

**Die plaas as 'n plek van traumatiese herinnering in
Valsrivier (2013) en *Kompoun (2021)***

deur
Elodi Troskie

'n Tesis voorgelê ter vervulling van die vereistes vir die graad Magister in Afrikaans en
Nederlands in die Skool vir Tale en Letterkundes

Fakulteit Geesteswetenskappe
Universiteit van Kaapstad

Studieleier: Dr Bibi Burger
2025



The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

Plagiaatverklaring

Deur hierdie tesis elektronies in te lewer, verklaar ek, Elodi Troskie, dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die alleenouteur daarvan is (behalwe in die mate uitdruklik anders aangedui) en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

Opsomming

In hierdie studie ondersoek ek die verhouding tussen plek en traumatiese herinnering in die Afrikaanse letterkunde deur te steun op Michelle Balaev (2008) se argument dat plek sentraal is tot literêre uitbeeldings van trauma, beide as die plek van ervaring en as 'n bydraer tot die organisasie van herinnering en betekenis. Deur 'n raamwerk te gebruik wat plek- en ruimtestudies met kulturele trauma- en herinneringstudies byeenbring, ondersoek ek die plaas as 'n plek van traumatiese herinnering in Dominique Botha se *Valsrivier* (2013) en Ronelda S. Kamfer se *Kompoun* (2021).

Ek argumenteer dat narratiewe van persoonlike trauma wat gesitueer is binne 'n kollektiewe historiese trauma wat deur Suid-Afrika se geskiedenis van kolonisasie en apartheid veroorsaak is, insig bied tot die land se komplekse sosiopolitieke landskap. Hoewel navorsing oor plek en ruimte, sowel as trauma en herinnering in die Afrikaanse letterkunde bestaan, is dit tot dusver selde vergelykend bestudeer, en geen studie het nog Botha en Kamfer se werke in hierdie terme ondersoek nie. Hierdie tesis dra by tot die Afrikaanse letterkunde, kulturele trauma- en herinneringstudies en plek- en ruimtestudies deur 'n raamwerk voor te stel wat hierdie twee velde vervleg vir die bestudering van Afrikaanse literêre tekste.

Ek gebruik 'n vergelykende stipleesmetode om te ondersoek hoe die plaas as 'n plek van persoonlike, familie- en historiese trauma vir die vertellers dien: Dominique in *Valsrivier* en Nadia en Xavie in *Kompoun*. Ek ondersoek hul ruimtelike posisionering in verhouding tot die plaas, hoe die plaas verskillende betekenis vir die onderskeie vertellers inhou en hoe persoonlike en historiese trauma in ruimtelike terme uitgedruk word. Verder identifiseer ek verskille en ooreenkomste in die uitbeelding van die plaasruimte relatief tot die normatiewe Afrikaanse plaasromangenre en ek analiseer die narratiewe tegnieke wat gebruik word om die impak van trauma oor te dra.

Sleutelwoorde: Plek/ruimte; Trauma; Herinnering; Dominique Botha; *Valsrivier*; Ronelda S. Kamfer; *Kompoun*; Plaasroman

Abstract

This study examines the relationship between place and traumatic memory in Afrikaans literature, drawing on Michelle Balaev's (2008) assertion that place is central to literary depictions of trauma, both as the site of traumatic experience and as a contributor to the organisation of memory and meaning. Using a framework at the intersection of place and space studies and cultural trauma and memory studies, I explore the farm as a place of traumatic memory in Dominique Botha's *Valsrivier* (2013) and Ronelda S. Kamfer's *Kompoun* (2021).

I argue that narratives of personal trauma, situated within a collective historical trauma caused by South Africa's history of colonisation and apartheid, offer insight into the country's complex sociopolitical landscape. While research on place and space as well as trauma and memory exist in Afrikaans literature, it has rarely been studied comparatively, and no study has yet examined Botha and Kamfer's works in these terms. This thesis contributes to Afrikaans literature, cultural trauma and memory studies, and place and space studies by proposing a framework that integrates these two fields for studying Afrikaans literary texts.

I employ close reading and comparative analysis techniques to explore how the farm serves as a place of personal, familial and historical trauma for the narrators: Dominique in *Valsrivier*, and Nadia and Xavie in *Kompoun*. I examine their spatial positioning in relation to the farm, how the farm signifies different meanings for the respective narrators, and how personal and historical trauma are expressed in spatial terms. Additionally, I identify differences and similarities in the depiction of the farm space relative to that of the normative Afrikaans farm novel genre and analyse the narrative techniques used to convey the impact of trauma on the characters.

Keywords: Place/space; Trauma; Memory; Dominique Botha; *Valsrivier*; Ronelda S. Kamfer; *Kompoun*; Farm novel

Erkennings

Baie dankie aan:

- Die Universiteit van Kaapstad en die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns vir finansiële ondersteuning waarsonder ek nie hierdie tesis sou kon aanpak nie.
- Dr Bibi Burger, my studieleier, vir wie se geduld, aanmoediging, mentorskap en entoesiasme oor my navorsingsonderwerp ek besonder dankbaar is.
- Die twee eksaminators, Prof. Thys Human en Prof. Margriet van der Waal, vir hul insiggewende en opbouende terugvoer.
- Elzanne Coetzee, vir haar fyn oog en waardevolle aanbevelings tydens teksversorging.
- Die skrywers en navorsers in wie se werk ek my in hierdie studie kon verdiep.
- Vriende, kollegas, my ma, die Nortjés, Andréa, Carla, Ingrid – almal wat belangstelling getoon het en my op hul eie manier ondersteun het tydens hierdie projek.
- Daan en ons diertjies wat ons huisie die mooiste en veiligste plek op aarde maak.
- En al die plekke van herinneringe aan my familie waaroor ek so baie gedink het tydens hierdie studie.

Dan sien ek dit! Deur die gekloofde wolke blink die water, die hart van my verlange. Rietpan.

– *Valsrivier* (2013: 83)

Kan 'n plek so mooi wees in die cruelest season, kan 'n mens in 'n plek bly waar dit so groen
en nat is terwyl jy so dors en droog van binne is?

– *Kompoun* (2021: 244)

Inhoudsopgawe

Hoofstuk 1: Inleiding.....	1
1.1 Agtergrond van studie.....	1
1.2 Oorsig van skrywers en tekste	3
1.2.1 Dominique Botha en <i>Valsrivier</i> (2013)	3
1.2.2 Ronelda S. Kamfer en <i>Kompoun</i> (2021).....	5
1.2.3 Ooreenkomste en verskille	8
1.3 Literaturoorsig	11
1.3.1 Inleiding.....	11
1.3.2 Bestaande studies oor <i>Valsrivier</i> (2013).....	12
1.3.3 Bestaande studies oor <i>Kompoun</i> (2021)	16
1.4 Probleemstelling en navorsingsvrae	20
1.5 Samevatting en hoofstukindeling	20
Hoofstuk 2: Teoretiese raamwerk.....	23
2.1 Inleiding.....	23
2.2 Plek en ruimte.....	24
2.2.1. Ekokritiek: 'n oorsig.....	24
2.2.2 Plek en ruimte binne die ekokritiek.....	26
2.2.3 Plek- en ruimtestudies: 'n oorsig.....	29
2.2.4 Sin van plek en ingeplaastheid	31
2.2.5 'n Nuwe, weerstandige sin van plek	36
2.3 Die Afrikaanse plaasroman.....	39
2.3.1 Normatiewe voorbeelde van die genre	39
2.3.2 Kontesterende voorbeelde van die genre.....	44
2.4 Trauma en herinnering.....	45
2.4.1 Literêre traumastudies: 'n oorsig.....	45
2.4.2 Persoonlike, kollektiewe en familietrauma.....	47
2.4.3 Die oordraagbaarheid/oorerflikheid van trauma.....	49
2.4.4 Literêre traumateorieë.....	52
2.5 Plekke van traumatiese herinnering.....	55
2.5.1 Herinneringstudies: 'n oorsig	55
2.5.2 Die verhouding tussen plek en herinnering	56

2.6 Samevatting	59
Hoofstuk 3: Dominique Botha se <i>Valsrivier</i>	61
3.1 Inleiding.....	61
3.2 Plek en ruimte in <i>Valsrivier</i>	62
3.2.1 Dominique se ekopoëtiese en ingeplaaste perspektief.....	62
3.2.2 Wat beteken die plaas vir Dominique?	65
3.3 Trauma en die plaas in <i>Valsrivier</i>	68
3.3.1 Persoonlike en familietrauma op Rietpan en Wolwefontein	68
3.3.2 Die plaas as plek van historiese trauma.....	74
3.3.3 Plekke van herinnering op Rietpan en Wolwefontein	80
3.3.4 <i>Valsrivier</i> as moontlike kontesterende plaasroman	82
3.4 Samevatting	86
Hoofstuk 4: Ronelda S. Kamfer se <i>Kompoun</i>	88
4.1 Inleiding.....	88
4.2 Plek en ruimte in <i>Kompoun</i>	89
4.2.1 Die effek van ontheemding op Nadia en Xavie se ruimtelike ervaring.....	89
4.2.2 Wat beteken die plaas vir Nadia en Xavie?	92
4.3 Trauma en die plaas in <i>Kompoun</i>	95
4.3.1 Transgenerasie-familietrauma op Groenplaas	95
4.3.2 Die plaas as plek van historiese trauma.....	104
4.3.3 Plekke van herinnering op Groenplaas	107
4.3.4 <i>Kompoun</i> as moontlike kontesterende plaasroman.....	109
4.4 Samevatting	112
Hoofstuk 5: Samevatting en gevolgtrekking	113
5.1 Inleiding.....	113
5.2 Gevolgtrekking	114
5.3 Moontlikhede vir verdere studie.....	116
Bronnelys	118

Hoofstuk 1: Inleiding

1.1 Agtergrond van studie

Michelle Balaev (2008: 160) meen dat plek sentraal is in letterkundige uitbeeldings van trauma en dat skrywers dikwels die natuurlike wêreld sentraliseer wanneer die protagonis 'n traumatiese herinnering konfronteer. Sy argumenteer dat *plek* nie bloot die “plek van ervaring” (“location of experience”) verteenwoordig nie, maar dat dit bydra tot die organisering van herinnering, gevoel en betekenis. In hierdie studie gebruik ek Balaev se argument as vertrekpunt vir 'n bespreking van die vervlegde aard van plek en traumatiese herinnering in twee Afrikaanse prosatekste wat beide op plase afspeel – Dominique Botha se *Valsrivier* (2013) en Ronelda S. Kamfer se *Kompoun* (2021).

In die eerste gedeelte van my studie formuleer ek 'n teoretiese raamwerk wat kulturele trauma- en herinneringsteorie byeenbring met plek- en ruimteteorie. Binne hierdie breë raamwerk maak ek onder andere gebruik van ekokritiese teorie om die onderskeid tussen plek en ruimte te verstaan; van navorsing oor kenmerke van die normatiewe¹ Afrikaanse plaasroman; en van idees aangaande die rol van geheue in die literêre uitbeelding van die belewing en herlewing van traumatiese ervarings.

In die daaropvolgende gedeelte van die studie pas ek hierdie teoretiese raamwerk op *Valsrivier* en *Kompoun* toe. Die sentrale vraag wat ek in my teksanalises ondersoek is op watter manier die plaas vir die vertellers van die twee romans as 'n plek van traumatiese herinnering dien.²

Ek argumenteer dat ervarings van persoonlike trauma wat in 'n kollektiewe historiese trauma gesitueer is – en deur middel van die letterkunde gedokumenteer of uitgebeeld word – 'n blik op Suid-Afrika se komplekse sosiopolitiese geskiedenis van kolonisasie en apartheid (1948-1994), sowel as die blywende trauma wat daaruit voortvloei, bied. Hiermee saam meen ek dat, inaggenome die Suid-Afrikaanse narratief rondom verplasing en grondbesit, daar 'n noue wisselwerking is tussen die manier waarop daar oor plek geskryf word en die manier waarop traumatiese herinneringe in literêre tekste opgeroep word. Hierdie verband tussen plek en traumatiese herinnering vind neerslag in *Valsrivier* en *Kompoun*, en die plaasruimte is die

¹ Die term “normatiewe plaasroman”, sowel as die term “kontesterende plaasroman” wat ek deurlopend in hierdie tesis gebruik, is deur Prinsloo (2006) bedink. Ek bespreek hierdie terme en die betekenis daaragter in meer besonderhede in hoofstuk 2.

² My gebruik van die term “plek van traumatiese herinnering” is aangepas van Nora (1989) se konsep van *lieu de mémoire* (“plekke van herinnering”) wat ek in hoofstuk 2 in meer besonderhede bespreek.

agtergrond waarteen die verhale in beide tekste afspeel. Hierdie ruimtelike ooreenkoms vorm deel van my motivering om in hierdie tesis juis op hierdie twee tekste te fokus, tesame met ander ooreenkomste soos die gebruik van die kinderverteller en die breër historiese tydperk waartydens die verhale afspeel. Deurdat *Valsrivier* se verteller die kind van 'n wit, grondbesittende boer is, en *Kompoun* se twee vertellers die kinders/kleinkinders van swart plaaswerkers in diens van 'n wit, grondbesittende boer, laat toe vir 'n vergelykende bespreking van plaasgebonde trauma vanuit uiteenlopende sosiale en historiese perspektiewe.³

In Afrikaans is daar 'n aantal letterkundiges wie se navorsing oor plek en ruimte handel – Susan Smith, Susan Meyer, Franci Greyling, Louise Viljoen, Andries Visagie, Lorraine Prinsloo, Bibi Burger en Reinhardt Fourie, onder andere.⁴ In hierdie navorsers se werk is temas van trauma en herinnering – veral binne die plaaslike konteks – soms ter sprake, terwyl enkele akademiëci soos Johan Anker, Cilliers van den Berg, Chris van der Merwe en Marisa Botha op noemenswaardige wyse in Afrikaans oor trauma skryf.⁵ Tot op hede is hierdie twee onderwerpe – trauma/herinnering en plek/ruimte – egter nog selde direk met mekaar in verband gebring in die Afrikaanse letterkundige navorsing. Uit die literatuuroorsig en teorieraamwerk wat volg, is dit duidelik dat selfs wanneer Engelstalige Suid-Afrikaanse en internasionale bronne ingereken word, navorsing oor die verhouding tussen trauma/herinnering en plek/ruimte – en hoe dit met die plaas verband hou – nog relatief onderontgin is. Geen van my gekose tekste is al in hierdie terme geanaliseer nie, en geen studie wat Botha en Kamfer se werk vergelykend ondersoek, is tot dusver gepubliseer nie. Hierdie studie dra dus, benewens vir die Afrikaanse letterkunde, by tot twee akademiese velde, naamlik kulturele trauma- en herinneringstudies, sowel as plek- en ruimtestudies, en stel ook 'n moontlike raamwerk voor waarvolgens hierdie twee navorsingsrigtings tegelykertyd ingespan kan word vir die lees en analise van die Afrikaanse literatuur.

³ Die verskille en ooreenkomste tussen die kontekste waarbinne die twee tekste geskryf is, word verder bespreek in 1.2.3.

⁴ Sien ook Marx (2018), Rabie (2020) en Odendaal (2020) vir studies oor ruimte en ekokritiek. Sien Anker (1987), Du Plooy (2002), Bruwer (2003), Roos (2007), Marais (2008), Van Graan (2008), De Beer en Du Plooy (2011), Bezuidenhout (2013), Chaudhari (2013), Ontong (2013), Lambrechts (2020), Du Toit en Coetzee (2023) en Raath (2024) vir verdere studies oor plek en ruimte.

