

# //Gãuwa dwaal vennag: Anna M. Louw se *Kroniek van Perdepoort* ondergrawe deur trieksters en transdans<sup>1</sup>

Gitte Postel, vertaal deur Marius Crous  
Department of Language and Literature, Nelson Mandela  
Metropolitan University

---

## **Abstract**

*So far, Kroniek van Perdepoort (1975) by Anna M. Louw has been read mostly as a novel that is firmly embedded in the plaasroman (farm novel) tradition and focusing on Christian values, especially the Seven Deadly Sins. When studied from a different viewpoint, however, it appears that subtle but structural references to San culture and literature undermine this interpretation. The ambiguous San discourse offers an alternative to strict binary oppositions like good and evil; past and present; and centre and margin.*

## **Opsomming**

*Kroniek van Perdepoort (1975) van Anna M. Louw is tot op hede veral gelees as 'n plaasroman wat handel oor die sewe doodsondes. Maar by nadere beskouing blyk dit dat daar subtiele maar strukturele verwysings in die teks is na die kultuur en die literatuur van die San wat hierdie lesing ondermyn; hierdie dubbelsinnige diskoers bied 'n alternatief vir die streng tweedeling tussen goed en kwaad, tussen voorheen en nou, en tussen sentrum en marge.*

---

## **Inleiding**

Anna M. Louw is nie die eerste wat haar laat inspireer het deur die kulturele erfgoed van die San nie. In die Afrikaanse literatuur was daar nog altyd sprake van vertalings of verwerkings van oorgelewerde verhale, met of sonder bronvermelding. Dikwels word San-erfgoed toegepas om aan die eksotiese Ander of die verlede vorm te gee, waardeur die afwesigheid van die San beklemtoon word. Van Vuuren (2003) wys daarop dat 'n bewussyn van die kwesbaarheid van die eie Afrikaanse taal en kultuur 'n rol speel in die bewondering vir die "uitgestorwe" San. In ander tekste, soos byvoorbeeld die gedigte van Stockenström en Opperman, word die kennis van die San geïnternaliseer en toegepas om 'n eietydse universele *condition humaine* weer te gee (Van Vuuren 2003).

Nogtans het literêre historici dit moeilik gevind om genoegsame erkenning te gee aan die invloed van San-tekste op die Afrikaanse literêre kanon. Een van die

redes is waarskynlik dat beide die grense van die kanon asook die grense van die begrip "literatuur" (Van Vuuren 1996) verbreed sou moes word. Namate daar meer sprake is van internalisering, soos dit die geval is by *Kroniek van Perdepoort*, word dergelike kwessies verder op die agtergrond geskuif. Die San-erfgoed word in so 'n geval 'n onderdeel van 'n ongedifferensieerde intertekstuele ruimte "in which all signifying practices [...] exist in the consciousness of writers and readers" (Andrews 1991:300; ook Van Vuuren 2008). In dergelike tekste kan dit miskien die *signifying practices* self wees, dit wil sê, die kaders waarbinne betekenis gegenereer word, wat dit lastig maak om die San-invloede op Afrikaanse tekste te kan identifiseer.

In 1975 toe *Kroniek van Perdepoort* verskyn het, het daar nie as sodanig 'n Khoisan-gemeenskap in Suid-Afrika bestaan nie. Daar was wel die bevolkingsgroep bekend as "Kleurlinge" wat volgens 'n amptelike verslag van 1976 nie oor 'n aparte kultuur en godsdiens beskik het nie (Theron 1976). Net soos in die literatuurkritiek is daar in die alledaagse lewe min aandag geskenk aan die Khoisan-erfgoed, selfs nie eens deur die afstammeling van die Khoi of die San self nie. Eers in die tagtiger- en negentigerjare van die 20ste eeu het daar hernieude belangstelling opgevlam in daardie deel van hul identiteit toe die bevolking van Namakwaland 'n hofsak gewen het om te voorkom dat gemeenskaplike grond opgedeel sou word (Smith 2002). In 1992 wys die antropoloog Alan Barnard as een van die eerstes daarop dat in die eietydse Suid-Afrika tog wel Khoisan-elemente in die "Kleurlingkultuur" aangetref word, en veral op die platteland. Tien jaar later word kragtens wet die Kommissie vir die Bevordering en Beskerming van die Regte van Kultuur-, Godsdiens- en Taalgemeenskappe in die lewe geroep en in dié kommissie verteenwoordig twee van die 18 lede die Khoisan-gemeenskap van Suid-Afrika (Die Presidensie 2003). Maar in 1975 was daar nog nie sprake van sulke erkenning nie. Tog is daar toe alreeds verwysings in *Kroniek van Perdepoort* na die aanwesigheid van erfgoed – gefragmenteerd en indirek, maar beslis struktureel. Dit word geïnternaliseer sodat dit 'n universele dimensie verkry, maar op so 'n wyse dat terselfdertyd die marginalisering daarvan in sowel die literatuurgeskiedenis as die daaglikse (Christelike) werklikheid in die teks weerspieël word.

Watter San-tekste spesifiek hier ter sprake is, is meestal nie agterhaalbaar nie en ook nie van belang nie; hulle vorm deel van die "field of transpositions of various signifying systems" (Kristeva 1984:59) wat die leser tot sy of haar beskikking het.<sup>2</sup> In dié geval word nie alleen verhalende tekste hieronder geskaar nie, maar ook rituele tekste; dit wil sê, 'n vaste narratiewe struktuur waarvolgens 'n ritueel voltrek word. Binne die kader van hierdie roman gaan dit veral oor die *rites de passage*, oftewel rituele wat help om vorm te gee aan die oorgang na 'n nuwe lewensfase (geboorte, volwassewording, huwelik en dood), waardeur die individu en samelewing beskerm moet word teen die gevare wat daarmee saamhang (Van Gennep 1961). Van Gennep bevind dat dergelike rituele universeel van aard is en gekenmerk word deur drie fases: 'n fase van skeiding, waarin die individu afgeskei word van sy vorige staat van bestaan; 'n liminale fase, wat gekenmerk word deur ambiguïteit en gevaar, waarin die individu hom in 'n niemandsland bevind tussen die een en ander staat; en 'n integrasiefase, waardeur die individu sy of haar nuwe bestaan binnegelei word.

Hierdie *rite de passage* is nie alleen 'n ritueel nie, maar ook 'n verhaal. Die drievormigheid "dramatizes the transition by creating a margin, a boundary between the two states concerned, and transferring the individual across from one to another" (Fontaine 1986:25) en word bowendien dikwels ingebed in allerlei mites. Andersins kan nierituele tekste ook 'n rituele funksie vervul. Die ooreenkomste tussen orale vertellings en rituele is al meermale aangetoon (Lewis-Williams en Pearce 2004; Niles 1999; Elsbree 1991; Lincoln 1989). Rituele

en orale literatuur het dit gemeen dat daar by die uitvoering 'n direkte kontak en gevolg is, en volgens Lewis-Williams en Pearce (2004:189) kan dit die verskil tussen die narratiewe en rituele teks volledig ophef. Of soos hulle dit stel: "In societies such as the San it is the performance of the myth that counts. In that way, myth is like ritual; its performance *is* a ritual." In albei gevalle (vertelling en ritueel) steun die narratiewe proses op drie kernaspekte: bestaande verhaale of verhaalstrukture; die kundigheid en die talent van die verteller; en die ondersteuning en reaksie van die publiek. Gevolglik is geen vertolking presies dieselfde as 'n ander nie en laasgenoemde is, aldus Niles (1999), essensieel vir die sosiale funksie van sowel ritueel as vertelling; beide "encourage continuity in the identity of the group not through fossilized words and gestures, but rather through an interplay of fixed form and variation." Onder die invloed van die veranderinge in die samelewing kan klein, oppervlakkige variasies deur die loop van die tyd die onderliggende struktuur van die ritueel of die verhaal wysig. Sodoende kan die verhaal en ritueel "ease a group's response to social pressures that challenge its systems of thought and urge change upon it" (Niles 1999:121-2).

