Dit is naby aan die onbewuste en word sterk met die moeder geassosieer. Die roman is dus nie net 'n omkering van die patriargie nie, maar 'n soort kolonisering van die plaas in vroulike skryftuur. *Agaat* is nie net 'n groot roman nie, maar 'n groot feministiese roman.

Agaat is 'n groot boek en nie 'n boek sonder foute nie. Soms word die verhaal darem baie breed uitgespin – so breed dat die boek sy voortgang verloor. Dit gee noodwendig 'n vertekende beeld van die werklikheid op plase in Suid-Afrika, juis om die tragedie van

apartheidshoudings en -denkwyses in hierdie konkrete geval so aangrypend te kan ontwikkel. Daar is nie 'n sterk korrektief op Milla se feminisme nie. Die negatiewe gevolge daarvan is dalk die duidelikste sigbaar in Jakkie se koersloosheid en ontredding in die epiloog. Hy is nog een van die swak helde waarmee heelwat resente Afrikaanse romans eindig.

Hierdie feit sou dalk krag kon verleen aan Johan Rossouw se siening dat *Agaat* 'n roman van die selfopheffing van die Afrikaner is. Miskien van 'n sekere soort Afrikaner – die een gevorm in apartheid, die een wie se verstand nog gedekoloniseer moet word. Maar Rossouw laat Milla se epifanie buite rekening. Dit beskryf sy eers in die heel laaste hoofstuk – die moment van selfontdekking in volkome vereenselwiging met die verwaarloosde kind in die vuurherd: daardie innige verknogtheid met klein Agaat en alles wat sy verteenwoordig – die onbereikbare maar intiem gekende Ander van Afrika.

Photography – the orphan of visual arts?

<p>Schadeberg, Jurgen. 2004. Witness: 52 years of pointing lenses at life. Pretoria: Protea Boekhuis. 143 p. Price: R250,00. ISBN: 1-86919-067-X.</p>
--

Resensent: *John Botha*
School for Communication Studies,
Potchefstroom campus, North-West University

A decade or two ago photography as an art form in the South African context might have been described as the orphan of the visual arts, and yet this dubious distinction was certainly not due to a lack of highly professional and often internationally renowned photographers, such as Paul Weinberg, John Liebenberg, Alf Kumalo, Peter Magubane, Ken Oosterbroek, Sydney Goldblatt and of course Jurgen Schadeberg, as well as many others. Often these photographers received more recognition overseas than locally, underlining the old adage that the prophet is not honoured in his own country.

Perhaps one of the overriding reasons why photography seemed to have been sidelined out of the sight of the mainstream arts,

especially in pre-apartheid South-Africa, was because it was so often simply too close to the skin for comfort. Whereas the contributions in other visual arts, such as painting and sculpture largely ignored social issues until the advent of township and resistance art, photographers more often than not consciously confronted sensitive issues dealing with race, gender, politics, religion and other matters.

Generally speaking, therefore, it was usually the photographers who challenged our comfort zones and confronted us with issues of the day normally hidden under a lacquer of self- or state driven censorship. Jurgen Schadeberg was one such photographer who contributed towards the bursting of the bubble, especially with his objectively and discerning photojournalism during this turbulent period in our history. He was one of very few white photographers who dared to document the lives and times of black people. The recently published *Witness* documents selections of Schadeberg's best photos reflecting his art from his first sojourn in South Africa until very recently – a period spanning 52 years of his life.

This 74 year old Berlin-born photographer and painter started his career in South Africa in 1950. He joined *Drum* magazine's staff as a freelance photographer in 1951 and also did freelance work for *Time*, *Life*, *Black Star* and *Stern Magazine*. While working for *Drum* he was instrumental in creating a dynamic photographic department that included the training of a number of talented and successful black photographers. At barely twenty years of age the vibrancy of township life, as well as his own distinctive memories of a very recent past influenced by Nazi oppression, were formative influences on his photographic style. He identified with his subjects in a most poignant way, and frequently found himself the victim of police harassment. Among other things he caught on film the rise of the freedom movement against a constant backdrop of apartheid repression, with the Sophiatown removals in 1959 and its destruction shortly after, being perhaps the most well known.

But Scadeberg did not always focus on hardship, and in *Witness* he often celebrates humankind through his lens. He not only gives us the vibrancy of township life, but we are also taken on a biographical tour of places around the world that formed the portfolio of his life. From the Costa del Sol in Spain to a village in Italy; from kings and diplomats in aristocratic London to Soho and Covent Garden; from Berlin, Oslo and Paris to a Welsh pub; a Glasgow street cleaner and street musicians in Holland.

Schadeberg's love for the Southern African scene is portrayed in a number of pictures, including Lesotho tribesmen, ditch workers in Johannesburg, young boys in Botswana climbing a tree, San boys climbing a ladder and some inspired photos showing a trance dancer in the Kalahari. Inevitably the social life of celebrities are included, such as Nelson Mandela in 1952 looking very distinguished in suit and tie in his law office, and again Mandela revisiting his cell on Robben Island after his release, looking perhaps even more distinguished.

Special reference must be made of his photos rendering township jazz, including a 1952 Boycie Gwele Big Band player, the Jazzolomos, Vi Nkosi with his trombone and Dolly Rathebe. His 1952 cover for *Drum* featuring Dolly has become a virtual classic of the genre. Other celebrities include Lena Horne, Mirriam Makeba, Alec Guinness, Harold Pinter, Rudolf Nuryev and Mick Jagger.

In the relentless pursuit of photographic excellence, this very unusual photographer has notched up an 11 000 kilometre hike through Africa. His website lists 24 selected participations in group exhibitions, and he has to his credit no less than 43 solo exhibitions. He is associated with the production of 12 documentary films and features in 15 publications.

Witness contains 125 photos with an introduction by Hazel Freedman and is dedicated to his wife and partner, Claudia. For the serious photographer this is an extremely valuable addition to the book shelf.