⁵ Sien ook Reyneke (2008), Van Zyl (2008), Marisa Botha (2014), Aucamp (2015), Lubbe (2019) en Du Plooy (2023) vir verdere studies oor trauma, en Graham (2008), Botha (2017) en Bosch (2016) vir verdere studies oor herinnering.

1.2 Oorsig van skrywers en tekste

1.2.1 Dominique Botha en *Valsrivier* (2013)

Dominique Botha het op 'n plaas in die Vrystaat grootgeword. *Valsrivier* is haar outofiksionele grootwordverhaal wat grotendeels gesentreer is rondom die verhouding tussen die verteller, Dominique,⁶ en haar ouer broer, Paul, wie se vroeë dood in sy twintigs 'n bepalende gebeurtenis in die verteller se lewe is. *Valsrivier* is gelyktydig in Engels gepubliseer as *False River*, ook deur Botha geskryf. Die teks is later deur Georges Lory vertaal in Frans en as *Rivière fantôme* (2016) gepubliseer. *Valsrivier* is in 2014 met die Eugène Maraisprys vir 'n eerste of vroeë werk bekroon en wen in dieselfde jaar ook die Jan Rabie-Rapportprys vir 'n debuutwerk. Botha maak geskiedenis as die eerste skrywer wat die UJ-debuutprys vir beide Afrikaans en Engels ontvang (De Vries, 2014). In 2020 debuteer die teaterverwerking van *Valsrivier* by die Toyota US Woordfees. *Donkerberg*, Botha se debuutdigbundel wat in spieëlbeeldformaat ook as *Bloodwood* in Engels gepubliseer is, verskyn in 2021 en ontvang in 2023 die Ingrid Jonkerprys.⁷

In *Valsrivier* word Dominique, Paul en hulle drie ander sibbe (Christiaan, Boetie en Nadia) grootgemaak deur liberale, vrydenkende ouers in apartheidsera-Suid-Afrika op die familieplaas, Rietpan, wat in die Vrystaat geleë is. Die verhaal word vanuit Dominique se perspektief vertel, hoewel Paul as hoofkarakter funksioneer, soos Lisa Visser (2014: 7) opmerk. *Valsrivier* lees as 'n elegie⁸ aan Paul, 'n enigmatiese figuur wat van jongs af rebelleer teen sy ouers, die skoolsisteem en die politieke bestel. By die skool is hy gereeld in die moeilikheid, hy verlaat universiteit ná slegs 'n paar maande en hy word later oneerbaar uit die weermag ontslaan ná hy sy polse sny en fisiek en geestelik ongeskik verklaar word om 'n lid van die gewapende magte te wees. Paul se gedrag is onvoorspelbaar, aangevuur deur sy toenemende drank- en dwelmgebruik. Terwyl sy ouers hom as 'n verleentheid vir die Botha-naam beskou, tree Dominique deurentyd as bemiddelaar op. Sy probeer om Paul tot inkeer te bring, gebaseer op die waardes van haar ouers wat sy geïnternaliseer het. Sy word egter dikwels by Paul se

⁶ Ek gebruik "Dominique" om te verwys na die verteller van die verhaal en "Botha" om te verwys na die skrywer.

⁷ Ek is van mening dat *Valsrivier* en *Donkerberg* as deel van dieselfde verhaalwêreld gelees kan word, soos menigte resensente al opgemerk het. Viljoen (2021b) beskou *Donkerberg* as die "poëtiese distillaat" van *Valsrivier*; 'n bundel wat "terugkyk en afhandel". Soortgelyk beskryf Bennett (2022) *Donkerberg* as 'n "digterlike addendum" vir *Valsrivier*, terwyl Fourie (2022) dit 'n "begeleidingsbundel" vir Botha se eerste boek noem. In gesprek met T'Sjoen (2021) sê Botha self dat haar roman en bundel oor soortgelyke kwessies handel, waaronder die landskap en die natuur, die Vrystaat, politiek, persoonlike verlies en geweld. In my analise verwys ek soms na *Donkerberg*, hoewel dit nie die hoofokus van my studie is nie.

⁸ Hambidge (2013), Malan (2019) en Bennett (2022) verwys almal na die elegiese aard van die teks.

selfdestruktiewe gedragspatrone ingesleep. Die teks eindig met Paul se dood aan 'n oordosis heroïen.

Hoewel daar menigte ooreenkomste⁹ tussen Botha se eie grootwordverhaal en dié van Dominique in *Valsrivier* is, word die teks nie deur die outeur, uitgewer en resensente as outobiografies bestempel nie. “My besluit om nie ’n memoire te skryf nie was deels omdat ek al hoe meer besef het die volkome waarheid is nie haalbaar nie. [...] Ons onthou op ’n manier wat ons wíl onthou,” skryf Botha (2013) in *Rapport*. In dieselfde artikel skryf sy dat die geheue ’n “onveilige plek [is] om dinge in te bêre”. Hierdie siening stem ooreen met wat sy later in gesprek met Hambidge (2013) sê: “Om ’n herinnering op te roep is ook om ’n eerste daad van fiksie te pleeg.” Aan La Vita (2014) vertel sy dat om só ’n tipe boek – oor die skrywer se eie lewe en familie – te skryf, dit nodig is om terug te gaan: “Jy mýn iets wat eintlik toegegooi is.” Botha het besluit om oor Paul te skryf toe sy besef dat haar herinneringe aan haar broer besig is om te vervaag, vertel sy aan Müller (2014). In dieselfde onderhoud sê sy dat dit moeilik is om die onderskeid tussen fiksie en niefiksie, en tussen roman en memoire, te tref. Vir my analise van *Valsrivier* is dit egter nie van belang om te verstaan presies wáár die skrywer die grense tussen fiksie en niefiksie oortree nie, aangesien my fokus op die teks eerder as die skrywer se biografiese profiel is.

Die plaasruimte van Botha se kinderjare vind gestalte in *Valsrivier* en die titel¹⁰ van die teks stem ooreen met betekenisbelaaide landmerke in hierdie geografiese streek – die Vrystaatse Valsrivier wat “vloei deur die plaas waar [haar] broer Paul begrawe lê” (Spaumer, 2021). Die familieplase, Rietpan en Wolwefontein, speel ’n prominente rol in die verhaal.¹¹ Binne hierdie plaasruimte(s) is daar spesifieke plekke wat sentraal tot die verteller se herinneringe is: die Botha-woning, die plaaswerf, die Valsrivier, die familiebegraafplaas, die werkershuise en die plaasskool, sowel as spesifieke objekte soos familiefoto’s en erfstukke wat in die solder gestoor word. In *Valsrivier* is die kosskool waarheen Dominique gestuur word ook belangrik, sowel as die stadsruimtes van Kaapstad en Johannesburg – en spesifieke huisruimtes binne hierdie stede

⁹ Volgens Malan (2019: 3-5) voldoen *Valsrivier* aan bykans al die kriteria wat Serge Doubrovsky ten opsigte van outofiksie identifiseer. Dit sluit in ’n naamooreenkoms tussen die outeur en die hoofkarakter-verteller, die ondertitel “roman”, ’n fokus op ware feite en gebeure en ’n doelbewuste poging om betrokkenheid by die leser aan te moedig. Sy meen verder dat die “uitgebreide, liriese, performatiewe en besonder beeldryke natuurbeskrywings” in *Valsrivier* die funksie verrig om die leser na die verlede te verplaas en om die gebeure op sensoriese wyse sáám met Dominique te beleef. Hierdie siening stem ooreen met wat Botha in gesprek met Bruwer (2014) sê: dat sy *Valsrivier* geskryf het met die bedoeling om haar broer, Paul, te onthou, maar dat sy ook met ’n groter groep mense in gesprek wou tree, en dat sy dit deur die opskryf van sy dood kon vermag.

¹⁰ Volgens Botha (in Spaumer, 2021) word die byvoeglike potensiaal van “vals” en “donker” in die titels van haar roman en digbundel ten volle ontgin: Die Valsrivier is só benoem “weens sy bedrieglike natuur, ’n stil byna verdwene stroompie in die winter wat in die somer omvorm in ’n geweldige watermassa wat alles in sy pad meesleur”. Die berg waarna daar in die bundeltitle verwys word is vol blomme en watervalle, maar “die duivel woon ook daar in ’n diep kloof”.

¹¹ Dominique en haar gesin woon op Rietpan. Wolwefontein is die nabygeleë plaas waar haar ouma woon. In hoofstuk 3 brei ek in meer besonderhede uit oor die geskiedenis en uitbeelding van hierdie twee plase.

– waar Paul as jong volwassene woon en wat deur Dominique besoek word. Binne die beperkte omvang van hierdie studie skenk ek in my bespreking egter slegs aandag aan die uitbeelding van die plaasruimte in die teks.

Dominique as verteller van *Valsrivier* se persoonlike trauma is gesitueer in die breër konteks van Suid-Afrika se kollektiewe historiese trauma. Politieke onrus, rassisties-gemotiveerde geweld en diskriminasie teen swart plaaswerkers op naburige plase speel af tesame met Paul en Dominique se vervlegde grootwordverhale. Hulle ouers is openlik gekant teen die apartheidsregering en gevolglik word die Botha-gesin gereeld deur ondersteuners van die Nasionale Party (NP) geteiken vir hulle antirassistiese oortuigings. Dominique se trauma is nie beperk tot die dood van haar ouer broer nie, maar strek oor al die jare heen waartydens sy moes optree as ’n bewaarder vir Paul, sowel as ’n vredeshouer tussen hom en haar ouers. Sy ervaar ook ’n mate van persoonlike trauma as buitestaander, omdat haar ouers – en by implikasie sy self – deur NP-ondersteuners geteiken is. Sodoende word Dominique se sosiale lewe beïnvloed deurdat sy haar sosiale aanvulling binne haar gesin soek eerder as om elders vriende te maak. Paul se dood is daarom ’n selfs groter verlies, aangesien hy nie net haar broer was nie, maar ook haar vriend en vertroueling wat ’n enorme rol in haar leefwêreld gespeel het.

In my bespreking van *Valsrivier* is my doelwit om te demonstree hoe die natuurlike omgewing – die plaasruimte in die besonder – as ’n verwysingsraamwerk dien waardeur Dominique se traumatiese verlede teenwoordig gemaak word. Dít kan onder meer waargeneem word in die deurgaanse verskynsel van traumatiese gebeure wat in die narratief dikwels deur gedetailleerde omgewingsbeskrywings oorskadu word.¹² In my bespreking van die teks ondersoek ek ook die wisselwerking tussen Dominique se persoonlike trauma en die historiese trauma van apartheid, en hoe hierdie verskillende ervarings van trauma – en die herinneringe daaraan – met die plaas verstrengel is.

1.2.2 Ronelda S. Kamfer en *Kompoun* (2021)

Ronelda S. Kamfer is op die Kaapse Skiereiland gebore en het op ’n jong ouderdom by haar grootouers, wat op ’n plaas in die Grabouw-area gewerk het, gaan bly. As kind het sy later by haar ouers gewoon op die Kaapse Vlakte. Van haar gedigte is in 2005 in die versamelbundel *Nuwe Stemme 3*, onder redaksie van Antjie Krog en Alfred Schaffer, opgeneem, en later in die

¹² In my analises steun ek veral op Balaev (2008) se bespreking van bepaalde narratiewe tegnieke wat skrywers dikwels gebruik om trauma in letterkunde oor te dra. Hieroor brei ek uit in hoofstuk 2.

bundel *My ousie is 'n blom* (2006), onder redaksie van Charl-Pierre Naudé. Haar eerste bundel, *Noudat slapende honde* (2008), is in 2009 met die Eugène Maraisprys vir poësie bekroon.¹³ Haar daaropvolgende bundels is *grond/Santekraam* (2011), *Hammie* (2016) en *Chinatown* (2019). Haar gedigte is al in Italiaans, Nederlands, Frans en Grieks vertaal. *Kompoun*, haar eerste roman, is vir die kykNET-Rapportprys vir romans, asook die Jan Rabie-Rapportprys vir eerste of tweede prosawerke benoem. Sy het die roman voltooi gedurende haar Jan Rabie en Marjorie Wallace-skrywersbeurstermyn. Alfred Schaffer se Nederlandse vertaling van die teks verskyn in 2024.

Kompoun het twee jong vertellers, niggie Nadia McKinney en nefie Xavie McKinney. Hulle grootwordjare is verdeel tussen Groenplaas, waar hulle grootouers woon, die kUSDorpie, Santekraam, en die Kaapse Vlakte. Die verhaal bestaan uit 'n reeks achronologiese onthouflitse wat strek vanaf die twee vertellers se kinderjare tot en met jong volwassenheid. Hoewel die narratief nieliniêr is, hou die kort vertellings met mekaar verband om 'n oorsig van die lewens van die McKinney-vroue van Groenplaas te skets. Ouma Sylvie McKinney is die gevreesde “stammoeder van lieg”, die “matriarg van Groenplaas” wat oor haar kinders en kleinkinders heers (Kamfer, 2021: 14). Die belangrikheid van die familiestruktuur – en die transgenerasietrauma¹⁴ wat daarmee te make het – word reeds met die intrapslag in die teks beklemtoon deur die visuele uitbeelding van die McKinney-stamboom. Sylvie is die ma van sewe kinders en die ouma van 13 kleinkinders, hoewel dit nie die “hoerkinders en dooie kinders” insluit nie (Kamfer, 2021: 15). Van der Merwe (2022) merk op dat hierdie stamboom onkonvensioneel is in die sin dat dit hoofsaaklik deur vroue bevolk word: “[D]ie vaders is afwesig in die stamboom, en meestal ook in die lewens van die kinders. Die hele familie is verbind deur hul verwantskap met die ouma.” De Vries (2022) skryf dat *Kompoun* die leser met indringende vrae konfronteer: “[N]ie net oor wat ons van die verlede onthou nie, maar oor hoe ons onthou, oor hoe die geskiedenis ons menswees in hierdie land gevorm het en steeds beïnvloed.” Temas van transgenerasietrauma, geweld en familiële verhoudings is dus sentraal tot die roman.

Die ruimtes wat van belang is in *Kompoun* sluit in Groenplaas, die Kaapse Vlakte en Santekraam. Die fiktiewe Groenplaas en Santekraam is beide in die Overberg geleë. Daar is ooreenkomste tussen Kamfer se biografiese besonderhede en die uitbeelding van hierdie

¹³ Sy deel hierdie prys met Loftus Marais.

¹⁴ In hierdie tesis gebruik ek deurlopend die term transgenerasietrauma (“transgenerational trauma”) na aanleiding van Meera Atkinson (2017: 4) se gebruik daarvan om beide inter-, sowel as multigenerasietrauma te beskryf. Hieroor brei ek uit in hoofstuk 2.

ruimtes in dié teks. Burger (2020) bied die volgende oorsig van die navorsing wat Kamfer vir *Kompoun*, onder andere, gedoen het: Gedurende die skryfproses aan haar digbundel, *grond/Santekraam*, het sy die geskiedenis van haar grootouers aan moederskant, die Granfields, nagevors en dit in digvorm gedokumenteer. Die Granfields – wat deur die apartheidsregering as “bruin” geklassifiseer is¹⁵ – is in die 1980’s van die vissersdorpie, Skipskop, na Kassiesbaai verplaas. Laasgenoemde is in *grond/Santekraam* as Klippenkust gefiksionaliseer. Hoewel Kamfer se grootouers na Grabouw verhuis het om as plaasarbeiders te werk, het sommige van haar voorouers in Kassiesbaai aangebly. Met die skryf van beide *grond/Santekraam*, sowel as *Kompoun* het Kamfer onderhoude met haar lewende voorouers in dié dorp gevoer. Hoewel *Kompoun* fiktief is, is die verhaalwêreld in dié teks op ’n soortgelyke familiegeskiedenis gefundeer as menigte van die gedigte in *grond/Santekraam*. In “Soos ’n koeipaai op die plaas” (2018), ’n lesing wat Kamfer gelewer het aan die einde van haar Jan Rabie en Marjorie Wallace-beurstermyn, vertel sy dat sy altyd sal terugskryf plaas toe, en dat *Kompoun* meer as net ’n huldeblyk is: “[D]it is my manier vir al die mense wie voor my gekom het om saam met my deel te wees van Afrikaanse letterkunde. *Kompoun* is die vars blomme op die graf van almal wat vir eeue lank in stilte bestaan het [...].”