Alhoewel die direkte kontak tussen verteller en lede van die publiek in die geval van geskrewe tekste ontbreek, het ook geskrewe tekste en rituele 'n belangrike gemeenskaplike kenmerk. Elsbree meen dat beide literatuur (in die breë sin van die woord) en ritueel behoort tot "the primary means we employ to structure ourselves and our societies and to generate the semantic systems which go beyond both self and society". By skrywers wat hulle tussen twee kulture bevind en wat bewus is van die "conflicting or differing ritualized ways" waarin die werklikheid ervaar word, kan literêre tekste die vorm en funksie hê van 'n ritueel (Elsbree 1991:1-4). Dit beteken dat ook literêre tekste kan bydra tot die logiese konstruksie of rekonstruksie van 'n sosiale identiteit (kyk bv. Lincoln 1989). Die dubbele funksie van sowel literatuur as ritueel waarna Elsbree verwys, naamlik die vormgewing van 'n samelewing en terselfdertyd die uitstyging bo die vorm, waardeur selfrefleksie moontlik is, word in *Kroniek van Perdepoort* by uitstek benut. Die betekenis van die roman word hoofsaaklik gegeneer deur 'n spel met konvensies wat vraagtekens plaas by die primêre teenstellings waarop 'n wêreldbeskouing geskoei word. Dit gaan hier nie net meer oor literêre konvensies soos dié van die plaasroman nie, maar ook oor rituele konvensies. Begrafnisrituele en ander *rites de passage* speel in *Kroniek van Perdepoort* 'n belangrike rol, veral omdat die gebruikelike verloop daarvan (die verhaalstruktuur, as't ware) deurbreek word. Ten slotte word konsepte soos *goed*, *kwaad* en *duiwel* ondergrawe deur hul pluriformiteit en ambiguïteit te beklemtoon.

## Verbode terrein

Die spanning tussen 'n persoonlike of maatskaplike perspektief en 'n perspektief wat die betreklikheid daarvan laat blyk, word in *Kroniek van Perdepoort* uitgebeeld deur 'n spanningsveld te skep tussen die fokalisasie of perspektief van (een van) die personasies en dit wat gefokaliseer word, veral met betrekking tot die fisieke omgewing. Die fisieke, natuurlike omgewing vertoon kenmerke wat verwys na 'n alternatiewe diskoers wat die beperktheid van die blikveld of interpretasiekader van die fokalisator beklemtoon. Dit is in wese 'n visuele metafoor vir die spanninge waardeur 'n koloniale samelewing gekenmerk word en kan miskien makliker deur die beeldende kuns geïllustreer word as deur 'n teks. Die analise wat vervolgens bespreek word, is deur W.J.T. Mitchell van 'n skildery van August Earle en is insiggewend in dié verband.

In *Imperial landscapes* (1994) dui Mitchell aan hoe in die skilderkuns 'n alternatiewe diskoers hom manifesteer binne 'n dominante en skynbaar geslote

ideologiese kader. Die uitbeelding van landskappe, as genre in die skilderkuns, is uitermate ideologies gelade. Die groei van die genre hang in Europa ten nouste saam met die groei van die koloniale magte; die konfrontasie met die onbekende roep die behoefte op om die bekende vas te vang. Die bekende word nog vertrouliker deur dit in bepaalde genrereëls vas te vang: "pittoresk", byvoorbeeld, is 'n landskap wat bekyk word deur die oë van 'n roofdier (Appleton 1975): op die voorgrond aan weerskante is bome of bosse wat beskutting bied aan die kyker, en in die middel is daar 'n vergesig of deurkykplek "to provide deep access" (Mitchell 1994:16). Die kader op die voorgrond verwys dan weer na die kader van die skildery self, sodat 'n veilige afstand geskep word. Ook vreemde landskappe word volgens hierdie reëls geskilder, waardeur die vreemde die bekende heeltemal absorbeer. Deurdat die inheemse bewoners en hulle gebruike in die oop vergesigdeel geplaas word, weerspieël so 'n skildery by uitstek die magsverhouding tussen die kolonis as strategiese roofdier en die gekoloniseerde as sy weerlose prooi. So beskou, vertoon die landskap in 'n hoë mate 'n ooreenkoms met die plaasroman van die jare twintig en dertig van die 20ste eeu, waarin eweneens die vreemdheid van Afrika geabsorbeer word in koloniale of Europese konvensies en magsverhoudings (mens/natuur; grondeienaar/arbeider) (Coetzee 1988; Coetzee 2000).

Mitchell se lesing van 'n skildery van Augustus Earle, *Distant view of bay of Islands, New Zealand* (ca. 1827) lewer bewys dat 'n subtiele verdraaiing van die genrereëls 'n heeltemal ander beeld kan oplewer. Op die voorgrond van 'n boomlose landskap staan 'n Europese ontdekkingsreisiger met sy rug na die kyker en staar in die verte in. Regs van hom, op 'n afstand, staan in plaas van 'n boom wat as beskutting sou moes dien aan die kyker, 'n houtbeeld "that stares back into the space of the beholder". Hierdie beeld, betoog Mitchell (1994:25), "may stand 'in the place of' the *repoussoir*, but it does so only to show that convention is displaced by something else". Waardeur die konvensie vervang word, blyk duideliker te wees nadat eksterne kennis bygebring word. Die kennis dat hierdie beeld in Maori-kultuur gebruik word om oor die verbode gebied (*tabooed territory*) te waak, plaas die kern van die skildery *buite* die skildery en maak sodoende 'n ander, onsigbare ruimte "sigbaar". In plaas daarvan om na die blikveld van die ontdekkingsreisiger te kyk, word die kyker se aandag getrek na dit wat hy *nie* sien nie en wat verbeeld word – nie verbeeld *kan* word nie – deur die skilder, naamlik die "visual field of the Maori, that is beyond the frame, out here in the dark with us" (Mitchell 1994:26).



Augustus Earle: *Distant view of the bay of Islands, New Zealand*  
Bron: National Library of Australia

Mitchell se interpretasie word nog verder versterk deurdat die inheemse bevolking nie as die verre eksotiese Ander in die deurkykgebied geplaas word nie,

maar hulle as draers in die domein van die ontdekkingsreisiger bevind, of eintlik selfs tussen die kyker en die reisiger deurloop. Een van hulle kyk in dieselfde rigting as die beeld, sodat die abstrakte betekenis van die beeld 'n lewende, eietydse dimensie kry, wat hom in die domein van die ontdekkingsreisiger bevind. In plaas van die almag van die skilder en kyker word só beide se beperkings beklemtoon en representeer dit wat wel uitgebeeld word, die tipiese (post)koloniale vermenging van eie en vreemde (kyk bv. Bhabha 1994).

Ook in *Kroniek van Perdepoort* vind daar 'n subtiele verdraaiing van die genreëls plaas, en bevind 'n belangrike deel van die interteks hom buite die blikveld van die fokalisators. *Kroniek van Perdepoort* is tot nou toe veral beskou as 'n boek wat vanuit 'n Christelike oogpunt handel oor die filosofiese en psigologiese aspekte van goed en veral van kwaad (Minnaar 1977; Cloete 1980; Steenberg en Minnaar 1985). Aanvanklik is dit beskou as 'n voortsetting van die tradisionele plaasroman (Kannemeyer 1983) en 'n bevestiging van die Christelike leer, en dit is veral in terme hiervan dat die teenstellings gedefinieer is. Minnaar skryf in dié verband:

Dit is te verwagte dat die religieuse motief skering en inslag sal wees in 'n verhaal oor die sonde. Dié motief impliseer die bedrywigheid van die Bose in sy verskeie gedaantes; bygeloof, ongeloof en sinisme; Boeddhistiese leringe, nihilisme; ook verskillende verduistering van die Christelike religie. (Minnaar 1977:123)

Deur die loop van jare het kritici steeds klem gelê op hoe *Kroniek van Perdepoort* van die tradisie en stereotipering in die plaasroman afwyk (Kannemeyer 1983; Brink 1987) of dit selfs ondermyn (Van der Merwe 1994; Coetzee 2000). En inderdaad het die *kinship metaphor* soos deur Van den Heever gebruik ('n vrugbare moeder aarde en 'n hardwerkende vader-boer bring saam kinders/vrugte voort wat die ewige kringloop van die lewe verseker (Postel 2006)), in *Kroniek van Perdepoort* grotendeels verdwyn en die metafoer wat in die plek daarvan gekom het, is: "hoogmoed is die vader van alle sondes."<sup>3</sup> Stamvader Koos Lotriet, alias Koos Nek, verteenwoordig die hoogmoed. Sy sondige nakomelinge is Jan (afguns), Attie (vrekkerigheid), Kobus (gulsigheid), Klaas (traagheid) en Chris (wellus), wat op hulle beurt weer 'n generasie voortbring het van (manlike) woede: Jaco en die ander, gemarginaliseerde kleinseuns, Fielies en Kolie.

Daar is ook 'n politieke keersy as gevolg van hierdie omkering van waardes. Volgens Van der Merwe (1998) suggereer *Kroniek van Perdepoort* dat hoogmoed en sy ses nasate die Afrikaner-bolwerk van binne af aantast. *Kroniek van Perdepoort* kan beskou word as 'n allegorie waarin die bereik van die Afrikaner-ideaal tegelykertyd die verval ("die val") in hom bevat. Dit is 'n boodskap wat sterk ooreenkomste toon met die 17de-eeuse *Lucifer* van Joost van den Vondel (1979). Vondel was van mening dat politieke rampe meestal die gevolg was van persoonlike hovaardigheid. Hoogmoed is in Vondel se geval veral "heerssug": "een bijzondere vorm van hoogmoed die erin bestaat dat de mens een hogere status nastreeft dan God voor hem bedoeld heft" (Rens 1979:12). In *Lucifer* is dit die duiwel self met sy hoogmoed wat tot 'n val kom; in *Kroniek van Perdepoort* is dit die mens wat val, terwyl die duiwel in tallose gedaantes bly rondswaai.