Chris van der Merwe (2022) wys daarop dat daar heelwat ooreenkomste tussen die lewe van Kamfer en *Kompoun* se Nadia is: Albei is in die Overberg en op ’n plaas grootgemaak deur hulle grootouers voordat hulle beide na die Kaap verhuis het om by hulle ouers te woon. Boonop het albei skrywers geword. Volgens Kamfer (in Van Niekerk, 2022) is die geografiese ooreenstemming egter die enigste aspek van *Kompoun* wat outobiografies is. In ’n onderhoud met Elna van der Merwe (2021) sê sy wel dat die karakters in *Kompoun* almal verskillende aspekte van haar persoonlike ervaringe verteenwoordig en dat sy al die ruimtes waarmee sy al omring was wou vasvang – “plaaswerkers, hulle kinders, hulle kleinkinders en families wat nie bonded is aan plekke in ’n sentimental way nie”. In die “Koeipaai”-lesing sê Kamfer dat dit vir haar onmoontlik is om aan Grabouw te dink sonder om aan haar ouma te dink, “en as ek eers aan my ouma dink, verlang ek na my ma”. Tog romantiseer sy nie die omgewings waarin sy haarself bevind nie – “die wêreld is op die oomblik ’n terrible plek en ek dink mense moet hul tender en sagte feelings save vir mekaar en nie vir plekke nie” (in Van Niekerk, 2022). Aan Van Zyl (2023) sê sy egter dat sy nie omgee as lesers dink *Kompoun* is outobiografies nie,

¹⁵ Soos Coetzee, Du Toit en Gouws (2024: 609) uitwys, het die apartheidsregering ’n onderskeid tussen “swart” (mense van Afrika-oorsprong), “bruin” (mense van Khoi- en ander inheemse afkomste, die nageslagte van slawe uit Suidoos-Asië, sowel as persone van gemengde ras), “Indies” (mense van Indiese afkoms) en “wit” (mense van Europese afkoms) persone getref. Hierdie raskategorieë word ná 1994 steeds in amptelike regeringsrekords gebruik. Hoewel “bruin”, “wit” en “swart” dus nie essensialistiese, biologiese kategorieë verteenwoordig nie, oefen hierdie benamings vandag steeds invloed uit.

aangesien sy “nog altyd experiences neergeskryf en gefictionalise” het. Vir Kamfer (in De Beer, 2022) is *Kompoun* ’n boek oor “profound loss”. Die narratiewe beeld uit hoe die twee vertellers – Nadia en Xavie – dieselfde ervaringe onthou en hoe “memory, distorted or not” in hulle daaglikse lewens vergestalt: “Die ding met enige tipe familietrauma is dat jy nooit weet of jou bonds met mense genuïne is nie en of dit maar net is wat jy gewoon aan is nie. Wat is ondraaglik as dit vir jou normal is?” (Kamfer in Van Niekerk, 2022).

In my bespreking van *Kompoun* ondersoek ek hoe Groenplaas vir Nadia en Xavie nie bloot as ’n plek van persoonlike traumatiese herinnering dien nie, maar ook hoe die trauma wat hulle binne die plaasruimte ervaar en daarmee assosieer, in ’n geskiedenis van transgenerasietrauma gewortel is. Die uitbeelding van hierdie trauma kan onder meer waargeneem word in die narratiewe verskynsels van die nieliniêre verhaallyn, sowel as stiltes en weglating.¹⁶

In hierdie studie vergelyk ek dus die wisselwerking tussen persoonlike, familie- en kollektiewe trauma en herinnering – en die wyse waarop dit met die plaas verweef is – soos dit onderskeidelik in *Kompoun* en *Valsrivier* uitgebeeld word.

1.2.3 Ooreenkomste en verskille

Uit hierdie oorsig van hoe Botha en Kamfer se onderskeie grootwordverhale met hulle skryfwerk verstrengel is, is dit reeds duidelik dat daar ’n aantal ooreenkomste en verskille tussen die twee skrywers en hulle tekste is.

Die eerste ooreenkoms is die historiese konteks waarin die romans afspeel. Die verhaal in *Valsrivier* strek van voor 1994 tot ná Nelson Mandela se vrylating uit die tronk (1990) en Suid-Afrika se oorgang na demokrasie in 1994.¹⁷ Die vertelde tyd in *Valsrivier* strek vanaf Dominique se vroeë kinderjare tot met haar lewe as jong volwassene, soortgelyk aan Nadia en Xavie in *Kompoun*. Hoewel daar nie in *Kompoun* na spesifieke datums verwys word nie, kan die afleiding gemaak word dat dit in die jare ná 1994 afspeel, aangesien daar melding gemaak word van die “nuwe Suid-Afrika” (Kamfer, 2021: 30). Daar word ook na apartheid verwys in die verlede tyd (Kamfer, 2021: 10; 22; 47; 107). In albei tekste is die vertellers se persoonlike

¹⁶ Weer eens maak ek gebruik van Balaev (2008) se bespreking van narratiewe tegnieke, soortgelyk aan my analise van *Valsrivier*.

¹⁷ Daar word byvoorbeeld verwys na nasionale, historiese gebeure soos die Rubicon-toespraak (1985), Nelson Mandela se vrylating uit die tronk (1990) en die moord op Chris Hani (1993). Die aandag wat historiese gebeure – spesifiek soos dit met rasse-ongelykheid verband hou – in *Valsrivier* geniet, voeg nie bloot ’n vlak van kompleksiteit toe tot die trauma wat in die teks ervaar en uitgebeeld word nie, maar staaf ook die argument dat die teks die normatiewe plaasroman – waar daar gepoog word om ’n idilliese werklikheid uit te beeld, terwyl die “wreedheid van die lewe” op die agtergrond staan (Pretorius in Van Coller, 1994: 191) – kontesteer.

traumas dus in dieselfde kollektiewe trauma van Suid-Afrika se apartheidsgeskiedenis gesitueer.

Die vertellers in die twee tekste word egter nie op dieselfde wyse deur hierdie kollektiewe trauma beïnvloed nie. Die wit Botha-gesin is uitgesproke teen die apartheidregering, maar is nietemin in 'n bevoorregte magsposisie. Dominique se gesin ervaar finansiële welvaart, sy ontvang 'n hoë gehalte opvoeding en ten spyte van die maniere waarop Paul se selfdestruktiwe gedrag hulle gesinslewe beïnvloed, is die huis waarin sy grootword oor die algemeen 'n veilige ruimte. In teenstelling hiermee word die vertellers in *Kompoun* op 'n direkte wyse deur die politieke sisteem beïnvloed, selfs jare ná Suid-Afrika se oorgang na demokrasie. Hulle families is disfunksioneel, hulle ervaar armoede en die kinders is die slagoffers van hulle ouers se huishoudelike geweld en middelmisbruik. In teenstelling met die geval van Paul se middelmisbruik in *Valsrivier*, is die middelmisbruik wat in *Kompoun* waargeneem word, deel van 'n groter sosiale sisteem. Inaggenome die historiese konteks van die dopsisteem – plaasarbeiders wat in die verlede met alkohol vergoed is vir hulle werk – is die middelmisbruik in die McKinney-familie dus moontlik deel van hulle lewens weens die breër rassistiese sisteem wat daarop ingespeel het.¹⁸ Nadia, Xavie en die ander McKinney-kinders¹⁹ het nie dieselfde vooruitsigte as die Botha-kinders van 'n lewe wat voortbou op wit bevoorregting nie. Hoewel Dominique se persoonlike trauma op dieselfde tyd as 'n groter kollektiewe trauma afspeel, beïnvloed die twee ervarings mekaar nie noodwendig direk nie. Haar persoonlike trauma is wel vervleg met die kollektiewe trauma van apartheid, maar hierdie historiese trauma beïnvloed haar nie op dieselfde wyse as wat dit die vertellers in *Kompoun* se lewens affekteer nie. Dit is moontlik dat Dominique soortgelyke persoonlike en familietrauma sou ervaar selfs as haar verhaal in 'n ander historiese tydperk afgespeel het. Nadia en Xavie se persoonlike en familietrauma is egter direk verwant aan die kollektiewe trauma veroorsaak deur apartheid. Dit is daarom moontlik dat die McKinney-kinders nie dieselfde persoonlike traumas sou ervaar, indien hulle verhaal in 'n ander historiese tydperk sou afspeel, of indien hulle families begunstigdes van die apartheidstelsel was nie.

Die tweede ooreenkoms tussen Botha en Kamfer is dat beide skrywers se werk deur hulle eie lewenservarings beïnvloed word. Hoewel nie *Valsrivier* of *Kompoun* memoires is nie, maak

¹⁸ Sien Pedro (2022) se argument – soos bespreek in 1.3.3 – dat *Kompoun* melding maak van die “drinking practices van 'n hele culture”, en dat die teks vrae aanwakker oor hoe “apartheid, die dop system, die generational perpetuation en broadening van die socio-economic divide” bydra tot die rede waarom die karakters hulself in hierdie spesifieke ruimte en situasies bevind.

¹⁹ Hoewel Sylvie van gemengde ras is en daar wit voorouers in die familie is, word haar kinders en kleinkinders as bruin bestempel. Daar is ook kleinkinders wat as swart en Indies beskryf word (sien Kamfer, 2021: 17; 36; 107).

beide skrywers melding van die bedrieglike aard van die geheue en die wasige grense tussen fiksie en niefiksie. Die uitdagings van die onthouproses kan daarom in beide Botha en Kamfer se werk opgemerk word. Die temas van familietrauma is sentraal tot beide skrywers se werk, hoewel hulle beskouings daarvan – soos dit in onderhoude na vore kom – nie noodwendig ooreenstem nie. Vir Botha het die skryf van *Valsrivier* “beslis heling” gebring, soos sy aan Hambidge (2021) vertel: “Die maak van iets om op te maak vir ’n leemte – om te skep waar daar afwesigheid is – ek glo dit is die katarsis van skryf – en wanneer die persoonlike omvorm word in iets wat universeel aanklank vind, dan word dit literatuur.” Vir Kamfer (in Van Niekerk, 2022) was die skryf van *Kompoun* egter ’n uitputtende eerder as helende ervaring: “Wonde bly oop, ek is nie ’n groot believer in healing nie, ek is bang vir al die toxic positivity. Ek dink dit is oukei om te sukkel met die broken bits van jou experience, om heeltemal eerlik te wees met jousef oor jousef.” Hierdie uiteenlopende ingesteldhede kan moontlik in verband gebring word met wat ek in die vorige paragraaf geskryf het oor die vertellers in die twee tekste se onderskeie ervarings van die kollektiewe trauma van apartheid. Vir Dominique – soos vir Botha – skakel haar persoonlike trauma nie noodwendig direk met groter sistemiese kwessies nie; vir Nadia en Xavie – soos vir Kamfer – wel. Trauma in Kamfer en *Kompoun* se geval is dus moontlik dieper in die skrywer en vertellers se identiteit gewortel, en sal verg dat sistemiese rassisme totaal afgetakel moet word voordat persoonlike trauma werklik verwerk kan word.

Derdens is daar ’n ruimtelike ooreenkoms tussen die skrywers se werk deurdat die plaasruimte – onderskeidelik in die Vrystaat en die Overberg – sentraal is in beide tekste. Vir die doeleindes van hierdie studie is die presiese ligging waarin die verhale afspeel nie so belangrik soos die ooreenkoms van die rol van die familie en die plaasruimte in *Valsrivier* en *Kompoun* nie. Hoewel ek aanvoer dat die plaas in beide skrywers se werk as ’n plek van traumatiese herinnering gelees kan word, is dit belangrik om, soos in die bostaande paragraaf gemeld is, aandag te skenk aan die kontrasterende verhoudings wat die protagoniste in Botha en Kamfer se onderskeie tekste met die plaasruimte het. In Botha se tekste is die verteller die kind van die wit plaaseienaar, wat haar onmiddellik in ’n posisie van bevoorregting plaas. Sy het ’n aansienlik groter mate van mag op die plaas, in teenstelling met die tekort aan agentskap wat Nadia en Xavie – as kleinkinders van arbeiders wat in diens van ’n wit boer is – ervaar. Nietemin is die plaas as plek van trauma ’n kernooreenkoms tussen die leefervaringe wat Botha en Kamfer se werk onderskeidelik beïnvloed het. Hierdie ooreenkoms is veral opmerklik in twee onderhoude. In gesprek met T’Sjoen (2021) praat Botha oor haar “verbeeldingsreis van die Kaap oor die Hexrivierberge deur die Karoo tot by die familiebegraafplaas en verder terug

die verlede in, [...] terug na die *plek van 'n eerste verwonding*” (my kursivering).²⁰ Botha keer dus terug na die plaas as 'n plek van trauma; sy delf herinneringe uit die verlede op as 'n poging om die seer daarvan te verwerk. Sy verduidelik verder dat die geografiese streek die anker van *Valsrivier* was: “Dit is 'n baie basiese gegewe: *Ek is hier*. Die Valsrivier loop deur my plek, my storie en my hart” (my kursivering). Hierteenoor vertel Kamfer aan Van Zyl (2023) dat *Kompoun* 'n samesmelting is van “elke experience wat [sy] nog ooit gehad het”, hoewel sy die storielyn so breed moontlik wou hou. “Hoe kan jy jou lewe oorvertel? Hoe experience jy iets as jy sad voel oor iets waaroor jy nie meer sad is nie? Deur die karakters gee jy mense se lewens 'n moment: *Ek was hier*. Ek het exist” (my kursivering). In beide Botha en Kamfer se werk is daar dus 'n opgraving van traumatiese familieherinneringe wat intiem aan die plaasruimte verbonde is.

1.3 Literatuuroorsig

1.3.1 Inleiding

Om 'n breër verstaan te kry van die diskoers oor Botha se werk tot dusver ten einde beter ingeligte navorsingsgapings te identifiseer, is dit nodig om na die resepsie van beide die Afrikaanse en Engelse weergawes van haar roman te kyk. In my literatuuroorsig sluit ek dus bo en behalwe bestaande navorsing oor *Valsrivier* ook bronne in wat oor die Engelse vertaling, *False River*, handel. Hoewel ek nie *Valsrivier* en *False River* as homogeen beskou nie, is dit vir die volledigheidsoeindes van hierdie hoofstuk relevant om ook literatuur oor die Engelse teks in oënskou te neem. Anders as die geval met *False River* en *Bloodwood*, is *Rivière fantôme* nie deur Botha self vertaal nie. Ek skenk dus nie aandag aan die resepsie van die Franse vertaling van *Valsrivier/False River* nie. Daarmee saam beperk my taalvaardighede my tot literatuur wat in Afrikaans en Engels geskryf is. Hoewel my literatuuroorsig verwysings na die Engelse tekste insluit, fokus my latere teksanalises slegs op *Valsrivier*. Dieselfde geld vir literatuur oor die vertalings van Kamfer se werk. Aangesien *Kompoun* nie deur Kamfer self vertaal is nie, fokus ek slegs op die resepsie van die oorspronklike uitgawe van die teks.

In die oorsig wat volg, fokus ek eerstens op bronne wat oor plek, ruimte en die plaas in die onderskeie tekste handel, en tweedens op bronne wat verwysings na trauma en herinnering

²⁰ Hierdie onderhoud handel oor die gedigte in *Donkerberg*, maar soos ek vroeër in die hoofstuk gemotiveer het, kan dié bundel beskou word as 'n uitbreiding van die leefwêreld wat in *Valsrivier* bekend gestel word, en is die verhale en gedigte dus grotendeels deur dieselfde leefervaringe beïnvloed.

insluit. Ek meld ook bronne wat aandag skenk aan bepaalde narratiewe tegnieke – soos die kinderverteller – wat in die romans opgemerk kan word.

1.3.2 Bestaande studies oor *Valsrivier* (2013)

Sedert *Valsrivier/False River* se publikasie sowat ’n dekade gelede, het talle akademici en resensente al met die tekste omgegaan. Menige lesers van *Valsrivier* – Marthinus Grobler, Inéz Malan en Nini Bennett, byvoorbeeld – oorweeg hoe die teks by die plaasromantradisie aansluit of daarvan afwyk. Lisa Visser, Carla Elouise Chait, Rosemary Ann Symonds en Gail Fincham skryf ook oor aspekte van die plaasruimte in *False River*. Volgens Bennett (2022) is die karakters in *Valsrivier* se onlosmaaklike verbondenheid aan die plaas en die Vrystaatse landskap ’n sentrale tema van die teks. In haar magistertesis ondersoek Visser (2014: iv; 59-60) onder andere *False River* se verhouding tot die plaasromangenre na aanleiding van die idees rondom die pastorale literêre tradisie wat J.M. Coetzee in *White writing: On the culture of letters in South Africa* uiteensit. Sy voer aan dat die roman ’n inkonsekwente beskouing van Afrikaneridentiteit toon en dat daar ’n problematiese afwesigheid van swart subjektiwiteit in *False River* is wat die teks aandadig maak in die “persistence of imaginative failures in the genre of the plaasroman”. Sy meen byvoorbeeld dat die swart karakters in die kantlyne van die verhaal geplaas word en gebruik word om die Botha-ouers se liberalisme te illustreer. Sy verwys na Coetzee (1988: 56) se uitspraak – “[b]lindness to the colour black is built into South African pastoral” – om te argumenteer dat Botha se eendimensionele uitbeelding van swart karakters in *False River* nie doelbewus gedoen is soos in die geval van die normatiewe plaasroman nie, maar eerder onbewustelik (Visser, 2014: 56). Chait (2017: 52-3), wat in haar magistertesis gereeld na Visser se argumente verwys, merk tereg op dat Botha se uitbeelding van die landskap geskryf is in die literêre konteks van ’n geskiedenis van kontesterende plaasromans in Suid-Afrika, en sy argumenteer dat *False River* tot dié antipastorale tradisie behoort. Waar Visser (2014: 60) tot die gevolgtrekking kom dat *False River* ’n “haunted text” is wat tekort skiet aan kritiese omgang met die postapartheid-konteks, meen Chait (2017: 52-7) dat Botha die plaasroman hêrskryf, onder meer deur die Botha-ouers se pogings om agentskap aan die “black other” te bied en om hulle kinders van hulle witheid – en die bevoorregting wat daarmee gepaard gaan – bewus te maak. Fincham (2020: 12), wat *False River* as ’n “ecologically focused novel” beskryf, meen die teks is ’n plaasroman bloot oor die ruimte waarin dit afspeel: “[I]t is entirely different from the traditional South African plaasroman in its depiction of the racial attitudes of the Bothas of Rietpan, who are vigorously

anti-apartheid, opposing the oppression of blacks and insisting on treating them as equals.” Ook Symonds (2021: 38; 74) argumenteer dat Botha die literêre tradisie van die plaasroman ondermyn om sodoende ’n teks te skep wat nie die tradisionele Afrikanerkultuur hersentreer nie, maar eerder die vernuwende moontlikhede daarvan uitbeeld. Volgens haar onderhandel Botha die sosio-politieke onderstrominge van postapartheid-ideologieë wat Afrikaneridentiteit uitdaag deur menigte van die konvensies van die plaasroman te transformeer.

Grobler (2018: 43-5) let daarop dat die Botha-kindere op die plaas aan bepaalde strukture en praktyke blootgestel word soos dit van geslag tot geslag oorgedra word en wat hulle ouers nou wil verander. Hy beskou Rietpan as ’n “ontmoetingsplek vir progressiewe karakters” – hy verwys na etlike randfigure wat ’n veilige hawe in Rietpan vind, en meen dat die Bothas die plaas as ’n multikulturele, sosiale ruimte herverbeel.²¹ “Rietpan word [...] ’n drumpelgebied waarin ’n eensgesindheid tussen karakters met betrekking tot ’n nuwe deelbaarheid van Suid-Afrikanerskap heers. Die mense wat mekaar in hierdie ruimte ontmoet, is gemarginaliseer deur die groter konserwatiewe gemeenskap en vereenselwig hulle met alles wat progressief is.” Vanuit hierdie ruimte, meen Grobler, ontwikkel ’n bevraagtekening van gebruiklike gewoontes wat uitermate lei tot die Botha-gesin se vernet en onttrekking uit die wit gemeenskap. Grobler let wel op dat hoewel die Botha-kindere se ouers aandring daarop dat hulle die swart plaaswerkers op Rietpan met respek hanteer, daar steeds ’n mate van hiërargie op die plaas te bespeur is – “’n gesagstruktuur wat van die ou dae af kom”. Die karakter Andries Botha, Dominique en Paul se pa, se patriargale rol wat steeds seëvier, dui op tradisionele outoriteit en paternalisme in hierdie gesinsruimte – die politieke progressiwiteit van die ouers ten spyt.

Die komplekse verhouding tussen gender en die plaasruimte, soos uitgebeeld in *Valsrivier/False River*, waarvan Grobler melding maak, word ook deur Chait, Malan, Symonds, Fincham en Visser ondersoek. Chait (2017: 54) meen dat die karakter Sandra Botha, Dominique en Paul se ma, ten spyte van haar liberale denkwyses in die plaashuis – en in die tradisionele narratief wat aan plaasgrond verbonde is – vasgevang is, en dat Paul, wat alle vorme van outoriteit en grondeienaarskap teëstaan, hierdie tradisie bedreig. Malan (2019: 54) merk byvoorbeeld op dat Paul toenemend vervreem word van die plaas en van die waardes wat deur sy ouers verteenwoordig word, terwyl Symonds (2021: 88) verder uitwys dat Paul, deur die plaas vir die stad te verruil, ’n lang geslagslyn wat die plaastradisie respekteer en in stand

²¹ As voorbeelde van randfigure verwys Grobler (2018: 43) onder meer na die plaasvoorman, Goldberg, die weeskinder, Kobus en Johnny, die skoolhoof en sy vrou, Abel en Mary Dlamini, die skoolinspekteur, Ishmael Mabitle, en Paul se vriende, Aaron en Lew.

gehou het, verbreek. In aansluiting met Chait se bogenoemde argument, meen Fincham (2020: 14) dat Sandra ’n “concealed loss of autonomy” ervaar. Dit kom voor asof sy onafhanklik en suksesvol is, aangesien sy finansiële vryheid het en ’n leierskapsrol op die plaas inneem, hoewel sy aan Dominique erken dat sy al 35 jaar op die plaas “vasgekeer” is (Botha, 2013: 178). Volgens Chait (2017: 58) se argument dat namate die Botha-kindere ouer word, Dominique in vroulikheid vasgevang word op die plaas, terwyl Paul aan hierdie “oppressive landscape” ontvlug, herhaal die verteller haar ma se ervaring van ’n verborge verlies van agentskap op die plaas. Fincham (2020: 14-5) meen egter dat Dominique die enigste karakter in die teks is wat teen die roman se einde aan die vereistes van genderrolle ontsnap²² en dat dit juis danksy haar “ecological sensitivity” en “alertness to the natural world” is dat sy ’n toekoms duskant die plaasruimte kan verbeel, aangesien haar sensorium haar in ’n wêreld anders en groter as haarself situeer. Visser (2014: 44) voer aan dat Paul se “fluid, [...] calmative, lucidly detailed and enduring” verhouding met die plaasruimte in kontras is met sy pa se “obligatory, utilitarian” gehegtheid aan die grond²³ wat deur oorerflike patriargie beïnvloed word en aan die genade van die onvoorspelbare, natuurlike siklusse van die plaas onderworpe is. Chait (2017: 55) meen egter dat die landskap in die teks onafhanklik funksioneer van die patriargale tradisie wat deur Andries verteenwoordig word. Fincham (2020: 16) wys daarop dat die Botha-ouers se liberale praktyke niks met ekologie te make het nie, aangesien hulle as vleisproduserende boere totale beheer oor die grond en diere moet uitoefen. In teenstelling hiermee, skryf Fincham (2020: 16), word Dominique se wêreldbeskouing toenemend deur haar ekologiese ingesteldheid beïnvloed – haar ekologiese bewustheid is dus nie ’n passiewe liefde vir die natuur nie, maar stel haar in staat om die mens se etiese verantwoordelikheid te verstaan.²⁴

Enkele letterkundiges het sover melding gemaak van die uitbeelding van trauma en herinnering in *Valsrivier* en *False River*. Vir Dowling (2013) is *False River* nie bloot ’n huldeblyk aan Paul nie, maar eerder ’n werk van diepgaande sielkundige versoening. Ook Heyns (g.d.) beskou *False River* as ’n moontlike poging van die verteller/skrywer om Paul se dood te verwerk. Grobler (2018: 67) beskou die teks as ’n “tussenruimte: [...] die soom van herinnering” – die narratief is ’n uitbeelding van die skrywer²⁵ se “oorgang van kind na volwassene deur die

²² Hierdie stelling is betwisbaar, aangesien Dominique nie noodwendig aan die vereistes van genderrolle op ’n drastiese wyse “ontsnap” nie. Dit is egter nie die hoofokus van my analise nie.

²³ Daar is ’n ambivalensie met die vertaling van die Engelse “land” in Afrikaans. In Afrikaans verwys “land” na beide “grond” en die Engelse woord “country”, terwyl “grond” in Afrikaans verwys na beide “land”, sowel as die Engelse woord “soil”. Gegewe die konteks van die artikel waaruit ek hier aanhaal, vertaal ek Visser se gebruik van die Engelse woord “land” in Afrikaanse na “grond”.

²⁴ Hierdie siening stem ooreen met Susan Smith (2012b) se konsep van ingeplaasheid, wat ek in hoofstuk 2 bespreek.

²⁵ Grobler verwys spesifiek na die manier waarop Botha as skrywer – nie Dominique as verteller nie – haar verhaal onthou en dokumenteer in *Valsrivier*.

oproep en neerskryf van die verlede soos sy dit onthou”. Die beeld van ’n “herinneringsreis as ’n voetpaadjie” wat Dominique saam met Paul loop, is sentraal in die roman (Grobler, 2018: 72). Hy let verder op dat Dominique se “trauma en verlies” met ruimtelike merkers in die teks in verband gebring kan word. Wanneer sy plaas toe verlang, droom sy van Rietpan, die perskebome en die grond (Grobler, 2018: 52). Die verband wat hy hier tussen plekverwantskap en trauma tref, stem ooreen met Willie Burger (in Malan, 2019: 1) se indruk van *Valsrivier* as ’n “liriese poging om [...] ’n menselewe aan ’n plek vas te knoop en om sodoende teen ’n oorheersende gevoel van verlies wal te gooi wat deur die onverbiddelike gang van die tyd veroorsaak word”. Met die herlees van *Valsrivier* ná die publikasie van *Donkerberg*, merk Bennett (2022) op hoe “landskapstaferele en natuursimbole verwerk [is] tot argetipes wat die siklusse van lewe en dood voorstel” – ’n stelling wat die moontlikhede om die rol van plek en ruimte in ervarings van trauma in Botha se werk te ondersoek, bevestig.

Ander letterkundiges – Chait, Symonds en Bennett, onder andere – tref vergelykings tussen Dominique se ekologiese ingesteldheid tydens beskrywings van traumatiese gebeure. Chait (2017: 56) meen byvoorbeeld dat die toneel waar Dominique haar eerste menstruasie in die mielielande ervaar ’n keerpunt in haar verbintenis met die landskap verteenwoordig – dit is nou minder abstrak en meer tasbaar. Sy interpreteer die beeld van die bloed wat by Dominique se been afloop, as ’n uitbeelding van die “rape of the land”.²⁶ Op dieselfde trant stel Symonds (2021: 89) Dominique se beskrywings van die storm wat plaasvind wanneer Paul sy polse sny, gelyk aan die lyflike leed wat hy ervaar:

Paul has finally been broken by the political ‘hammering’ of his society; his ‘bleeding’ is like that of the bare veld. In the same way that the rain beats on the ‘hardened earth’, the hardened hearts of the family are softened and their son is granted absolution by the shedding of his blood.

Soortgelyk meen Bennett (2022) dat Paul se dood aan die einde van die roman die dood van apartheid-Suid-Afrika met sy wit bevoorregting suggereer, terwyl dit ook kwessies rakende wit grondbesit belig. Met hierdie vergelykings stem ek egter nie saam nie, aangesien dit na my mening té metafories met die parallele tussen trauma en die landskap omgaan. In my bespreking van *Valsrivier* motiveer ek hoe Dominique se fokus op omgewingsbeskrywings as

²⁶ Chait brei nie uit oor wat met “rape of the land” bedoel word nie, maar dit is moontlik ’n verwysing na die koloniale misbruik van grond – sien hoofstuk 3 van Andrea Smith se *Conquest: Sexual violence and American Indian genocide* (2005).

'n hanteringsmeganisme geïnterpreteer kan word, eerder as 'n direk vertaalbare metafoor vir bepaalde traumatiese en/of historiese gebeure.

In die resepsie van *Valsrivier/False River* is daar reeds heelwat aandag aan die kinderverteller as narratiewe tegniek geskenk. Heyns (g.d.) meen die gereelde voorkoms van “Pa said” en “Ma said” in Dominique se kindervertelling demonstreer hoe haar ouers – in hierdie stadium van haar lewe – vir haar 'n bron van onbetwisbare outoriteit is. Visser (2014: 16) argumenteer dat die jong Dominique se eerstepersoonvertelling te veel deur die stem van haar ouer self beïnvloed word. Hierdie meer volwasse en beheersde weergawe van die verteller funksioneer as 'n skrywersurrogaat – of sosiale filter – wat besluit watter herinneringe oorgedra word. Malan (2019: 7) merk op dat die perspektiewe en persoonlike belewenisse van die ouer en jonger weergawes van Dominique dikwels oorvleuel – deur haar ná Paul se dood in hulle “gedeelde verlede” terug te verbeel, is die verteller tegelykertyd die “onskuldige kind én die jong vrou”. Deur die oproep van herinneringe herbesoek die ouer verteller die verlede. Sy word na 'n bepaalde tyd en ruimte verplaas en sodoende dien die teks as 'n “deurgangsfase” om aan “rou en verlies 'n plek te gee” (Grobler, 2018: 67). In 'n resensie van *Valsrivier* beklemtoon Hambidge (2013) die belangrikheid van tyd in die roman. Haar beskrywing van die vertelling as “hortend, rukkerig” stem ooreen met Jane Rosenthal (2013) se waarneming dat Botha dikwels in enkele paragrawe ontstellende feite met digkuns en humor verpak, sowel as Johannes Comestor (2013) se oortuiging dat die “mate waarin sy verskillende tye in die verlede aan die vergetelheid ontruk” een van die grootste bates van Botha se skryfwerk is. Oor die narratiewe aanbod van die teks bespiegel Visser (2014: 7) verder dat die fokus op Paul eerder as Dominique se storie moontlik toegeskryf kan word aan Botha se “withdrawal from a narrativized engagement with her own traumatic experience, the sincere examination and exposure of which could be potentially excruciating”. Hier maak Visser dus indirekte melding van die “unspeakability” van trauma, soos geteoretiseer deur Cathy Caruth en bespreek in hoofstuk 2.