Maar *Kroniek van Perdepoort* is net so min as Vondel se *Lucifer* bloot net 'n politieke allegorie. Op 'n persoonlike vlak is dit 'n boek oor die strewe na perfeksie en die omgaan met beperkinge; oor dogmas en onmag. Koos Nek, wat vanuit die Kaap na die binneland getrek het om sy eie paradys en dinastie te stig, moet uiteindelik tog toegee dat die wêreld hom nie toelaat om sy planne ten volle uit te voer nie. Die bewys hiervoor is sy seuns wat almal op hul eie manier 'n



ontvlugting soek uit die lewe wat vir hulle (deur hulle vader) gegee is, en gevolglik op onverenigbare teenstellings uitloop. Selfs hulle opstand is halfhartig en misluk – hulle bly vassteek in 'n soort puberale verset teen 'n afwesige outoriteit. Die herinnering, die verlede, wat in vroeëre plaasromans die binneruimte en die waardes daarvan onderskraag (Coetzee 2000), ontaard in *Kroniek van Perdepoort* in 'n mynveld. Tog is dit nie Kobus se "vervloekte geheue" wat hom tot selfmoord dryf (Minnaar 1977:114) nie; ook is dit nie Koos se simboliese val nie. Betekenisvol is veral die kis wat oopbars en leeg blyk te wees, maar slegs die eksterne verteller lewer hieroor kommentaar:

Die kis het op die sy gelê en half uitmekaar, dit was te verstane. 'n Kolonie glasige insekte met lang bleek pote wat in die hoek krioel, kon, ten dele, verantwoordelik gewees het. Van die oorspronklike inhoud van die kis is daar geen teken nie. Behalwe 'n paar hande vol growwe grond. Of beenmeel? (68)<sup>4</sup>

Sou die leser ná die lees van die boek terugkeer na hierdie terloopse opmerking aan die begin, kan hy tot die gevolgtrekking kom dat hy op 'n dwaalspoor geplaas is. Dat Koos Nek so prominent onthou word deur die personasies en daarmee saam ook die mag van die verlede, is net 'n illusie. Dit gaan nie hier oor Koos Nek nie. Wat ook al van hom geword het – opgevreet en dan herrese (soos Jesus of Heitse Eibib) – hier is hy nie meer nie; sy afwesigheid word ironies verbeeld deur die leë praalgraf in die middel van Perdepoort en leë kis wat uitmekaar val. (En is dit nie juis hierdie besef wat Kobus na sy geweer laat gryp nie? Wat het hy gesien toe hy nie meer vir Koos Nek kon sien nie?)

Dit wat buite die fokuspunt lê, kan nou tot beeld gevorm word: grotendeels onsigbare teendiskoerse kan sigbaar gemaak word deur hulle te plaas aan die rand van die blikveld van die fokalisators. Die ontbrekende lyk en graf van Koos Nek kan vergelyk word met die ontbreking van die beskuttende boom op die skildery van Earle. Die liniêre stamboom van Van den Heever wat grond en Afrikaner aan mekaar verbind (Coetzee 1988; Coetzee 2000), word vervang met die boom op die graf van die basterseun Fielies – en deur Oompie Danster, wat tydens sy dans as't ware uitkyk oor 'n onsigbare *taboed territory*. Oompie Danster se geskoffel wat deur Minnaar afgemaak word as 'n duiwelse bygelooft, kan aldus, soos Brink (1976:159) tereg opmerk, uitkring tot die spil waarom die roman draai.

## Satang dwaal vennag

Tydens die lykwaak vir Fielies begin Oompie Vaalwater te vertel van die spook wat vir hom helder oordag beveel het om die biesieshut van sy oorlede vader aan die brand te steek. Dan kom Oompie Danster binne, "Hy kyk na g'niemand nie, maar prakseer al met sy kerie op die vloer tot hy sy staan kry: eers brom hy net: umm-ma-umm ... dan, al leunende op die kerie, die ou agterwerk ver uitgestoot, begin skoffel hy op maat" (237). Ta'Jehanna wys hom tereg ("ôs issie heidings tesame nie, dis die dood"), maar hy "voel ondersteuning van die ander lede van die geselskap" en hou nie op nie. Hy begin "'n rymptjie uit die klippe" te prewel:

Brand die bossie brand.  
Satang dwaal vennag.  
Oog verloor en ramkattand.  
Satang dwaal vennag. (237)

Kinders dans om hulle heen, Ouma Oumeid begin haar hande te klap, en as ta'Jehanna ontsteld dreig om te vertrek, voel Willem Frey verplig om Oompie

Danster “te verwilder”. Buite hoor hulle hom voortdurend “brom en skoffel”. Wanneer Mietjie laat in die nag inkom, slaap die ander al, maar Oompie Danster staan steeds buite en dans en sing:

Brand die bossie brand  
Weglê nog die voordag  
Kry jou koers na sterreland  
Satang dwaal vennag ... (250)

“Oompie Danster,” [...] sê Mietjie besorgd, “Jy moenie sukke goet sing nie. Wil jy sien ek tug jou?” Sy stamp hom dan êrens na binne toe waar hy “dadelik omval”. Sy maak dan vir haar ’n bed op in een van die ander hutte en gaan lê en begin huil. “Sy voel haar inniglik een met Oompie Danster – in allenigheid, in boosheid, in die donkerte wat sy voel uitsak oor die ganske aarde” (250).

Daar is iets tragikomies aan Oompie Danster in sy eensame volharding. Sy geskoffel herinner aan die transdans waarmee die San-sjamane in kontak tree met die gode en geeste, selfs al lyk dit asof sy dans niks meer is as ’n verlooppe, kragteloze spieëlbeeld daarvan nie. Bowendien lyk sy lied, met die woord *Satan* daarin, in teenstelling te wees met die spirituele erfgoed van die San.

Die teks is vermoedelik ’n optekening van ’n bestaande teks deur Louw, maar terselfdertyd verwys die tipering daarvan as “rympie uit die klippe” moontlik na die afdeling “Klipwerk” in *Nuwe Verse* (1956) van N.P. Van Wyk Louw.<sup>5</sup> “Klipwerk” was deel van die verskynsel, in die vyftigerjare van die 20ste eeu, toe Afrikaanse digters skatte ontdek het in die destydse “volkskultuur”, en Van Wyk Louw se bydrae daartoe was vir die populariteit van hierdie soort vers van deurslaggewende belang (Van Zyl 2003). Die skatkamer was in wese die orale literatuur van die Kleurlinggemeenskap wat ook elemente uit die literatuur en kultuur van die San bevat het (Van Zyl 2003). Ou San-verhale het op twee maniere behoue gebly: enersyds het die sendelinge en etnoloë hulle opgeteken en oor die wêreld versprei, waar hulle opgeneem is in die Westerse, geskrewe kanon – veral in Suid-Afrika. Die beroemdste hiervan is die /Xam-mites en –verhale wat deur Bleek en Lloyd (1911) opgeteken en vertaal is.<sup>6</sup> Maar ook die vierdelige Boesmanstories van Von Wielligh (1919-1921), allerlei vroeë reisbeskrywings en sendinggeskrifte en die beroemde rotstekeninge was ’n groot bron van inspirasie vir digters, skrywers en skilders (Van Vuuren 2008). Andersyds is die kultuurgoed ook mondelings oorgelewer, en dit het ’n onderdeel geword van ’n “Kleurlingkultuur” wat, soos reeds genoem, destyds nie amptelik bestaan het nie. Dat Louw die aandag vestig op die San-diskoers via “’n rympie uit die klippe” illustreer die ingewikkelde verhouding wat bestaan met betrekking tot daardie deel van die Suid-Afrikaanse erfgoed. Louw se verwysing na “Klipwerk” bring die intertekstuele invloed van orale literatuur op die geskrewe Afrikaanse literatuur in herinnering, met selfs ’n vingerwysing na die invloed van die San-mitologie op *Kroniek van Perdepoort* self.

Maar dit is meer as net dit. Het Anna M. Louw die bekendheid van N.P. Van Wyk Louw se werk nodig gehad om die gemarginaliseerde orale literatuur vir die leser sigbaar te maak? Of probeer sy so die skriftelike erfgoed en die orale tradisie weer by mekaar uit te bring? Die verwysing na “Klipwerk” gee sowel die onvermydelike vermenging van kulture weer as die gespletenheid in die wyse waarop daarmee omgegaan word. Oompie Danster self tree ondertussen op as die draer op die skildery, as die een wat hom binne die domein van die fokalisators bevind, maar agter hulle rug aan die ou erfgoed van die eksotiese Ander ’n eietydse lewenskragtigheid gee – ongeag die feit dat hy in deur die oë van die omstanders ’n gemarginaliseerde en onaansienlike posisie inneem. So ontstaan daar ’n ontwarring van “eie” en “vreemde” binne ’n skynbaar geslote

diskoers, wat vervolgens van nader beskou sal word. Dié verwarde opeenhoping van sake is een van die belangrikste temas in die roman.