1.3.3 Bestaande studies oor *Kompoun* (2021)

Verskeie lesers van *Kompoun* stem saam dat Kamfer in hierdie teks die normatiewe plaasroman herskryf. Elna van der Merwe (2021) beskryf *Kompoun* as 'n moderne plaasroman; vir Van Zyl (2023) is *Kompoun* 'n “collage-agtige vermenging van plaas- en familieroman”; en Chris van der Merwe (2022) meen dat Kamfer se uitbeelding van die plaas in Afrikaanse prosa vernuwend is, onder andere deur die plaas as 'n “bron van vele ellendes” te skets. De Vries

(2022) argumenteer dat Kamfer die “tradisionele ‘baas van die plaas’ na die marges [verskuif] waar dié baasskap onsigbaar en stemloos gemaak word”, terwyl daar aan vroue ’n sentrale rol gegee word: “Dis opvallend hoe sy [die vroue] sonder ’n sweempie triomfantelikheid of romantisering stem gee, hulle terugskryf in die geskiedenis, terug in ’n boek waar hulle gehoor en raakgesien sal word, onignoreerbaar, mens in al hul volheid, goed én sleg.”

In een van die enigste akademiese studies wat tot dusver oor *Kompoun* gepubliseer is, ondersoek Hanneke Stuit (2022: 16) hoe Kamfer die plaas – ’n ruimte wat tradisioneel as wit en heteropatriargaal gekodeer word – as ’n feministiese ruimte herskryf as deel van wat sy as “hyperlocalised plaasfeminism” beskryf. Stuit (2022: 14) meen dat Nadia se “hard-won sense of belonging” te make het met die verlies van die matriargale figure in haar lewe, sowel as die verlies van die plek waar hulle gewoon het. Sy sukkel om te verwerk wat die plaas vir haar beteken – “the novel both critiques the spatial organisation of the plaas and offers its more idyllic aspects as a coping strategy for Nadia” (Stuit, 2022: 15). Vir Nadia dien Groenplaas, volgens Stuit (2022: 15), as ’n ontvlugtingsruimte wat in kontras staan teenoor die tekort aan agentskap wat sy op die Kaapse Vlakte ervaar – dit is ’n plek waarheen sy altyd kan terugkeer. Hierdie stelling is egter betwisbaar, aangesien ek in my analyses van die roman argumenteer dat die plaas juis ’n plek is waar Nadia en haar familie beperkte agentskap het, en dat die plaas daarom nie ’n veilige, stabiele ruimte is waarop hulle kan staat maak nie. Die McKinneys se verhouding met Groenplaas is daarom uiters kompleks, soos ek in hoofstuk 4 motiveer. Stuit (2022: 16) beklemtoon dat die plaasruimte van belang is in Kamfer se werk, aangesien die idilles van die plaas verband hou met die skrywer se eie ervarings en familiegeskiedenis van verplasing en marginalisering.²⁷ Sy verwys na Burger (in Stuit, 2022: 16) se stelling dat Kamfer in haar werk gemoed is met spesifieke en gesitueerde geskiedenis. Die term “gesitueerde” is belangrik vir die doeleindes van my studie, aangesien dit die noue verbintenis tussen ruimte en historiese – sowel as persoonlike – trauma belig. Stuit (2022: 16) wys byvoorbeeld, soos De Vries (2022), daarop dat die wit boer van Groenplaas slegs in die agtergrond van die verhaal figureer. Hierdeur doen Kamfer méér as om bloot die verskynsel van die “occlusion of black labour from the scene” (Coetzee, 1988: 5) op sy kop te draai, meen Stuit (2022: 16-7). *Kompoun* bied ’n “critical Black feminist geography”, ’n konsep by Katherine McKittrick

²⁷ Hierdie siening stem ooreen met wat Kamfer (2018) in die “Koeipaai”-lesing sê: dat sy in haar skryfwerk altyd sal terugkeer na die plaas toe.

geleen en deur Barbara Boswell (in Stuit, 2022: 16-7) beskryf as die subversiewe plekmaakpraktyke van swart subjekte vanuit die marges van geografiese ruimtes.

In *Desire at the end of the white line: Notes on the decolonisation of white Afrikaner femininity* (2025) skryf Azille Coetzee breedvoerig oor die uitbeelding van die plaas in *Kompoun*, en sluit sy in menige opsigte aan by wat Stuit, soos hierbo bespreek, oor die teks argumenteer. Coetzee (2025: 201-2) beaam dat *Kompoun* die kulturele mitologie van die Afrikaner radikaal ontwig deur oor die plaasruimte te skryf vanuit die perspektief van die swart plaaswerkers. Die werk wat Kamfer in *Kompoun* verrig, meen Coetzee (2025: 203), dra by tot die skep van nuwe kennis en nuwe plekmaakpraktyke – ’n taak wat van uiterse belang is in die Suid-Afrikaanse postkoloniale konteks. Hoewel *Kompoun* – in aansluiting by die plaasromantradisie – deur familiedinamika en die karakters se verhouding met grond in plek geanker is, kontesteer dit die genre: Eerstens deurdat die familiale bande in die verhaal nie met patriargale strukture verband hou nie, en tweedens deurdat die tema van die verhouding met grond nie met eienaarskap te make het nie (Coetzee, 2025: 203). *Kompoun* kan eerder gelees word as ’n boek wat oor ’n geslagslyn van vroue handel; sentraal tot die narratief is temas van vroulikheid (“feminine”) en relasionele, hibriede kollektiwiteit (Coetzee, 2025: 203-4). Hierdie siening sluit aan by Stuit (2022: 16) se argument dat die plaas in *Kompoun* as ’n feministiese ruimte herverbeel word. Coetzee (2025: 205-6) dink egter verder na oor die maniere waarop *Kompoun* by die plaasromantradisie aansluit en daarvan afwyk, en argumenteer dat die teks ’n ander tipe projek as Marlene van Niekerk se *Agaat* (2004), byvoorbeeld, verteenwoordig.²⁸ Anders as *Agaat* – waarin die tradisie van erfreg op die plaas as vroulik en veelrassig bedink word, maar nietemin steeds met die oorerwing van plaasgrond behep is – is daar in *Kompoun* géén sprake van die kwessie van oorerfbare grond nie. In hierdie wyse, meen Coetzee (2025: 106), kyk *Kompoun* vórentoe eerder as inwaarts en terug na die verlede.

Van der Merwe (2022) spits hom toe op die transgenerasietrauma wat in die roman uitgebeeld word, sowel as die achronologiese vertellings van die twee vertellers se onthou van hulle kinderjare. Volgens hom is Nadia en Xavie “skerp waarnemers van wat om hulle aangaan, maar terselfdertyd verteenwoordigers van hulle geslag, draers van die pynlike nalatenskap van ouers en grootouers” (Van der Merwe, 2022). Hy meen die kleinkinders is ontwortel – “slagoffers van die liefdeloosheid van die voorgeslagte” – maar dat hierdie gedeelde swaarkry

²⁸ *Agaat* word wyd bestempel as ’n kontesterende plaasroman – sien Nicole Devarenne (2009) se artikel, “Nationalism and the farm novel in South Africa, 1883-2004”, waarna ek in hoofstuk 2 verwys.

hulle leer om saam te staan en in mekaar se leed te deel. Die kinders leef aan die einde van ’n oorgangstyd²⁹ – “die dominansie van die ouers is aan die verbrokkel en die invloed van die ouma kwyn” – maar tog is die band met die voorgeslagte nog nie finaal verbreek nie. Volgens Van der Merwe (2022) speel herhaling ’n belangrike rol in die teks om die uitbeelding van “terugkerende fasette in die lewens van die familie” uit te beeld. Gebeurtenisse word dikwels in “brokstukke” vertel, skryf hy – Diana se verhaal, die reis na ’n begrafnis in Uncle Rickie se taxi en die vertelling van die “langste spookstorie in die wêreld”, byvoorbeeld. Valda Jansen (2021) let ook op die “deurmekaar” narratiewe styl van die familiestories wat vanuit die “intieme ruimte van die gesin” vertel word. Jeremy Vearey (2021), in gesprek met Kamfer en Nathan Trantraal tydens die digitale bekendstelling van die roman, sê dat die narratief nieliniêr aangebied word, “omdat die lewe nieliniêr is”. In aansluiting skryf Stuit (2022: 15): “There is a plot, [...] but it does not move through this grief chronologically. And why should it? As this novel powerfully shows, grief does not work in straight lines.” Ryan Pedro (2022) sluit aan by hierdie gedagtegang deur te meld dat Kamfer in *Kompoun* voortbou op ’n literêre tradisie wat sy help vestig het – skryfwerk wat handel oor “fractured lives in fractured spaces”, aangebied in ’n gepaardgaande nieliniêre narratiewe vorm. Hy dink verder na oor hoe familietrauma in die roman vergestalt en merk op dat Ouma Sylvie se sterk invloed die “roadmap” voorsien waarvolgens Nadia, Xavie en haar ander kleinkinders binne die fisiese ruimte van Groenplaas, sowel as hulle innerlike ruimtes beweeg. Ook Coetzee (2025: 202) maak melding van die impak van trauma op die karakters in *Kompoun*. Sy voer aan dat die teks lineariteit teenstaan: “[L]ike the psychic expression of trauma, there is no linear progression of eventual closure” (Coetzee, 2025: 202).

In sy resensie van *Kompoun* bespreek Pedro (2022) ook die karakterisering van die matriargouma en die twee kindervertellers wat die kompleksiteit van transgenerasietrauma illustreer: “Waar Ouma Sylvie die product is van ’n system wat haar reject en soos toxic waste gaan dump het op die periphery van society, is Nadia en Xavie ’n byproduct van die radioactive air wat rondom haar exist.” Met verwysing na die gebruik van die kindervertellertegniek, meen Pedro dat Nadia en Xavie krities en nadenkend waarneem hoe grootmense vorm gee aan die wêreld rondom hulle. Kamfer se dubbelloopvertelinstantie maak die “anger controlled, die liefde flawed, en die tragedies comical”, wat haar, volgens Pedro (2022), in staat stel om dieselfde temas wat sy in haar poësie ondersoek, op ’n nuwe manier aan te pak in prosa. Hy verwys

²⁹ Die kinders word ook groot tydens ’n politieke oorgangsfase in die jare ná 1994.

byvoorbeeld na die openingstoneel van die teks waar Uncle Empty op 'n verfblik sit en bier in 'n klein glasie skink. Vir Pedro is die beeld van die “tragic, drunkard uncle” 'n bekende een:

Dit cover nie net die odd drinking practices van 'n hele culture nie, maar paired met blou overalls en die geographic space, signal dit towards vrae oor hoekom dié groep mense hulself bevind in dié spesifieke ruimte en situasies (enter apartheid, die dop system, die generational perpetuation en broadening van die socio-economic divide, etc.).

Hier tref Pedro dus 'n belangrike vergelyking tussen ruimte en historiese trauma.

1.4 Probleemstelling en navorsingsvrae

In hierdie studie ondersoek ek tot watter mate Balaev (2008) se bewerings aangaande die noue wisselwerking tussen plek en trauma op Botha en Kamfer se tekste van toepassing is. My primêre vraag is dus hoe die plaasruimte as 'n plek van traumatiese herinnering dien vir die vertellers aan die woord in Botha se *Valsrivier* en Kamfer se *Kompoun*.

Ek beantwoord hierdie vraag deur in verskillende hoofstukke op die volgende subvrae te fokus:

- Wat is die vertellers van die twee tekste se ruimtelike posisionering ten opsigte van die plaas – met ander woorde, wat beteken die plaas onderskeidelik vir Dominique in *Valsrivier* en vir Nadia en Xavie in *Kompoun*?
- Hoe word die verhouding tussen die vertellers in die onderskeie tekste se persoonlike trauma en historiese trauma in ruimtelike terme uitgedruk?
- Watter verskille en ooreenkomste is daar in die onderskeie tekste se uitbeelding van die plaasruimte wanneer dit vergelyk word met die eienskappe van die normatiewe Afrikaanse plaasroman?
- Watter narratiewe tegnieke word benut om die impak van trauma op die karakters, en hulle verhouding met plek/ruimte, in die gekose romans oor te dra?

1.5 Samevatting en hoofstukindeling

In hierdie hoofstuk het ek die agtergrond van my studie bekend gestel; 'n oorsig van my gekose literêre tekste gebied; 'n oorsig van bestaande literatuur oor hierdie tekste voorsien; en my probleemstelling en navorsingsvrae uiteengesit. Ek het gemotiveer op watter wyses Botha en

Kamfer se onderskeie tekste vergelykend bespreek kan word, asook wat die verskille en ooreenkomste is tussen die twee skrywers se biografiese besonderhede en die temas wat in hulle werk neerslag vind. Ek het gewys watter geografiese liggings en bepaalde plekke in elk van my gekose tekste van belang is vir my bespreking, asook op watter wyses die onderskeie vertellers se persoonlike traumas in Suid-Afrika se kollektiewe, historiese trauma gesetel is. Teen hierdie agtergrond kan ek dus gapings in bestaande literatuur oor hierdie tekste identifiseer, ten einde my navorsingsvrae in die volgende hoofstukke te beantwoord.

Uit die literatuuroorsig van *Valsrivier/False River* is dit opmerklik dat die uitbeelding van die plaas gereeld ter sprake is in besprekings van die teks(te). Daarmee saam is daar reeds heelwat literatuur wat met ekologie, gender, die politieke konteks en die kinderverteller in die roman bemoei is. Met die uitsondering van Visser (2014) – wat argumenteer dat die plaasruimte in *False River* nie progressief genoeg is om die normatiewe plaasroman werklik te kontesteer nie – blyk die oorheersende siening te wees dat die teks(te) die plaasromantradisie uitdaag. Hoewel sommige letterkundiges ondersoek instel na die uitbeelding van trauma en die oproep van kinderherinneringe in die teks(te), en hoewel daar in enkele gevalle na die verband tussen trauma en plek verwys word, is geen studie of artikel tot dusver gepubliseer wat primêr oor die verwantskap tussen plekgehegtheid en traumatiese herinnering in Botha se werk handel nie.

Die wyse waarop Kamfer die normatiewe plaasroman herbedink is 'n sentrale onderwerp van bespreking in die ontvangs van *Kompoun* tot op hede – soortgelyk aan hoe menige akademici en resensente ondersoek hoe Botha in *Valsrivier* die tradisie van die genre ondermyn. Ander aspekte van *Kompoun* waaraan skrywers tot dusver noemenswaardige aandag geskenk het, sluit in die gebruik van die kinderverteller, die verskynsel van transgenerasietrauma en die achronologiese narratiewe struktuur wat verband hou met die vertelling van traumatiese gebeure. In hierdie opsig is daar dus 'n merkbare ooreenkoms in die temas wat ter sprake kom in die resepsie van *Kompoun* en *Valsrivier/False River*. Stuit (2022) se argument rakende Kamfer se gesitueerde plaasfeminisme, Coetzee (2025) se skrywes oor die verwickelde maniere waarop *Kompoun* die plaasromantradisie ontwig, sowel as die verskeie letterkundiges wat let op die wyse waarop beide persoonlike en historiese trauma onder meer uitgebeeld word deur die achronologiese narratief, is veral belangrik vir my studie.