## Die skelmgod //Gǎuwa

Wat sien Oompie Danster terwyl hy dans? En waarom dans hy tydens Fielies se lykwaak? Hoewel daar in die literatuur oor die San-rituele waarvan ek kennis dra, geen melding gemaak word van danse as spesifieke begrafnisrituele nie, het sjamane wel alles met die dood te maak. Chidester (2002:15) noem sjamane oral die wêreld oor "the masters of death". 'n Sjamaan moet tydens sy eie inisiasie as't ware sterf en herbore word voordat hy homself 'n sjamaan mag noem, en danksy hierdie ervaring is hy in staat om heen en weer te reis na die wêreld van die dooies en uiteindelik afgestorwenes op hul weg soontoe te begelei. By die San dans sjamane in die eerste plek om met //Gǎuwa kontak te maak (Guenter 1999). Barnard (1992) skryf dat //Gǎuwa 'n term is wat heelwat in Khoisan-tale voorkom en wat sowel "God" as "duiwel" of "geeste van die dooies" kan beteken. Die geeste van die dooies is in beginsel boosaardig en een van die pligte van die sjamaan is om die gemeenskap teen hulle invloed te beskerm. As godheid is //Gǎuwa, ondanks klein variasies in karakter en benaming, by alle San-groepe aanwesig. Hy word verbind met die spirituele aspekte uit die alledaagse lewe, met sake rondom lewe en dood: in die besonder jagtogte, *healing* en *rites de passage* (Guenter 1999; Barnard 1992). Veral laasgenoemde twee blyk in dié verband betekenisvol te wees.

//Gǎuwa is geen bose of goeie god nie, maar is egter net so skelm soos sy mitiese eweknie, /Kaggen. By die /Xam het sowel die mitiese personasie as die godheid die naam /Kaggen, maar by ander San is //Gǎuwa die goddelike eweknie van die skelm.<sup>7</sup> //Gǎuwa is lastig en soms gevaarlik, maar nie boosaardig nie, en is uiteindelik lewensbelangrik. Hy is "unpredictable, quixotic, morally and sexually ambiguous; he may be feared and revered, taunted and cursed; he may bring game and health, death and disease; he may be evil and good" (Guenter 1999:117). Maar die ambiguïteit is nie as sodanig deur Westerse etnografe geïnterpreteer nie. Hy word dikwels voorgestel as 'n kwaai gees of godheid en as 'n kollektiewe voorstelling van die geeste van die dooies.<sup>8</sup> Guenter (1999:35) meen die rede daarvoor is dat //Gǎuwa verwar is met die bekende Khoi-godheid //Gǎunab, ook soms omskryf as "the great evil-doer". Vermoedelik is hy dieselfde wat deur Barnard (1992: 257-159) //Gǎuab genoem word: 'n naam wat gebruik word vir "the evil God, the evil aspect of the good god, the evil spirits, or the spirits of the dead". Christelike Namas gebruik die naam //Gǎuab om na Satan te verwys; inderdaad blyk dit dat hy eerder beter inpas in 'n Christelike goed-kwaad-dichotomie as die meer dubbelsinnige //Gǎuwa.

Toe die meer vloeibare en veranderlike opvattinge in die geloofsstelsel van die San<sup>9</sup> in kontak kom met die Christelike leer, het daar maklike versmelting plaasgevind. Barnard (1992:264) vertel dat die San 'n sodanige buigsamheid in hulle geloof het dat "ideas and stories are easily assimilated without threat to the belief system as a whole. [...] Religious notions have a fluid character which has led historically to cross-cultural uniformity and at the same time to intra-cultural diversity." Die dubbelsinnigheid en vloeibaarheid het van die begin af vir etnografe op speurtogte gesit, veral om die twee diskoerse weer van mekaar te skei (Hewitt 1986). Maar ook vir die San self het die Christelike en tradisionele opvattinge nie altyd met mekaar gerym nie. Waar die dubbelsinnigheid rondom //Gǎuwa sonder probleem aanvaar is in die ou opvatting, ondermyn die assosiasie van dié godheid met die ondubbelsinnige boosheid in die koloniale situasie sy reeds wankelende selfbeeld. Gaishe, een van Guenter se informante,



was lid van die Sendingkerk en het hom voortdurend negatief uitgelaat oor sy eie kultuur. Gaishe se lidmaatskap van die kerk

had heightened his sense that the old beliefs were false and tainted [...] with evil and sin. The presence of sin with mankind, from birth to death, was something of an obsession of the Calvinist evangelist [...]. Gaishe also reached the unsettling conclusion that the Bushman trickster divinity //Gäüwa and Satan were one and the same. (Guenter 1999:23)

Ook 'n ander informant blyk beïnvloed te wees deur die Christelike opvattinge oor Satan. Tydens die uitvoering van 'n rituele dans het hy die trans-gedeelte oorgeslaan, deels omdat hy "uneasy" gevoel het oor "this phase of the ritual since it is informed with //Gäüwa whom he has come vaguely and disconcertingly to identify with Satan" (Guenter 1986: 265).

Dit is dus heel moontlik dat Oompie Danster probeer om in 'n beswyming te raak om so die bose invloed van Fielies se gees (en van ander dooies) te probeer afweer, en/of om //Gäüwa, wat hy Satang noem, aan te spreek as deel van sy taak as begeleier van die *rites de passage*, sodat hy Fielies se oorgang na die ander wêreld behoorlik kan begelei. In die teks van die lied is daar verwysings na San-opvattinge en -rituele rondom die dood, soos om mense gou te begrawe en dat die geeste van die dooies na die sterrehemel opstyg (Guenter 1986). Oompie Danster tree hier op as iemand wat krisisbeheer moet uitoefen; sowel die lyk wat begrawe moet word as die siel wat oorgeneem moet word; en diegene wat rou, bevind hulle in die een of ander krisis (Chidester 2002), en die rituele moet die sosiale orde herstel wat deur die dood versteur is.<sup>10</sup> By die San blyk dit dat kontak maak met //Gäüwa nie net 'n nuttige daad is nie, maar ook 'n baie moeilike en moedige een, want "it requires strength and courage to seek out //Gäüwa, who is believed to lurk somewhere not far beyond the dark perimeter that surrounds the nocturnal, fire-lit dance circle" (Guenter 1999:116). Daarom word 'n sjamaan tydens sy dans ondersteun deur die mense wat om hom sit en hom deur middel van sang en handeklap help. Van Rooyen (1995:54) skryf dat dit vir die sjamaan slegs moontlik is om in die trans in te gaan "deur 'n gesamentlike mobilisasie van die n/um [= magiese energie - GP] van al die lede van die gemeenskap rondom die vuur." Maar Oompie Danster kry tydens die verrigting van sy goeie daad weinig ondersteuning. Selfs al is sy Satang waarskynlik nie dieselfde Satan wat daardie nag by Klaas besoek aflê nie, wil die vrome Ta'Jehanna nóg met Satan nóg met die heidendom wat aan //Gäüwa kleef, geassosieer word. En dus word Oompie Danster "verwilder", wat sowel "weggejaag" as "buite die beskawing geplaas" beteken, waar hy alleen in die nag, buite die formele gesigsveld, in die *tabooed territory* buite die kader van die skildery van Earle, sy handeling voortset.

*Kroniek van Perdepoort* bring hierdie miskende, verloënde ruimte weer op die voorgrond - danksy die intertekstuele relasies met Santekste en -rituele. Heel gewone dinge soos die maan, die rivier, die sterre en die wind kry deur die intertekstuele verbande 'n ongewone betekenis wat nie net die fisieke ruimte inklee nie, maar ook invloed blyk uit te oefen op die onderskeie personasies.

## Adriana: meisie, vrou, of padda?

/Kaggen was die eerste sjamaan op aarde (Lewis-Williams 2004). Hy het die maan gemaak en gee daarmee saam iets skelms aan die maan. Die maan gee lig en is gunstig vir die jagtog, maar kan ook die wild help ontsnap; hy is gewelddadig, maar ook alwetend. Net soos /Kaggen en //Gäuwa word die maan geassosieer met die dood, maar ook met inisiasierites, vrugbaarheid en weergeboorte (Barnard 1992). Die suidelike San glo dat die siele van die oorledenes na die maan gaan, waar hulle weer tot lewe gewek word, en as die maan vol is, word hulle weer op die aarde vrygelaat om opnuut te kan lewe (Hewitt 1986).

Tydens die belangwekkende Vrydagnag op Perdepoort is dit volmaan. Die maan werp sy lig oor Perdepoort; plaas alles in 'n ander perspektief; lyk sowel vals (31) as hinderlik (29, 229 e.v.); is vervreemdend (242); en benadruk, soos ons hierna sal bekyk, Adriana se kwesbare maar ook gevaarlike staat as pubermeisie. Ook die rivier, waar Adriana haar so tuis voel en waar die twee belangrike ontmoetings tussen Chris en Adriana plaasvind, beklemtoon Adriana se puberteit. Die rivier is nie alleen die domein van Adriana nie, maar, deur intertekstuele verbande, ook van !Khwa, wat die personifisering is van water en van //Gäuwa. Adriana se verbondenheid met die maan (230) en die rivier dui dus op sowel haar eie volwassewording as die gevaar wat sy as puber inhou vir die omringende kulturele orde.

In teenstelling met heelwat ander samelewings was die inisiasierite van meisies vir die San heel belangrik. Dit sluit aan by Van Gennep (1960) se driefasemodel van die *rite de passage*. 'n Meisie wat vir die eerste keer menstrueer, moet haar afsonder van haar gesin en tydgenote en vir 'n tyd lank buite die dorp afgesonder word in 'n hut. Daar bevind sy haar, sowel in tyd as ruimte, in die riskante gebied van die liminaliteit, 'n niemandsland tussen kultuur en natuur. Alleen die strenge navolging van die rituele kan daarvoor sorg dat sy daarna volledig as vrou na die kultuurdomein terugkeer en in die domein opgeneem word. Sou sy egter die reëls oortree, sou sy in plaas daarvan "become absorbed into pure nature" (Hewitt, 1986:79). Dit het nie net vir haar gevolge ingehou nie, maar ook vir haar naasbestaendes: verskillende verhale vertel hoe !Khwa ongehoorsame meisies en haar familie in paddas verander, en hul besittings in grondstowwe waaruit hulle gevorm kon word (Hewitt 1986; Lloyd 1989). Dit was dus vir iedereen van belang dat die ritueel streng volgens die bepalings uitgevoer moes word.

Naas die sosiale transformasie van die kind na volwassene gaan hierdie verhale ook, net soos die *rites de passage* self, oor fundamentele teenstellings tussen goed/kwaad; binne/buite; kultuur/natuur. Water speel hierin 'n belangrike rol: volgens Lewis-Williams (1997:199) was water in die wêreldbeeld van die /Xam die ontmoetingsplek tussen die bekende en die onbekende.<sup>11</sup> Water het vernuwende en omvormende kragte wat deur die sjamane aangewend word. Die rivier is, as niemandsland, die domein van ambivalente wesens, wat beide heilsaam en gevaarlik kan wees – gevaarlik in die sin van orde (kultuur) te kan omsit in chaos (natuur). !Khwa, /Kaggen, //Gäuwa, roofdiere, paddas, naderende vreemdelinge, sjamane en menstruerende meisie word almal hieronder ingedeel (Hewitt 1986). By die vroulike inisiasierite is //Gäuwa bowendien 'n personasie in die rituele teks:

[//Gäuwa] hovers about the menstrual hut as a male, making sure the proper rules are observed (a role assumed among the /Xam by !Khwa [...]). One rule in particular he enforces: to keep away men, especially young men, whom he deems his rivals, having taken a proprietorial as well as wooing attitude to the secluded young woman. (Guenter 1999:117)

Twee eenderse verhale oor /Kaggen verwys na die vroulike inisiasierite. /Kaggen gooi 'n stukkie van sy suster (seun) wat deur leeus (bobbejane) doodgemaak is, in die rivier en gee dit tyd om te groei. Hy gaan 'n paar keer kyk en probeer om dit ongesiens te doen; want sodra die kind hom sien, sal sy die water invlug. Uiteindelik as hy dink die tyd is ryp ("she seemed to be a young woman"), keer hy terug met 'n velskort en 'n karos, of /koroko, sluip ongesiens nader en gryp vir sus (seun) voordat sy (hy) kan vlug. Moenie bang wees nie, sê hy dan, want ek is jou broer (vader). Dan gee hy vir die kind die klere en neem die herborene saam terug huis toe (Hewitt 1986:205-6). Die rol van /Kaggen in hierdie verhale is dié van beskermheer van die lewe en die maatskaplike orde: hy wek diegene wat deur wilde diere doodgemaak is, weer tot lewe; hy laat die kind haar periode van afsondering deurloop sodat sy veilig 'n volwassene kan word; en deur haar te klee, laat hy haar terugkeer na die kultuurdomein.

Op die Vrydagoggend volg Chris vir Adriana as sy met die paadjie afloop na die rivier toe. Hy vind haar bikini op die oewer. Adriana sien hom en vra hom om die bikini vir haar te gooi. Hy weier, en daag haar uit, en uiteindelik kom sy naak uit die water uit. Chris skrik, gooi vinnig 'n handdoek om haar skouers en wend sy oë van haar af. In hierdie fragment verenig Chris in homself sowel die wilde roofdier ("net 'n oomblik het Chris se oë vraatsugtige wolwe geword") (136) as familielid (geen broer, geen vader, maar wel die broer van haar vader) wat haar daaraan herinner dat sy by hom hoort ("Vir wat is jy skaam? Jy't dan voor my grootgeword" (136)) en probeer dat sy aan die heersende norme konformeer ("die kind moet aantrek voor daar iemand kom!" (136)). Maar die aand, opnuut by die rivier, breek die roofdier in Chris weer los. Hy sou Adriana verkrag het as (benewens Adriana se krag) die vervormde gesig van die maan en die geur van verrotting hom nie gehinder het nie, wat 'n verwysing is na die San-mite wat die ontstaan van die dood in verband bring met verkragting (= nie beskerm te wees nie) van 'n maagd.<sup>12</sup>

Chris dra die teenstrydighede van //Gäuwa in hom: enersyds wellustig en onbeskaamd en andersyds beskermend. Hy is enersyds /Kaggen wat 'n karos maak en om haar skouers sit en andersyds !Khwa wat 'n ongedeerde tuiskoms probeer verhinder. /Kaggen en !Khwa, soms verenig in //Gäuwa, staan vir die ewewig tussen stabilisering en transformasie. /Kaggen torring aan die grense van die menslike orde, maar beskerm nietemin die lewe. !Khwa versterk die menslike orde deur die lewe te bedreig (Hewitt 1986; Guenter 1999). Sowel Chris as Adriana behoort tot die kategorie van wesens wat balanseer op die grens tussen verskillende wêreldes, en oefen sodoende 'n invloed op hierdie ewewig uit. Chris is met sy ambivalensie en sy spirituele gawes (140-41) soos 'n sjamaan wat bemiddel tussen bedreiging en dreiging, en vervul 'n belangrike rol tydens *rites de passage*. Adriana is die meisie wat besig is om 'n vrou te word. Sy steur haar nie aan die morele waardes en verwagtinge van haar ouers nie en begin reeds paddakenmerke te vertoon (135). Sy is die "half-kind, half heks, half vrou-dier" (142) wat huis toe gebring moet word en onskadelik gestel moet word.

Maar Adriana se inisiasie staan nie op sy eie nie. Net soos die dans van Oompie Danster en alle *rites de passage* is die inisiasierite "a patterned performance whose purpose is action to achieve transformed individuals but whose effect is to demonstrate the power of traditional knowledge and legitimise a continuing social order" (La Fontaine 1986:179). Tegelykertyd bied elke transformasie, en dus ook hierdie een, nie alleen die moontlikheid vir die bestending van die sosiale orde nie, maar ook vir verandering. Net soos by /Kaggen is daar 'n positiewe kant aan Adriana se kinderlike normloosheid. Ook /Kaggen is half-kind, half-dier en half-heks; sy magiese en kreatiewe kragte as sjamaan is deels toe te skryf aan die feit dat hy hom van elke sosiale rol kan onttrek. Inderdaad, "in his very freedom (...)

he finds a realm of possibility for re-arranging the order of things” (Hewitt 1986:154). In die San-mites kan vrou-meisies vernietigend van aard wees, maar terselfdertyd ook skeppend: die meisie wat die sterre en die Melkweg maak om die weg na die huis te verlig, doen dit terwyl sy in die inisiasiehut is (Bleek en Lloyd 1911). Maar wat doen Adriana? Sal sy die gedoemde tradisie van die Lotriet-familie voortsit of sal sy vir haar ’n nuwe tuiste kies? Die toekoms van Perdepoort hang grotendeels van haar af.

Dit wil voorkom asof Chris onwillekeurig die versteuring van die sosiale orde afwend: sy asosiale gedrag versterk die sosiale samehang van die Lotriets. Deur Adriana se verbintenisse met Jaco word ’n toekomsbeeld geskep waarin die huidige kultuur van geslotenheid, teenstellings en geweld voortgesit word. ’n Ander interpretasie wat die eerste nie soseer teenspreek nie, is ook moontlik: Chris het gefaal. Hy kan haar nóg teen homself nóg teen sy teenstander Jaco beskerm. Perdepoort sal daarom verder verval en uiteindelik terugkeer tot sy natuurlike staat. Dat hierdie transformasie al ’n geruime tyd aan die gang is, blyk wel uit die leë blombeddings, die wilde perde en die groot klomp paddas.