In hoofstuk 2 voorsien ek 'n uiteensetting van die teoretiese raamwerk waarbinne hierdie studie uitgevoer word. Teoretiese onderwerpe wat ek bespreek, sluit in ekokritiek; plek- en ruimtestudies binne die ekokritiek; sin van plek en ingeplaastheid; die normatiewe plaasroman;

die kontesterende plaasroman; literêre traumastudies; persoonlike, kollektiewe en familietrauma; die oordraagbaarheid van trauma; herinneringstudies; en die verhouding tussen plek en herinnering.

In hoofstuk 3 bespreek ek Botha se *Valsrivier* deur onder andere aandag te skenk aan Dominique se ekopoëtiese en ingeplaaste perspektief; wat die plaas vir haar beteken; persoonlike en familietrauma op Rietpan en Wolwefontein; die plaas as 'n plek van historiese trauma; plekke van herinnering op die plaas; en die maniere waarop die teks by die plaasromantradisie aansluit en/of daarvan afwyk.

In hoofstuk 4 bespreek ek Kamfer se *Kompoun* deur, soortgelyk aan die bespreking van *Valsrivier* in hoofstuk 3, onder andere aandag te skenk aan die effek van verplasing op Nadia en Xavie se ruimtelike ervaring; wat die plaas vir die twee vertellers beteken; transgenerasie-familietrauma op Groenplaas; die plaas as 'n plek van historiese trauma; plekke van herinnering op die plaas; en die maniere waarop die teks by die plaasromantradisie aansluit en/of daarvan afwyk.

In hoofstukke 3 en 4 maak ek van 'n vergelykende stipleesmetode gebruik. Die meerderheid van die vergelykings wat ek tussen die twee tekste tref, is in hoofstuk 4 ingesluit.

In hoofstuk 5 bespreek ek my bevindinge en vergelyk die verskillende maniere waarop die plaas vir Dominique in *Valsrivier* en vir Nadia en Xavie in *Kompoun* as plekke van traumatiese herinnering dien. Ek meld ook moontlikhede vir verdere studie.

Hoofstuk 2: Teoretiese raamwerk

2.1 Inleiding

In hierdie hoofstuk bied ek 'n oorsig van bestaande teorieë oor plek- en ruimtestudies, sowel as trauma- en herinneringstudies. Ter voorbereiding van my teksanalises in hoofstukke 3 en 4, waar ek die rol van die plaas as 'n plek van traumatiese herinnering in *Valsrivier* en *Kompoun* ondersoek, bespreek ek in hierdie hoofstuk ook teorie wat oor die normatiewe plaasroman handel, sowel as die verskynsel van die kontesterende plaasroman wat in reaksie op eersgenoemde ontwikkel het. Ek maak gebruik van internasionale bronne, maar skenk deurentyd veral aandag aan studies wat spesifiek oor die Suid-Afrikaanse en Afrikaanse letterkunde handel.

In die eerste afdeling, oor plek- en ruimtestudies, gebruik ek ekokritiese teorie om na te dink oor die rol van die fisiese omgewing in letterkunde. Ek verwys na internasionale denkers soos Timothy Morton, Cheryll Glotfelty en Lawrence Buell, en na Susan Smith, Susan Meyer en Corné Coetzee in die plaaslike konteks. Daarna ondersoek ek literatuur oor die verskil en wisselwerking tussen plek en ruimte om te verstaan hoe betekenis met plek geassosieer word en watter rol plek as betekenisbelaaide ruimte in die Suid-Afrikaanse konteks het. Hier verwys ek na internasionale teoretici soos Robert T. Tally Jr., Henri Lefebvre, Edward Soja, Gaston Bachelard, Katherine McKittrick en Édouard Glissant. Ek verwys ook na navorsing wat deur plaaslike skrywers soos Louise Viljoen, Susan Smith, Franci Greyling en Hugo ka Canham gepubliseer is. Daarna kyk ek oorsigtelik na die ontwikkeling van die plaasromantradisie in Afrikaans om te motiveer hoe die plaas as 'n komplekse betekenisbelaaide ruimte gelees kan word. Ek steun onder meer op die skrywes van J.M. Coetzee, Ampie Coetzee, Azille Coetzee, H.P. van Coller, Sarah Nuttall, Reinhardt Fourie en Nicole Devarenne.

In die daaropvolgende gedeelte, oor trauma en herinnering, bied ek 'n oorsig van kulturele traumastudies – in teenstelling met kliniese traumastudies. In hierdie gedeelte omskryf ek die verskille en wisselwerking tussen persoonlike en kollektiewe trauma – veral binne die plaaslike, historiese konteks – sowel as tussen persoonlike en kollektiewe herinnering. Ek ondersoek hoe trauma met herinnering vervleg is, hoe trauma oor generasies heen en binne die familie oorgedra word en hoe traumatiese herinnering as oorerflik beskou en uitgebeeld word. Ek skenk veral aandag aan teoretici soos Cathy Caruth, Meera Atkinson, Balaev, Jay Rajiva,

Maurice Halbwachs, Astrid Erll, Steven D. Hoelscher en Derek H. Alderman, sowel as Johan Anker en Cilliers van den Berg wat beide in Afrikaans oor trauma skryf.

Daarna kyk ek na die oorvleueling tussen bogenoemde velde in bestaande teorie. Ek vra hoe 'n teoretiese raamwerk daaruit kan sien wanneer plek en ruimte met trauma en herinnering in verband gebring word, en hoekom só 'n benadering veral van toepassing is op die Afrikaanse en Suid-Afrikaanse letterkunde. Hier steun ek veral op die navorsing van Balaev, Pierre Nora en Geoffrey Hartman.

2.2 Plek en ruimte

2.2.1. Ekokritiek: 'n oorsig

In *Ecology without Nature* skryf Morton (2007: 5) dat die tyd sal kom dat ons oor enige teks vra wat dit oor die omgewing sê, soortgelyk aan hoe daar in hedendaagse tye gevra word wat 'n teks byvoorbeeld oor gender sê – selfs wanneer dit nie eksplisiet daaroor handel nie. Morton maak hierdie stelling meer as 15 jaar gelede, wat dus die vraag opper of die literêre wêreld sedertdien die punt bereik het waar daar wel só gereeld oor die rol van die omgewing in literatuur nagedink word. Dit is nie die doelwit van hierdie studie om hierdie vraag te beantwoord nie, hoewel ek met Morton (2007: 5) saamstem dat die fisiese omgewing 'n bepalende rol in die lees en analise van literêre tekste speel. Morton voer aan dat ekologiese skryfwerk daarop aandring dat die mens “embedded” in die natuur is, dat die natuur 'n “surrounding medium” is wat die mens se wese in stand hou. “Putting something called Nature on a pedestal and admiring it from afar does for the environment what patriarchy does for the women. It is a paradoxical act of sadistic admiration,” meen Morton (2007: 5). In reaksie op hulle³⁰ kritiek teenoor die mens se “sadistic admiration” van die natuur, spits ek my in hierdie studie toe op 'n meer konkrete interpretasie van die fisiese omgewing deur te ondersoek wat literêre karakters en vertellers se verhouding met bepaalde genoemde plekke in hulle verhaalwêreld is.

Hoewel ekokritiek nie die primêre teoretiese veld is waarop my raamwerk gegrond is nie, is die ontwikkeling daarvan in die Afrikaanse literêre studies³¹ wel relevant tot my doelwit om 'n

³⁰ Morton is nie-binêr en verkies die voornaamwoorde hul/hulle.

³¹ Sien Reinhardt Fourie se artikel “Is ekokritiek die moeite werd?” (2013) vir 'n bondige oorsig van die ontwikkeling van die ekokritiek binne Suid-Afrikaanse literatuurstudies. In “Dystopian ecologies: Thinking about South African ecocriticism through a comparative reading of Henrietta Rose-Innes’s *Green Lion* and Alettie van den Heever’s *Stof* [Dust]” (2021a) bied Louise Viljoen 'n oorsig van die Suid-Afrikaanse ekokritiek teen die agtergrond van die postkolonialisme, sowel as binne die konteks van 'n Afrika-ekokritiek. Sien ook Susan Meyer se artikel

verband tussen plek en ruimte met trauma en herinnering te tref binne die konteks van die plaaslike letterkunde. Menige idees wat in ekokritiese teorieë uiteengesit word, is besonder nuttig om die verskil en wisselwerking tussen die terme “plek” en “ruimte” te verstaan. In hierdie afdeling kyk ek dus oorsigtelik na aspekte van die ekokritiek wat van belang is vir my studie.

Glotfelty (in Coetzee, 2015: 2) se beskrywing van ekokritiek as die studie van die verhouding tussen literatuur en die fisiese omgewing, tesame met Michael Bennett en David W. Teague (in Coetzee, 2015: 2) se definisie van die veld as die studie van die wedersydse konstruktiewe verhouding tussen kultuur en omgewing, belig ’n aantal kwessies wat verband hou met die plek- en ruimteteorie wat ek in hierdie hoofstuk bespreek. Die rol van plek in literatuur is dus sentraal tot die ekokritiek. Glotfelty (in Coetzee, 2015: 2) verduidelik dat die ekokritiek ontwikkel het in verhouding tot literatuur wat grotendeels oor die natuur handel, om later ook literatuur oor of analise van grense, diere, stede, tegnologie, vullis en die liggaam in te sluit. Binne die plaaslike konteks wys Burger (2016: 15) byvoorbeeld op ’n vernuwende tendens in die Suid-Afrikaanse literatuurstudie om vanuit ’n ekokritiese perspektief ondersoek in te stel na die natuur binne die stad. Die ontwikkeling van vertakings van die ekokritiek – stedelike ekokritiek, feministiese ekokritiek, postkoloniale ekokritiek en humanistiese teenoor posthumanistiese of nuwe materialistiese ekokritiek, byvoorbeeld – dui op die potensiaal van die veld om ook, bo en behalwe mens-natuur-verhoudinge, te besin oor die mens se verhouding met stedelike en mensgemaakte ruimtes. Dit bied ook die geleentheid om na te dink oor hoe hierdie wisselwerkings deur ras-, klas- en gendergebaseerde magsdinamika beïnvloed word. Teorie wat met die ekokritiek gemoei is, is met ander woorde nie beperk tot sogenaamde natuurliteratuur nie. Plek- en ruimtestudies is daarom nou verwant aan die ekokritiek. In hierdie verband merk Coetzee (2015: 8), in aansluiting met Lawrence Buell en Timothy Clark, byvoorbeeld op dat die term “omgewingskritiek” meer gepas is as “ekokritiek”: “[D]ie voorsetsel eko- het ’n onmiskenbaar ‘groen’ assosiasie, maar omgewing is nie beperk tot die plante- en diereryk soos wat in afgekampte wildernisgebiede of wildgeworde stukkies stad aangetref word nie.”³² Hierdie siening is sentraal tot my studie deurdat my verstaan van plek en ruimte verby die grense van sogenaamde natuurlike landskappe strek – wanneer ek byvoorbeeld oor die plaasruimte nadink, word mensgemaakte strukture, soos die plaashuis en

“Ecocritical concerns in select Afrikaans narrative works: Critical perspectives” (2021) vir ’n oorsig van die uiteenlopende bydraes van ekokritiese studies wat in die afgelope jare op Afrikaanse literatuur toegepas is.

³² Hoewel ek aanklank vind by hierdie voorstel, gebruik ek in hierdie tesis deurlopend die term “ekokritiek”, soos gebruiklik binne hierdie akademiese veld.

die inhoud daarvan, met soortgelyke noukeurigheid oorweeg as ekologiese elemente, soos diere en plantegroei.

Die bewondering van die natuur in die romantiese wyse – waarop Morton kritiek lewer – herinner aan die verskynsel van pastorale letterkunde, wat veral met eerstegolf-ekokritiek geassosieer word. In 'n oorsig van die benaderings wat met die onderskeie golwe³³ van ekokritiek resoneer, verwys Coetzee (2015: 16) na Peter Marinelli se definisie van die pastorale letterkunde as letterkunde wat handel oor die kompleksiteit van die menslike lewe teen 'n agtergrond van eenvoud – gewoonlik 'n plattelandse landskap.³⁴ Coetzee (2015: 16) verwys ook na Tom Wilson se veronderstelling dat die pastorale letterkunde dikwels 'n onskuldige verlede onthou of voorstel wat in die onlangse verlede deur voortstuwende tegnologie aangetas is. Love (in Coetzee, 2015: 16) wys daarop dat verskeie ekokritici só 'n “suiwer pastorale uitbeelding” problematies vind, aangesien die natuurlike wêreld deur die humanistiese aannames van die skrywer gestileer en vereenvoudig word. Die dominante pastorale tradisie bied 'n blik op die landelike lewe wat van arbeidsprosesse verwyder is (Ryle aangehaal in Coetzee, 2015: 16). Hieroor brei ek uit in my oorsig van die Afrikaanse plaasromangenre.

2.2.2 Plek en ruimte binne die ekokritiek

Susan Smith en Susan Meyer is van die mees produktiewe ekokritiek-gefokusde navorsers in die Afrikaanse letterkunde. Susan Meyer het al betekenisvolle bydraes tot die veld van ekokritiek gelewer deur in haar werk dikwels op die verhouding tussen letterkunde en die fisiese omgewing te fokus, asook op mens-plek-verbintenisse soos dit in Afrikaanse literêre tekste ondersoek en uitgebeeld word.³⁵ In haar loopbaan tot dusver het Smith al besonder omvattend oor terme soos “sin van plek” en “ekopoësie” geskryf, spesifiek soos in die Afrikaanse letterkunde vergestalt. Sy wys op die rol van plek binne die breër ekokritiek deur Stuart Cook (in Smith, 2012a: 506) aan te haal: “I am interested in place, how we place ourselves in the world and the biological, social, and political ways in which we define where

³³ Eerstegolf-ekokritiek, skryf Coetzee (2015: 9), word geassosieer met radikale ekologie (“deep ecology”) en 'n biosentriese benadering waarvolgens daar 'n totale skeiding tussen die natuur en mensdom is. Tweedegolf-ekokritiek het ontstaan in reaksie op eerstegolf-ekokritiek se “elitistiese, estetiese fokus op die natuur”. In tweedegolf-ekokritiek word die argument gevoer dat “natuurlike en kultureel-gevormde omgewings lank reeds verstregtel is”. Stedelike ekokritiek is 'n voorbeeld van 'n vertakking van die veld wat uit hierdie golf ontstaan het.

³⁴ Oor die gebruik van die term “landskap” beklemtoon J.M. Coetzee (1988: 40) in *White writing* dat die woord tegelykertyd na natuur en kuns verwys – met ander woorde na fisiese landskap wat beeldmatig bedink word.

³⁵ Binne die beperkte bestek van hierdie tesis fokus ek hoofsaaklik op Susan Smith se navorsing, veral gegewe die belang van konsepte soos “ingeplaasheid” en “ekopoësie” waaroor sy teoretiseer, soos bespreek in hierdie hoofstuk. Vir voorbeelde van ekokritiese toepassingsmoontlikhede bou my studie veral voort op die volgende artikels deur Meyer: “Mens-plant-verbintenisse in *Die sideboard* (2014) van Simon Bruinders” (2017), “Wildernis van menslike belewenis in *Die troebel tyd* van Ingrid Winterbach” (2019) en “Fisies-geografiese plekbesonderhede en Karoomens-verbintenisse in gestaltegewing aan die Afrikaanse ekokritiek” (2024).

we are.” Smith (2012a: 504-5) lys ook ’n aantal onderwerpe wat binne die ekokritiek ondersoek kan word, insluitend

die betekenis van die begrip natuur; die wyse waarop plek op dieselfde wyse as klas, geslag en ras bestudeer behoort te word;³⁶ [...] kommentaar op die grond/aarde waarop ons leef en die wyse waarop ons daarop leef; kritiek op hoe en wie ons is, hoe ons geleef het en hoe ons ’n nuwe wyse van leef kan konstrueer; persoonlike konneksie en die sin van verantwoordelikheid teenoor die onderwerp; ’n belangstelling in hoe en in watter mate veranderde landskappe verken en gerepresenteer word deur skrywers; die onderskeid tussen landskap en omgewing; ondersoeke na landskap as emosionele ruimte, as geheue, melodrama en sentiment; hoe die morele geografie van ruimte daar uitsien; hoe omgewingsliteratuur en politiek aan mekaar verwant is; en die wyse waarop ekopoësie en ekokritiek ander strategieë van aksie uitlok as waartoe omgewingsbeleid in staat is.

Heelwat van die kwessies wat Smith hier uitwys, is relevant tot my navorsingsvrae. Die “betekenis van die begrip natuur” en die “onderskeid tussen landskap en omgewing” is byvoorbeeld van belang vir my ondersoek tot die wisselwerking tussen die konsepte “plek” en “ruimte”. Ondersoeke na “landskap as emosionele ruimte, as geheue [...] en sentiment” en die “morele geografie van ruimte” is belangrik vir my doelwit om ’n verband tussen persoonlike trauma en geheue met plek en ruimte te identifiseer, om sodoende bepaalde plekke en ruimtelike merkers wat in my gekose literêre tekste voorkom, as plekke van traumatiese herinnering te lees. Smith se melding van die “wyse waarop plek op dieselfde wyse as klas, geslag en ras bestudeer behoort te word”; “kommentaar op die grond/aarde waarop ons leef en die wyse waarop ons daarop leef”; “kritiek op hoe en wie ons is, *hoe ons geleef het en hoe ons ’n nuwe wyse van leef kan konstrueer*”; en “hoe omgewingsliteratuur en *politiek* aan mekaar verwant is” (my kursivering) sluit veral aan by my belangstelling in die wisselwerking tussen persoonlike en historiese of kulturele trauma. Historiese traumas, soos gedwonge verplasing en die kwessie van grondbesit, hou verband met vrae oor die manier waarop die mens met plek en landskap omgaan, en tot watter mate daardie aktiwiteite of gedragspatrone aan klas-, ras- en gendermagsverhoudinge onderhewig is. Smith se belangstelling in hóé skrywers die landskap verken en representeer is ook in die besonder relevant tot my ondersoek na die spesifieke

³⁶ Hierdie siening stem ooreen met Morton (2007: 5) se oortuigings waarna ek vroeër verwys het.

narratiewe tegnieke wat Botha en Kamfer in hulle onderskeie tekste gebruik wanneer daar oor plek geskryf word, veral tydens die uitbeelding van traumatiese herinneringe.

In haar navorsing skenk Smith veral ook aandag aan die ekopoësie, wat met die eerste oogopslag nie van toepassing is op hierdie studie nie, aangesien ek in my analyses slegs op prosatekste fokus. Die beginsels van ekopoësie soos Smith daarvoor skryf is egter, na my mening, nie tot poësie beperk nie, en kan daarom ook in die analise van prosatekste gebruik word. Die term “ekopoësie” sou dus argumentshalwe as “ekoprosa” of “ekoliteratuur” interpreteer kon word.³⁷ Smith verwys na Chris Arigo (in Smith 2012a: 510) se stelling dat “ekopoësie” nie noodwendig “natuurpoësie” beteken nie. Arigo meen dat “tradisionele natuurpoësie”, waarin die mens-onderwerp mediteer oor die landskap-/dier-voorwerp³⁸ as toegang tot dieper betekenis in die mens-onderwerp se lewe, ’n simplistiese reduksie is wat die komplekse aard van die wêreld waarin ons leef ontken. Smith (2012a: 510) meen dat terme soos “pastorale poësie” en “landskap- of natuurpoësie” nie ’n geskikte benaming vir hierdie tipe poësie is nie, aangesien dit nie poog om die platteland en die stedelike van mekaar te skei nie, ook nie om “gekultiveerd teenoor wild en ongerep” of “tegnologies teenoor natuurlik” te stel nie. Sy stel dan die volgende definisie van ekopoësie voor:

[P]oësie wat nie uitsluitlik oor die natuur en ekologiese vraagstukke handel nie, maar op soek is na ’n wyse om deur middel van taal die samehang van die mensdom en die natuur te waardeer en te verstaan en as aksie uit te druk (Smith, 2012a: 512).

Sy beskou ekopoësie as ’n “beweging wat spruit uit die spanning waar die verhouding tussen mens en natuur ’n kruispunt bereik”, en meen dat hierdie literatuur krities na die mens-natuur-verhouding kyk (Smith, 2012a: 512). “Deur die daarstelling van ’n nuwe geheel of ’n nuwe konsep van skoonheid word ’n nuwe ‘huis’ of ‘plek’ verwoord en tot stand gebring, ’n plek wat ons met al die ander spesies op hierdie planeet deel” (Smith, 2012a: 512). In my analyses vorm hierdie beginsels deel van die teoretiese raamwerk waarbinne ek Botha en Kamfer se tekste bespreek deur na te dink oor die rol wat die fisiese omgewing in die vertellers se onderskeie lewens inneem.

³⁷ Hiermee saam verstaan ek die term “poësie” soos per Aristotle se gebruik van die term *poietikês* (“poetics” in Engels), en soos dit in hedendaagse tye gebruik word om byvoorbeeld te verwys na literêre of literatuurfilosofiese benaderings, ongeag die genre.

³⁸ Sien byvoorbeeld Serenella Iovino en Serpil Oppermann (2012) se artikel, “Theorizing material ecocriticism: A diptych”, vir meer konteks oor die verskil en wisselwerking tussen “onderwerp” en “voorwerp” in die ekokritiek.

2.2.3 Plek- en ruimtestudies: ’n oorsig

Tally Jr. (2013: 3) meen dat ruimtelikheid oor die afgelope dekades ’n kernkonsep vir literêre en kulturele studies geword het. Hierdie tendens is ’n nadraai van die sogenaamde “spatial turn” – ’n term wat deur denkers soos Denis Cosgrove, Fredric Jameson, David Harvey en Soja gebruik word om te verwys na die verhoogde aandag wat sedert die 1960’s aan plek, ruimte en kartering in literêre en kulturele studies geskenk word (Tally, 2013: 159). Tally (2013: 16) is egter van mening dat ervaringe van plek en ruimte, die behoefte aan kartering en die bepeinsing oor maniere om ’n meer leefbare “sin van plek”³⁹ (“sense of place”) te bekom, nog altyd van die mens se geskiedenis deel uitgemaak het: “To the extent that human beings are ‘social animals’ – Aristotle’s zoon politikon – they are also *spatial* animals” (my kursivering). Tally verwys na die ontwikkeling van Sigmund Freud se psigoanalitiese teorie en voer aan dat psigoanalise as ’n poging om die kontoere van die menslike verstand te karteer beskou kan word. Hierdie argument word gestaaf deur Freud se gereelde gebruik van ruimtelike metafore in sy skryfwerk, sowel as die tydverwante (“temporal”) element wat met Freudiaanse denke geassosieer word.⁴⁰ Daar is ’n oorvleueling tussen ruimtelikheid en trauma in Freud se bewering dat die herhaling van ’n vroeër gebeurtenis op ’n latere tydstip dikwels die oorsprong van ’n pasiënt⁴¹ se sielkundige probleem is. ’n Vroeër traumatiese gebeurtenis wat vergeet of onderdruk is en dan deur ’n meer onlangse maar soortgelyk traumatiese ervaring geaktiveer word, vorm dus die kern van ’n persoon se huidige neurotiese toestand (Tally, 2013: 35). Uit hierdie oorsig wat Tally van Freud se psigoanalitiese teorie bied, is dit reeds duidelik dat ruimtelikheid en die sielkunde ’n beduidende rol in traumastudies speel, selfs wanneer daar binne ’n literêre of kulturele konteks oor trauma nagedink word. Hieroor brei ek uit in die latere gedeelte oor kulturele trauma- en herinneringstudies.

In *The production of space* (1991)⁴² – ’n belangrike bron in ruimtelike studies – voer Lefebvre aan dat ruimte ’n sosiale konstruk is, en hy stel ondersoek in na watter taalgebruik en beskrywings betekenis aan ’n bepaalde sosiale ruimte verleen:

Is space a social relationship? Certainly – but one which is inherent to property relationships (especially the ownership of the earth, of land) and also

³⁹ In sy werk verwys Tally ook na die term “spirit of place”, ’n idee wat D.H. Lawrence van die konsep van *genius loci* – “a guardian spirit that watches over a particular locale” – aangepas het. Lawrence (in Tally, 2013: 81) veronderstel dat elke kontinent sy eie “spirit of place” het, en dat dit die idees van die mense wat in daardie bepaalde plek woon, beïnvloed en selfs beheer.

⁴⁰ sien byvoorbeeld die ruimtelike metafore aan die begin van Freud se *Civilization and its discontents* (1930).

⁴¹ Tally gebruik die term “pasiënt”, eerder as “kliënt”.

⁴² Volgens Tally (2013: 116) is hierdie teks beide ’n refleksie op die “spatial turn”, sowel as ’n dryfkrag agter hierdie beweging.

closely bound up with the forces of production (which impose a form on that earth or land); here we see the polyvalence of social space, its “reality” at once formal and material. [...] Thus the means of production, produced as such, cannot be separated either from the social division of labour which shapes it, or from the state and the superstructures of society. (Lefebvre, 1991: 85)

Vir Lefebvre word die mens se ervaring van ruimte deur sosiale verhoudinge, sowel as magsdinamikas bepaal. Hoewel sosiale ruimte – volgens hierdie argument – ’n konstruk is wat subjektief tot elke persoon se ervaring is, speel die individu juis ook ’n rol in die “produksie” van hierdie ruimte. Elke samelewing, meen Lefebvre (1991: 31), produseer ’n ruimte van hulle eie. Hiermee stem Tally (2013: 117) saam, aangesien hy ruimte as “deeply historical” beskou. Lefebvre se verwysing na hoe die eienaarskap van grond ’n invloed uitoefen op die wyse waarop daar met daardie bepaalde ruimte omgegaan word, is veral belangrik vir my latere bespreking oor die plaasromangenre wat gesitueer is binne die Suid-Afrikaanse narratief rondom grondeienaarskap en die magsdinamikas wat daarmee verstrengel is.

Gegewe Lefebvre se klem op die dualiteit van ruimte as bestaande uit beide fisiese, materiële elemente, sowel as sosiale strukture is dit belangrik om ’n onderskeid tussen konkrete en abstrakte of sosiale ruimte te tref. Met ander woorde, waarna verwys “plek” en waarna verwys “ruimte”?

Soja (in Smith, 2021: 347-8) onderskei tussen drie kategorieë van plek: werklikewêreldplek, wat na reële, konkrete plek verwys; fiktiewe plek, wat as ’n konstruksie van die verbeelding figureer; en ’n derderuimte (“thirdspace”) waarin die werklikewêreld- en nie-werklikewêreldplekke oorvleuel as ’n “real-and-imagined” plek. Buell (2005: 145)⁴³ argumenteer dat plek bondig definieerbaar is as ruimte wat menslike betekenis gegee word deur persoonlike gehegtheid, sosiale verhoudinge en fisiografiese eiesoortigheid. Ruimte benodig nie die konsep van plek nie, skryf Smith (2012b: 896), hoewel “fisiese plek wel gelokaliseer is in ruimte”. In *Space and place: Theories of identity and location* argumenteer Erica Carter, James Donald en Judith Squires (1993: xii) dat dit plekke is wat identiteit begrond, nie ruimtes nie. In die inleiding tot *Text, theory and space: Land, literature and history in South Africa and Australia* beklemtoon Kate Darian-Smith, Liz Gunner en Sarah Nuttall (1996: 3)

⁴³ Smith (2012b: 145) merk op dat dit veral Buell is wat in onlangse ekokritiese navorsing op die persoonlike verbintenis en verwantskap van die mens met plek fokus.

die dinamiese aard van die landskap, en meen dat dit deur kulturele prosesse – verbeel, sien, historiseer en onthou – is wat ruimte in plek omskep word, en geografiese gebiede in kultureel-gedefinieerde landskappe. Viljoen (2002: 1) beklemtoon dat dit veral teen die agtergrond van hierdie definisie van plek en ruimte is dat postkoloniale kritici daarop wys dat “plek gelees kan word soos ’n palimpsest waardeur al die verskillende lae van die geskiedenis wat op die ruimte geskryf is, sigbaar word”. Die idees wat Paul Carter (1987: xxiv) in *The road to Botany Bay* uitdruk, sluit aan by die wyse waarop betekenis in ruimte ingeskryf word. Hy dink na oor die kulturele oorsprong van ruimtelike geskiedenis: nie in ’n bepaalde jaar of plek nie, maar deur die aksie van naamgewing. Deur ’n plek ’n naam te gee, word ruimte simbolies tot plek omskep, met ander woorde, ’n ruimte met ’n geskiedenis. Plek is dus emosioneel gelade, meen Smith (2012b: 913): “Dit is plek wat natuur en kultuur met mekaar verbind.”

Volgens my interpretasie van bogenoemde bronne kan enige fisiese area dus ’n *ruimte* wees, maar dit word eers ’n *plek* wanneer ’n individu of gemeenskap ’n bepaalde betekenis aan daardie ruimte heg. Ter illustrasie: ’n Stuk grond wat afgebaken en gekarteer word as ’n plaas⁴⁴ wat aan iemand behoort, is dus ’n voorbeeld van ’n fisiese *ruimte* wat ’n *plek* word deur die prosesse van kartering, naamgewing en eienaarskap. Verdere betekenis word aan die *plaasruimte as plek* geheg deur die unieke sosiale verhoudinge wat binne daardie ruimte afspeel. Die verhouding wat die plaaseienaar met hierdie plek het, sal byvoorbeeld verskil van die verhouding wat die plaasarbeiders daarmee het. Sodoende is daar dus ’n noue wisselwerking tussen die fisiese ruimte, die sosiale ruimte en die magdinamikas waarvoor Lefebvre skryf.

2.2.4 Sin van plek en ingeplaastheid

Terme soos “plekidentiteit”, “plekgehegtheid” en “sin van plek” is nuttig om die subjektiewe aard van mens-plek-verhoudinge te verstaan. In *Place and placelessness* identifiseer Edward Relph (1976: 47) drie dimensies van plekidentiteit: die statiese, fisiese omgewing; die aktiwiteite in die plek; en betekenis wat daaraan geheg word. Phil Turner en Susan Turner (2006) som Relph se ontleding van hierdie drie dimensies met ’n voorbeeld ter illustrasie op: Dit is moontlik om ’n dorp te verbeel bestaande uit geboue en objekte soos dit uitgebeeld word in lugfoto’s – dít is die statiese, fisiese omgewing; iemand wat die aktiwiteite van die mense in

⁴⁴ Ek gebruik die voorbeeld van ’n plaas hier, aangesien dit aansluit by die gedeelte oor die plaasromantradisie waarvoor ek in hierdie hoofstuk skryf. In daardie gedeelte brei ek uit oor die tradisionele magshiërgieë binne die plaasruimte waarvan ek hier melding maak.

hierdie fisiese konteks observeer, verteenwoordig die aktiwiteite wat binne die bepaalde ruimte afspeel; iemand wat hierdie geboue en aktiwiteite eerstehands ervaar, assosieer bepaalde gevoelens daarmee of houdings daarteenoor – dit wys dus op die betekenisvlak wat aan plek gekoppel word. In haar navorsing maak Smith op haar beurt gebruik van die drie dimensies van plek soos geïdentifiseer deur Buell (in Smith, 2012b: 887): die fisiese materialiteit van die omgewing; die sosiokulturele persepsie en linguistiese konstruksie van plek; en die persoonlike verwantskap met plek. Relph en Buell se idees oor die verskeie dimensies van plek en plekidentiteit kom dus op dieselfde beginsel neer, naamlik dat die ervaring van plek persoonlik en subjektief is.