Noudat dit blyk dat die verwickelinge tussen Chris en sy niggie as ’n onwillekeurige inisiasierite beskou kan word, is die vraag of die raaiselagtigste episode in die boek, naamlik Koos se nagtelike besoek aan Kobus, nie op dieselfde wyse geïnterpreteer kan word nie. “Gee my vanaand iets waaroor ek jou weer kan respekteer,” sê Koos toe hy vir Kobus saamneem met die geweer in die hand. Wil hy vir Kobus doodskiet, soos Kobus vrees? Of was dit net ’n droom waarin Kobus “dood” staan voor die dood wat ’n seun sterf voordat hy ’n man word en Koos met die geweer staan vir die jagter in die ou inisiasierites wat die San-seuns begelei? Kobus se gevoel van verlies aan identiteit in die aanwesigheid van die maan, paddas, water en die onbeheerste natuur (210), alles kenmerkend van die liminale fase, wys in daardie rigting. So ook die gevoel wat telkens terugkeer, naamlik dat hy die kans misgeloop het deur op die vlug te slaan. Kobus het die transformasie nooit deurloop nie en het dus nooit volkome volwasse geword nie. Een insiggewende detail in dié verband is dat hierdie rites dien om die jongmense te help om te sosialiseer en verantwoordelikheid te leer, maar ook om hulle te wys op die aanwesigheid en die belang van //Gäuwa (Guenther 1986). Ook Chris, wat by homself en by sy vroulike lusobjek “die stigmata van volwassenheid” afstootlik vind (135), is nog steeds nie geïntegreer in die domein van die volwasse nie, laat staan Jan en Klaas. Ook Attie blyk, wanneer ons die uitstappies na sy broers vergelyk met die avonture van die skelm /Kaggen, te skrik vir die transformasie wat ’n belangrike onderdeel daarvan sou kon uitmaak. In hierdie geval gaan dit oor die transformasie wat byna vergelykbaar is met die Christelike wegwas van sonde, wat ’n ontbrekende ritueel is wat vir Attie eksistensiële sonder ’n tuiste laat.<sup>13</sup>

## Die n!ao van Lucifer

Oompie Danster se transdans word mettertyd eintlik ’n verwysing na die goue draad in die roman, naamlik na die transformasies in die algemeen, en die dubbelsinnige rol van //Gäuwa ten tye van *rites de passage* in die besonder. Perdepoort is tydens die drie dae wat beskryf word, voortdurend in ’n liminale staat, met sowel die onbegrawe dooies as die nie-geïnisiëerde lewende personasies. Dit lei daartoe dat bestaande grense vervaag en sekerhede ondermyn word. Vanuit ’n San-perspektief is dit nie onverdeeld ongunstig nie: “Through the ambiguity acknowledged and celebrated during the liminal phase of the transition rites, which reverberates through all Bushmen religion, belief, and society, polarities are suspended, between men and women, old and young, human and animal,” skryf Hewitt (1986:75). Maar vir die meeste

romanpersonasies word die onsekerheid wat die vervaging van grense oproep, geassosieer met iets duiwels, met as die hoogtepunt Klaas se nagtelike besoeker. Die woord *duiwel* kom dikwels in die teks voor en word aan natuurlike elemente gekoppel. Noudat dit egter duidelik is dat Satan en //Gǎuwa weliswaar nie identies is nie, maar wel verwisselbaar in naam en dat //Gǎuwa veral sy invloed uitoefen tydens die liminale fase van *rites de passage*, hel die hele teks oor na die ander kant: miskien aanbid Oompie Danster nie die duiwel nie, maar roep die Lotriets //Gǎuwa aan, sonder dat hulle dit weet.

Perdepoort gaan heeltemal anders daar uitsien as alles wat onder die duiwelse noemer geskaar word, met ander oë bekyk word. Dikwels word die wind duiwels genoem; voorgestel as iets met 'n eie wil, 'n plaaggees wat die mense se angs aanjaag (103, 122, 145, 241), verwar (60, 195) en treiter (199, 241) en Koos Nek se herbegraving belaglik en bykans onmoontlik maak (60-67). Die skelmagtige wind kan egter ook van Fielies afkomstig wees. Volgens sowel Lewis-Williams en Pearce (2004) as Hewitt (1986) ken die San aan elke mens 'n bepaalde soort weertipe of wind toe wat tydens belangrike momente in daardie persoon se lewe opsteek, byvoorbeeld by geboorte en dood: "each person has a wind associated with him, cold and harsh, or warm and pleasant [...]. When a person died his wind blew, removing the footprints from the ground" (Hewitt 1986:41). Hierdie persoonsgebode wind heet N!ow of N!ao en word as 'n positiewe krag gesien. By die begraving van Fielies, wat gelyktydig met dié van Koos Nek en dus tydens dieselfde winderige omstandighede plaasvind, blyk die mense hulle nouliks aan die storm te steur: slegs een keer word daar verwys na 'n "onstuimige" wind (70).

In die geheel gesien het die duiwel (veral in die gedaante van Vondel se Lucifer) en Fielies meer ooreenkomste as wat op die oog af die geval blyk te wees. Vondel en Louw het dit gemeen dat hulle in 'n tyd leef wat enersyds bepaal word deur 'n absolutistiese mag wat sterk steun op God se genade, terwyl dit andersyds "krioelde van allerlei soorte aanslagen teen het gezag" (Rens 1979:13). Vondel skryf sy lewenslange bewondering vir opstandigheid hieraan toe, wat in sy oë sowel geregverdig as ongeregverdig kon wees. In ongeregverdigde vorm is die opstand die gevolg van die genoemde heerssug; 'n vorm van hoogmoed waarin die mens meer wil wees as wat God wil toestaan. Heerssug staan by Vondel "vaak in nauw verband met het probleem van het eerstgeboorterecht waaraan door ouderlijke, in laatste instantie goddelijke wil afbreuk wordt gedaan" (Rens 1979:13). Lucifer kom daarteen in opstand dat God die mens bo hom wil stel. Maar ook *Kroniek van Perdepoort* gaan oor die skending van eersgeboortereg. Koos slaan vir Jan oor, Attie verwerp vir Kolie, en Kobus verloën vir Fielies, wat terwyl hy nog lewe, sy magtelose woede rig teen die vader wat hom nie erken nie, maar in die dood die grond opeis wat hom toekom. Of sy "opstand" geregverdig is, hang af van wat ons beskou as 'n Godgegewe orde. *Kroniek van Perdepoort* bied geen antwoorde daarop nie. Die ou orde is onvoldoende, dit is duidelik, maar 'n nuwe orde kan nog nie heeltemal vorm aanneem nie.

## Slot

Danksy die intertekstuele verwysings na die San-rites en -rituele kan *Kroniek van Perdepoort* uiteindelik gelees word as 'n roman oor die onvoltooide *rite de passage* van 'n kultuur, soos verbeeld deur die onvoltooide herbegraving van Koos Nek en die onvoltooide inisiasie van verskillende personasies. Onvoltooide rituele, dit wil sê rituele wat bly vassteek in die liminale fase, is 'n bedreiging vir die orde, dui op 'n gebrek aan vertroue in die orde en bied die moontlikheid tot verandering. 'n Onvoltooide ritueel in 'n teks is soos die deurbreking van genrekonvensies: die leser word geprikkel om die konstruksies van sy of haar



samelewing opnuut te beskou (Postel 2008). Hier vervul dit die genoemde tweede funksie van sowel die literatuur as die ritueel, naamlik “to generate the semantic systems which go beyond both self and society” (Elsbree 1991:1). Wanneer die orde van die huidige samelewing nie meer voldoende is nie, sal uitgewyk moet word na ’n groter geheel om daaruit ’n nuwe orde te kan skep.

Godsdiens kan hierin ’n belangrike rol vervul. Ellis en Ter Haar (2004:164) meen dat die godsdiens deur die loop van die tyd bewys is “to be one of the two most important mechanisms for managing change in any society, in individuals and *en masse*”. Die transdanser word ook wel beskou as ’n “agent of social change” (Guenter 1975). Ondersoeke onder San-landarbeiders in Botswana toon aan hoe die transdans ’n kragtige en verenigende simbool was in ’n tyd toe akkulturasieprosesse allerlei ekonomiese, politieke en sosiale veranderinge tot gevolg gehad het. Daarby hoort ook ’n veranderende selfbeeld: “the identification of the trance dancer with ‘Bushmanness’ has the effect of revitalising the self image held by the farm Bushmen. It becomes positive and assertive, offsetting the worthless and inferior self image hitherto held by the majority of the farm Bushmen” (Guenter 1975:165).

Vir Oompie Danster se gehoor is dit moontlik nog te vroeg om ’n San-identiteit te kan laat herleef, maar dit lyk ook nie of dit die doel van die dans is nie. Vanuit ’n ruimer perspektief roep Oompie Danster, net soos *Kroniek van Perdepoort* in geheel, vrae op oor die (on)mag van taal en fokalisasie, veral aangesien die “eie” en “vreemde” so onlosmaaklik met mekaar verstrengel word. Wanneer //Gäüwa Duiwel genoem word, is hy dan nog //Gäüwa? As ’n sjamaan nie as sjamaan erken word nie, is hy dan nog ’n sjamaan? Wanneer ’n meisie binne die narratiewe struktuur van ’n inisiasierite ordeversteurend optree, verstuur sy dan ook die orde wanneer die verhaal nie vertel word nie? In hoeverre, kortom, strek die mag van uitsprake maak en sien? Bestaan daar iets daar buite wat wanneer dit as’t ware slaap, weer tot lewe gewek kan word as dit benoem word? Of miskien nie heeltemal slaap nie en sy invloed ongesiens uitoefen? Vanuit ’n postkoloniale perspektief is die belangrikste vraag dan waarskynlik: as jy vir //Gäüwa Duiwel noem, is die duiwel dan nog wel die duiwel? En indien nie, wat dan?

Dergelike vrae word nóg belangriker, aangesien tyd, net soos vele ander aspekte, iets heel betrekliks was in die Khoisan-diskoers. Net so min as wat daar ’n duidelike skeidslyn bestaan tussen die gode en mense of tussen goed en kwaad, bestaan dit tussen die mitiese oertyd waarin al die diere nog mense was en die moderne tyd (Barnard 1992). Sekere verhale het vroeër, en selfs nou, geen afgeskeide tyd en ook geen eie afgeskeide ruimte nie:

Therianthropic humans, whose place should be in primal time, crop up on frontier farms and have their dealings with Boer baases. [...] Tricksters are found in all of the narrative types, crossing back and forth between the different mythological scenarios. (Guenter 1989:37)

Verlede en hede, asook die verskillende ruimtes, vloei ineen; die mitiese verlede is “a time that spills over in the present” (Guenter 1989:15). Een wêreldbeeld (die voortsetting van die oerwêreld tot in die hede) word weerspieël in ’n San-hervertelling van Genesis. In hierdie weergawe word Adam en Eva nie uit die paradys verban soos in die Joods-Christelike weergawe nie, maar lei die ontstaan van dood en seks slegs noodsaaklikerwys tot harde werk en pynlike swangerskappe (Guenter 1989). Die “sondeval” is hier dus slegs een verandering in omstandighede, en nie, soos in Genesis, ’n breuk met die verlede en ’n definitiewe verlies van ’n *Heimat* nie. Alleurlei beelde uit die vloeibare San-diskoers tree op as *signifiants* van ’n steeds aanwesige, tydlose, alternatiewe wêreldbeeld

wat deur die teks voorkom. Dit ondermyn die fundamente waarop die mag, maar ook die ondergang, van die Lotriets gebou is: die begrensing en beheersing van ruimte en tyd en die streng binêre oposisie van eie en vreemde, goed en kwaad.

Die toelating van die dubbelsinnige en kreatiewe magte van //Gäuwa of /Kaggen, net soos die dubbelsinnigheid van 'n eie identiteit, sou waarskynlik heel goed "helend" kon inwerk, en nie net vir die mense van Ertmanstasie nie. Die dubbelsinnigheid van die San-diskoers maak in elk geval die grense tussen goed en kwaad meer poreus, maar ook dié tussen vroeër en nou, en ek en ander. Volgens John (2005:19) suggereer Louw se latere roman *Vos* (1999) "dat die ortodoks-Christelike spiritualiteit nie voldoende is om in die Afrika-konteks 'n volwaardige, spirituele verhouding met die landskap te fundeer nie". Net so wek *Kroniek van Perdepoort* die suggestie dat die innerlik verdwaalde Lotriets eers in staat is om 'n "tuiste" te kan vind wanneer hulle buite die ortodoks Christelike diskoers beweeg en sien wat daar vir hulle nog meer in hul omringende (spirituele) ruimte te vinde is. Soos Mietjie probeer om tot haar kleinkinders deur te dring dat hulle blanke bloed onlosmaaklik deel is van hulself en dat hulle goed daarna moet omsien, wil dit lyk asof *Kroniek van Perdepoort* daarop uit is om aan te toon dat die (Suid-) Afrikaanse literatuur en spiritualiteit skatpligtig is aan sowel Lucifer en Jesus as /Kaggen, in 'n orde en landskap wat naas Goddelik ook //Gäuwaans blyk te wees.

## Bibliografie

Andrews, William L. 1991. *Inter(racial)textuality in nineteenth-century Southern narrative: Influence and intertextuality in literary history*. In Clayton en Rothstein (reds.) 1991.

Appleton, Jay. 1975. *The experience of landscape*. New York: John Wiley & Sons

Barnard, Alan. 1992. *Hunters and herders of Southern Africa: A comparative ethnography of the Khoisan peoples*. Cambridge, NY and Melbourne: Cambridge University Press.

Bhabha, Homi K. 1994. *The location of culture*. Londen and New York: Routledge.

Bleek, W.H.I. en L.C. Lloyd. 1911. *Specimens of Bushman folklore*. Londen: George Allen & Co. Ltd.

Brink, André P. 1976. *Voorlopige rapport: Beskouings oor die Afrikaanse literatuur van sewentig*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Chidester, David. 2002. *Patterns of transcendence: Religion, death and dying*. Belmont: Wadsworth.

Clayton, Jay en Eric Rothstein (reds.). 1991. *Influence and textuality in literary history*. Madison en Londen: The University of Wisconsin Press

Cloete T. (red.). 1980. *Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig*. Goodwood: Nasou Beperk.

Coetzee, Ampie. 2000. *'n Hele os vir 'n ou broodmes: Grond en die plaasnarratief sedert 1595*. Pretoria en Kaapstad: Van Schaik/Human & Rousseau.

Coetzee, John M. 1988. *White writing: On the culture of letters in South Africa*. New Haven en Londen: Yale University Press.

Deacon, J. en T.A. Dowson (reds.). 1996. *Voices from the past: /Xam Bushmen and the Bleek and Lloyd collection*. Johannesburg: Witwatersrand University Press.

Die Presidensie en die Departement van Kommunikasie. 2003. Statement on President Thabo Mbeki's appointment of the members of the commission for the promotion and protection of the rights of cultural, religious and linguistic communities. South African government information. <http://www.info.gov.za/speeches/2003/03092509461003.htm> (22 April 2009 geraadpleeg).

Ellis, Stephen en Gerrie ter Haar. 2004. *Worlds of power: Religious thought and political practice in Africa*. Oxford: Oxford University Press.

Elsbree, Langdon. 1991. *Ritual passages and narrative structures*. New York: Peter Lang Publishing.

Hahn, Theophilus. 1881. *Tsun-i-goam: the supreme being of the Khoi-Khoi*. Londen: Trübner & Co.

Guenther, Matthias. 1975. The trance dancer as an agent of social change among the farm Bushmen of the Ghanzi district. *Botswana Notes and Records*, 7:161-6.

—. 1986. *The Nahrö Bushmen of Botswana, tradition and change*. Hamburg: Helmut Buske Verlag, Quellen zur Khoisanforschung.

—. 1989. *Bushman folktales: Oral traditions of the Nahrö of Botswana and the /Xam of the Cape*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

—. 1999 *Tricksters and trancers: Bushmen religion and society*. Bloomington en Indianapolis: Indiana University Press.

Hewitt, Roger, L. 1986. *Structure, meaning and ritual in the narratives of the Southern San*. Hamburg: Helmut Buske Verlag.

Hockey, Jennifer Lorna. 1990. *Experiences of death: An anthropological account*. Edinburgh: Edinburg University Press.

John, Philip. 2005. Vos, Faust, Voss, Φωζ?: Raakpunte tussen Vos deur Anna M. Louw en enkele ander tekste. *Literator*, 26(1):1-22.

Kannemeyer, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur II*. Pretoria, Kaapstad en Johannesburg: Academica.

Kristeva, Julia. 1984. *Revolution in poetic language*. New York: Columbia University Press.

La Fontaine, J.S. 1986. *Initiation*. Manchester: Manchester University Press.

Lewis-Williams, J.D. 1981. *Believing and seeing: Symbolic meanings in Southern San rock paintings*. Londen: Academic Press.

—. 1996. *Discovering Southern African rock art*. Kaapstad: David Philip.

Lewis-Williams, J.D. (red.). 2000. *Stories that float from afar: Ancestor folklore of the San of Southern Africa*. Kaapstad: David Philip.

- Lewis Williams, J.D. en D.G. Pearce. 2004. *San spirituality: Roots, expressions and social consequences*. Kaapstad: Double Storey Books.
- Lincoln, Bruce. 1989. *Discourse and the construction of society: Comparative studies of myth, ritual and classification*. New York en Oxford: Oxford University Press.
- Lloyd, L. 1889. *A short account of further Bushmen material collected*. Londen: David Nut.
- Louw, Anna, M. 1975. *Kroniek van Perdepoort*. Kaapstad: Tafelberg.
- . 1999. *Vos*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Louw, N.P. Van Wyk. 1956. *Nuwe verse*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Beperk.
- Minnaar, Lucia C. 1977. "Kroniek van Perdepoort" van Anna M. Louw. In Steenberg 1977.
- Mitchell, W.J.T. 1994. Imperial landscapes. In Mitchell (red.) 1994.
- Mitchell, W.J.T. (red.). 1994. *Landscape and power*. Chicago en Londen: University of Chicago Press.
- Niles, John D. 1999. *Homo narrans: The poetics and anthropology of oral literature*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Postel, Gitte. 2006. *Unheimlich Moederland. (Anti-)Pastorale letteren in Zuid-Afrika*. Leiden: Leiden University Press.
- . 2007. The diviner's task: Confinement and transformation through myth and ritual in Gordimer's "The Conservationist". *Research in African Literatures*, 38(4):47-60.
- . 2008. The unsettling side of death: Post-colonial irony in Bosman's "Unto Dust". *Safundi. The Journal of South African and American Studies*, 9(2):193-205
- Rens, Lieven. 1979. Inleiding. In Van den Vondel 1979.
- Schapera, Isaac. 1930. *The Khoisan peoples of South-Africa: Bushmen and Hottentots*. Londen: Routledge.
- Smith, J.A., A. Van Wyk en J.-P. Wade (reds.). 1996. *Rethinking South African literary history*. Durban: Y Press.
- Steenberg, D.H. (red.). 1977. *Rondom Sestig: Perspektiewe op die nuwer Afrikaanse prosa*. Kaapstad: Hollandsch Afrikaansche Uitgevers Maatschappij.
- Steenberg, D.H en L.C. Minnaar. 1985. Die Bybelse horison in die Afrikaanse letterkunde. *Standpunte* 178:26-34 en *Standpunte* 179:11-17
- Theron, Erika. 1976. *Verslag van die kommissie van ondersoek na aangeleenthede rakende die kleurlingsbevolkingsgroep*. Pretoria: Staatsdrukkery.
- Turner, Mark. 1987. *Death is the mother of beauty: Mind, metaphor, criticism*. Chicago en Londen, University of Chicago Press.

Van Coller, H.P. (red.). 1998. *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Pretoria: J.L. van Schaik.

Van den Vondel, Joost. 1979. *Lucifer: Treurspel*. Den Haag en Noorduijn: Martinus Nijhoff/Tjeenk Willink.

Van der Merwe, C.N. 1994. *Breaking barriers: Stereotypes and the changing of values in Afrikaans writing 1875-1990*. Amsterdam: Rodopi.

—. 1998. Anna M. Louw 1914-. In Van Coller (red.) 1998.

Van Gennep, Arnold. 1960. *The rites of passage*. Chicago: University of Chicago Press.

Van Vuuren, Helize. 1996. Orality in the margins of literary history: Prolegomena to a study of interaction between Bushmen orality and Afrikaans literature. In Smith e.a. (reds.) 1996.

—. 2003. "Die Boesman in ons bewussyn": 'n Bestekopname in die Afrikaanse poësie. *Stilet*, XV(1):122-44.

—. 2008. Plagiaat? Appropriasie? Kulturele oorplanting? Huldiging?: Brandende kwessies rondom mondelinge tradisies – Eugène Marais en die San opnuut bekyk. *Journal for Literary Studies / Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 24(4):85-112.

Van Zyl, Wium. 2003. Boerneef en die volkspoësie. *Tydskrif vir Letterkunde*, 40:54-70.

## Eindnotas

<sup>1</sup> Hierdie artikel is 'n verwerking van 'n hoofstuk uit my proefskrif (Postel 2006).

<sup>2</sup> Vir my interpretasie van bepaalde simbole en verhaallyne sal ek naas die werk waarvan Louw kennis gedra het, ook gebruik gemaak van verskeie resente bronne.

<sup>3</sup> Die *kinship metaphor*, naamlik hoogmoed, is die vader van alle sondes; dit val onder die tipe wat Turner onderskei as "causation as progeneration", wat weer afgelei is van "conditions are parents and results are offspring" (Turner 1987:28, 139 e.v.).

<sup>4</sup> Na die aangehaalde gedeeltes uit *Kroniek van Perdepoort* sal net met 'n bladsynommer verwys word.

<sup>5</sup> Wium van Zyl, persoonlike korrespondensie, 2004.

<sup>6</sup> Alhoewel die vertaling nie altyd betroubaar blyk te wees nie (Van Vuuren 2008) word die materiaal nog steeds as van waarde beskou (Deacon en Dowson 1996; Lewis-Williams 1981, 1996). Andrew Bank toon aan die hand van ander geskryfte van Bleek aan dat laasgenoemde ook 'n oortuigende evolusionis was met sterk rasgesentreerde opvattinge. Wat die gevolg van sy ideologie was op sy, ook volgens Bank, "remarkable" ondersoek na die San-tale en -mites, sal nog ondersoek moet word (Bank 2000:177).



<sup>7</sup> Ek sal, om onderskeid te tref tussen personasie en godheid, laasgenoemde benamings gebruik.

<sup>8</sup> Vgl. bv. die invloedryke studie van Schapera (1930:186-95).

<sup>9</sup> “[C]onsistency is [...] an epistemological quality conspicuously absent from Nahro belief” (Guenter 1986:246).

<sup>10</sup> Die antropoloog Jennifer Hockey verwoord dit as volg: “In ritual process associated with death, at a time of potential chaos and incompleteness, the symbolic manipulation of objects, space and indeed the corpse itself, can serve to transform the present experience of confusion and loss by placing it within the context of a set of meanings which resonate throughout the entire cultural system” (Hockey 1990:89).

<sup>11</sup> Die /Xam verdeel die wêreld in ‘n spirituele domein (A) en ‘n domein van die alledaagse lewe (B). Die domein van die alledaagse lewe bestaan uit (1) die kamp, gekenmerk deur sosiale aktiwiteit, orde, samewerking en *healing dance*; (2) die jaggrond, gekenmerk deur (wilde) diere (veral die leeu), onbekende mense, gevaar en onvoorspelbaarheid; en (3) water, of die waterbron, waar die inwoners van (1) en (2) mekaar toevallig ontmoet, al dan nie. Die ontmoetinge kan sowel gunstig as gevaarlik wees. Ook die domeine A en B word deur water met mekaar verbind (Lewis-Williams 1997).

<sup>12</sup> Maan verkrag die maagd Haas en gee haar vervolgens die boodskap dat die mens-diere sal herleef. Uit woede sê Haas egter dat almal moet sterf, waarop Maan, as hy dit hoor, Haas se lip oopklief en Haas op haar beurt Maan se gesig verbrand deur haar klere bo die vuur te verhit. Die spore daarvan dra Maan nog steeds op sy (volgens Chris, “gekneusde”) gesig (Guenter 1989:51 e.v.). Guenter beklemtoon dit dat die verkragting ‘n belangrike onderdeel was van die mite, alhoewel dit in latere weergawes ontbreek.

<sup>13</sup> Hewitt (1986) analiseer ‘n hele aantal verhale oor /Kaggen en ontdek hierin vaste strukture. In die verhale het goed en kwaad, gevaar en veiligheid, net soos in die beskrywe kosmologie, ‘n duidelike ruimtelike komponent. /Kaggen se belangrikste karaktertrek in sy konfrontasie met die buitewêreld is hebsug. Die reël wat hy deurgaans oortree, is diefstal en betreding (“trespassing”): die ongeoorloofde betreding van die domein van ‘n vreemdeling. Hy kry daar rusie, uitoorlê sy teenstander, of vlug, en keer terug na sy gesin vir orde, veiligheid en rus. Hy saai chaos en verwarring alleen buite sy eie domein. As hy terugkeer, steek hy altyd die rivier oor wat die kamp van die buitewêreld skei, en word daar weer homself; hy was homself, versorg sy wonde, en haal sy magiese vere af, en wanneer hy verkwik voel, keer hy terug na sy huis toe. Dit wil voorkom asof Attie se uitstappies na sy broer op Vrydae ook hierdie patroon herhaal. Ook hier verdeel die rivier die tuisdomein van die buitewêreld, al is dit opvallend en betekenisvol dat Attie se buitewêreld ook sy broers insluit. Maar Attie lê nie soos /Kaggen sy hebsug af sodra hy tuis is nie. Die oomblik van die rivier oorsteek word nie beskryf nie; sy transformasie vind nooit plaas nie. Attie is dus /Kaggen sonder die korrigerende tuisbasis.