Relph (1976: 49) meen dat “sin van plek” ’n vierde, meer abstrakte dimensie van plekidentiteit verteenwoordig wat na die karaktereienskappe of persoonlikheid wat op ’n ruimte geprojekteer word, verwys. In Afrikaans het beide Smith en Greyling al breedvoerig oor sin van plek geskryf. Greyling (2014: 112) definieer sin van plek as die vereenselwiging van plek met betekenis en gevoel wat deur die individu se ervaring en betrokkenheid in die omgewing gevorm word en in breër sosiale verhoudinge gesitueer is. Volgens Smith (2012b: 900) word ’n sin van plek nie eensydig op ’n landskap afgedwing nie, maar vloei dit voort uit ’n verhouding tussen plek en mens. Hierdie denkwyse stem ooreen met Lefebvre se argument oor die produksie van ruimte – die identiteit van ’n bepaalde plek is nie konstant nie, maar word deurentyd gevorm en hervorm deur die unieke ervaringe wat elke persoon daarmee het. Sin van plek is dus ’n uiters persoonlike en vloeibare ervaring wat ’n noemenswaardige faktor in die breër konsep van plekidentiteit en plekgehegtheid speel.

Wanneer daar oor plekgehegtheid nagedink word, is daar verskeie skale van plek wat ter sprake is. Greyling (2014: 113) gebruik Buell se term “nested quality of space” om aan te sluit by Gillian Rose se bewering dat ’n individu op verskillende vlakke by bepaalde plekke kan tuishoort – plaaslik, op streeksvlak, nasionaal of globaal. Greyling (2014: 113) herinner ook aan Gaston Bachelard se argument dat plekgehegtheid verbind kan word met intieme huislike ruimtes soos solders, kelders, kaste, laaie, kiste, en so meer. Tally (2013: 114-6) bied ’n nuttige oorsig van die fenomenologiese ondersoek na die ruimtes van die alledaagse lewe – die huislike ruimte, in die besonder – wat Bachelard in *The poetics of space* (1969) bespreek. Bachelard se primêre belangstelling is die poëtiese ruimte, of die ruimte van die verbeelding, eerder as sogenaamde werklike geografiese ruimtes. Hy is dus minder ingestel op die geografiese of kartografiese benadering van ander ruimtelik-georiënteerde kritici. Hoewel huislike ruimtes,

sowel as beelde wat huislike ruimtes verteenwoordig, wel na werklike ruimtes verwys wat deur 'n liggaam bewoon word, is Bachelard eerder gemoeid met die individuele subjek se verbeelde reaksie op dit wat hulle binne daardie ruimtes ervaar. Volgens Tally (2013: 114-6) is Bachelard se ingesteldheid tot die subjektiewe verhoudinge met huislike ruimtes gebaseer op die unieke betekenis wat die individu met daardie ruimtes, of objekte binne daardie ruimtes, assosieer. Dit skakel goed met sin van plek as 'n dimensie van plekidentiteit, wat op sy beurt verband hou met Soja se derderuimte-konsep ('n oorvleueling van konkrete en verbeelde plekke).

Wanneer Smith (2012b: 887) oor sin van plek skryf, bring sy hierdie idees in verband met veral haar navorsing oor ekopoësie, waarna ek kortliks in die vorige gedeelte van hierdie hoofstuk oor ekokritiek verwys het. Wanneer plek in die ekogedig bespreek word, skryf sy, geskied dit binne die raamwerk van kernterme soos “emplacement” (Buell, 2005: 65), “emplaced writing” en “writing within” (Russo, 2008: 2). Sy vertaal “emplacement” en “emplaced writing” as “ingeplaastheid” en “ingeplaaste skryf”. Sy stel ook die konsep “ingeplaaste lees” as teoretiese nuutskepping voor as definisie vir die verwantskap van die leser met die ekogedig, sowel as die natuurlike omgewing wat daarin ondersoek word. Sy argumenteer voorts dat ingeplaastheid (ingeplaaste skryfaksie, sowel as ingeplaaste leesaksie) 'n kernaspek van ekopoësie vorm (Smith, 2012b: 890), en dat 'n ingeplaaste skryfaksie op 'n “in-die-liggaam-ervaring” dui, met ander woorde die skrywer se plekverbondenheid en plekgehegtheid (Smith, 2012b: 903). Ek stem saam met Greyling (2015: 322) se stelling dat alhoewel Smith in hierdie argument op ekopoësie fokus, die beginsels van ingeplaaste skryf en lees ook op ander genres van toepassing gemaak kan word. Ek beklemtoon dus weer eens dat die ingeplaaste leespraktyk wat Smith voorstel, vir die doeleindes van hierdie studie ook in die analise van prosatekste toegepas kan word.

Smith (2012b: 897) meen dat die verhouding tussen digter – of skrywer van enige ander genre, volgens my interpretasie – nie bloot 'n “eensydige nostalgiese of reaksionêre terugroep van plek [is] nie, maar 'n persoonlike verhouding met en herkenning van die tydelike dimensie van die konstruksie, plek”. Haar navorsing op hierdie gebied is daarom ook veral van belang in enige bespreking rondom hoe persoonlike herinneringe aan plek in die letterkunde vergestalt. Haar stelling dat plek as menslike ondervinding en emosionele verbondenheid geproduseer word, stem ooreen met Lefebvre se idees aangaande die produksie van sosiale ruimte. As *plek* 'n individu se persoonlike verbintenis met *ruimte* verteenwoordig, soos ek voorheen gemotiveer het, is Smith se verwysing na die *produksie van plek* dus sinoniem met Lefebvre se

beskouing van die *produksie van sosiale ruimte*. Smith voer aan dat ingeplaaste skryf van kernbelang is vir die ekopoësie, aangesien dit al drie dimensies insluit wat Buell aan plek toeken. Dit veronderstel die materiële geplaastheid van die skrywer in 'n spesifieke plek; dit suggereer die aksie van die skrywer wat in tweegesprek met plek tree; en dit maak voorsiening vir 'n taalbewuste skryfaksie waardeur die sosiale dimensie van taal geaktiveer word (Smith, 2012b: 902).

Om verdere onderskeid tussen plek en ruimte te tref, stel Smith (2012b: 898) nog 'n teoretiese nuutskepping, “plektyd”, voor om klem te lê op die “belewing van plek binne die hier en nou van reële tyd”. Die konsep “ruimtetyd” – vertaal van Diana Relke (in Smith, 2012b: 898) se gebruik van die term “spacetime” – staan teenoor “plektyd”. Smith verduidelik dat ruimtetyd verwys na die “abstrakte saambestaan van ruimte en tyd in 'n enkele kontinuum”, terwyl plektyd wys op die mens se “liggaamlike ingeplaastheid en selfs beperktheid binne hierdie fisiese omgewing”.⁴⁵ Sy beklemtoon dat plek, anders as ruimte, in subjektiewe ervaring op 'n gegewe tyd gegrond is en dus nie geabstraheer of geobjektiveer kan word nie. Om die verskil tussen plektyd en ruimtetyd te illustreer, gebruik sy die volgende voorbeeld:

[W]anneer 'n woud uitgekap word, is dit 'n gebeurde [*sic*] in plektyd, iets wat nie onklaar gemaak kan word nie en wat lineêr, reël [*sic*] en konkreet met plek saamhang. Dit is nie 'n ruimtelike abstraksie nie, maar in die werklikheid gesitueer. Die ekodigter staan in 'n verbondenheid tot plektyd deur emosioneel, affektief en intellektueel deel te word van die ervaring en daarop te reageer. Hy ken die plek; hy is sensories deel van dit wat in plektyd gebeur. Wanneer daar egter na die abstrakte begrip van ontbossing verwys word, word ruimtetyd geaktiveer. Dit bly 'n abstraksie waarna in algemene (hoewel feitelike) terme verwys word. Die oomblik wanneer die ekodigter in gesprek tree met hierdie ruimtelike verwysing, betree hy egter die dimensie van plektyd waardeur hy sensories, visueel en intellektueel betrokke raak by plek en gebeurde. Hy raak reaktief daarby betrokke deur middel van sy ingeplaaste skryfaksie. (Smith, 2012b: 898)

⁴⁵ Hierdie definisie skakel met Mikhail Bakhtin (1981) se formulering van die “literêre chronotoop” om te omskryf hoe ruimte en tyd as 'n eenheid funksioneer in 'n literêre teks. In bondige terme verwys die chronotoop na die raamwerk wat die tydverwante en ruimtelike elemente van 'n verhaal byeenbring om sodoende die wyse waarop tyd en ruimte ervaar word, te beïnvloed.

Ter samevatting van haar argumentering rakende ingeplaastheid, skryf Smith (2012b: 901) dat die aksie van “plekmaak” – vertaal van John Bryson (in Smith, 2012b: 901) se term “placemaking” – sowel as “huismaak” (wat herinner aan Bachelard se idees oor die poëtika van intieme huislike ruimtes) uit die onderskeid tussen plek en ruimte voortspruit. Die ekodigter wil die leser vanuit ’n abstrakte ruimte “waarin hulle net besoekers is” intrek na plek “as herkenning van hul huidige omgewing”. Ingeplaaste skryf behels dus ’n “aktiewe bewus wees van die self en van die plek wat op daardie oomblik fisies deur die digter se liggaam in beslag geneem word” (Smith, 2012b: 902). So ’n skryfpraktyk vereis dat die skrywer bewus moet wees van 1) hoe die plek in die verlede was; 2) hoe die plek geword het soos dit tans is; 3) hoe die plek geaktualiseer kan word; en 4) wat die plek kán word (Smith, 2012b: 902). Hier word ek herinner aan Morton se argument teen die romantisering van die natuur as abstraksie: Die skrywer wat die natuur bloot waarneem en in romantiese terme beskryf, is nie genoegsaam ingeplaas in die plek waaroor hulle skryf nie, en tree daarom op as ’n waarnemer eerder as ’n deelnemer aan die geskiedenis wat in plek opgesluit is. Die ingeplaaste skryfpraktyk waarvoor Smith argumenteer vra dus van die ekodigter of -skrywer om krities met die geskiedenis, sowel as die moontlike toekoms, van ’n bepaalde plek om te gaan.

In ’n ander artikel beklemtoon Smith (2012a: 514) die belang van die verhouding tussen die spreker-digter en die landskap in ekopoësie:

Wanneer die landskap verandering ondergaan, hetsy fisies, polities of ekonomies, het dit ’n effek op die spreker-digter. Dit is vir die digter onmoontlik om homself van die landskap óf die sosiopolitieke en ekonomiese konteks los te skeur. [...] Die spreker-digter se sin vir samehang hou verband met haar sin vir plek, en wanneer die grense van haar plek in die landskap geskend word, word haar psige ontwig.

Hierdie intieme verwantskap tussen digter en landskap wat Smith uitwys, is besonder relevant wanneer daar oor grond geskryf word soos dit in die Afrikaanse letterkunde figureer, inaggenome die komplekse Suid-Afrikaanse geskiedenis van verplasing en grondeienaarskap. Met verwysing na Darian-Smith et al. se verstaan van plek en ruimte, merk Viljoen (1998: 2) op dat die term “ruimte” bepaalde betekenis binne die Suid-Afrikaanse konteks dra wat met territoriale dimensies soos grond en eiendomsregte verband hou. In ’n latere artikel brei Viljoen

(2005: 1) verder uit op die betekenisvlak wat aan plek⁴⁶ en ruimte gekoppel is binne 'n plaaslike konteks. Sy meen dat plek en die ervaring van verplasing (“displacement”) albei belangrike aspekte van die Afrikaanse letterkunde is, en dat dié verskynsel toegeskryf kan word aan die ontwikkeling van hierdie letterkunde teen die agtergrond van Suid-Afrika se geskiedenis van kolonisering en dekolonisering. Aan die een kant, meen Viljoen (2005: 1), illustreer die relatief jong Afrikaanse letterkunde die manier waarop 'n sin van plek deur Europese setlaars en hulle afstammeling gevestig is. Sy beeld uit hoe ruimte in plek omskep is deur die setlaars deur verskeie prosesse van benaming, kartering, die oordra van stories en mites, en so meer. Aan die ander kant, skryf sy, verteenwoordig hierdie letterkunde ook die verskeie verplasinge waaronder gekoloniseerde mense van suidelike Afrika gely het, en die manier waarop hulle die “appropriation of space” teengestaan het. Hier maak Viljoen dus melding van die bepalende rol wat Suid-Afrika se historiese trauma – en die nadraai daarvan – in individuele ervarings van plek en ruimte speel.

2.2.5 'n Nuwe, weerstandige sin van plek

Ter aansluiting by Viljoen se uitspraak oor die unieke betekenis wat aan ruimte kleef binne die Suid-Afrikaanse historiese konteks, wil ek 'n oorsig gee van die teoretiese idees wat McKittrick in *Demonic grounds: Black women and the cartographies of struggle* (2006) uiteensit. Daarna verwys ek kortliks na Canham se *Riotous deathscapes* (2023), 'n onlangse plaaslike teks wat in menige opsigte by McKittrick se denkwyses aansluit.

McKittrick onderneem 'n interdisiplinêre analise van die wisselwerking tussen geografiese gebiede van oorheersing en swart vroue se geografiese gebiede.⁴⁷ Sy stel voor dat die ondersoek van die verhouding tussen swart gemeenskappe en geografie die geleentheid bied om 'n narratief daar te stel wat swart geskiedenis en swart subjekte lokaliseer en benut, met die doel om sosiale lewens sigbaar te maak wat dikwels verplaas is of as ongeografies beskou word (McKittrick, 2006: x). Sy argumenteer verder dat swart vroue se lewens en ervarings 'n integrale rol in die produksie van ruimte speel:

⁴⁶ In hierdie artikel gebruik Viljoen (1998: 4) die terme “plek”, sowel as “landskap”, aangesien “albei verwys na die historiese, politieke, sosiale en kulturele waardes waarmee 'n neutrale ruimte gelaai word”. Sy gebruik “plek” wanneer daar sprake is van menslike besetting van geografiese terreine deur byvoorbeeld naamgewing, kartering en beskrywing, en “landskap” wanneer die fokus op aspekte van die natuurlike omgewing soos die geografie en plantegroei is, maar daar tog sprake van historiese, politieke en kulturele dimensies is.

⁴⁷ Met “geografie” verwys sy na ruimte, plek en ligging in hulle fisiese materialiteit, sowel as verbeeldingryke konfigurasies (McKittrick, 2006: x).

[S]ocial practices create landscapes and contribute to how we organize, build, and imagine our surroundings. [...] Black women’s histories, lives, and spaces must be understood as enmeshing with traditional geographic arrangements in order to identify a different way of knowing and writing the social world and to expand how the production of space is achieved across terrains of domination. (McKittrick, 2006: xiv)

Om haar idees oor die “swart sin van plek” (“black sense of place”) te verwoord – wat sy meen geproduseer word deur prosesse van rasialisering (“racialization”) (McKittrick, 2006: 27-8)⁴⁸ – maak sy gebruik van Glissant se konsep van die “poëtika van die landskap” (“poetics of landscape”). Glissant se komplekse sin van plek – sy poëtika van landskap – bied ’n manier om tradisionele geografiese formulerings te betree en uit te daag, nié deur op hulpmiddels soos kaarte en amptelike rekords te steun nie, maar deur sy verbintenis met sy selfidentiteit tesame met sy plaaslike gemeenskapsgeskiedenis. “The poetics of landscape discloses the underside, unapparent histories and stories that name the world and black personhood,” skryf McKittrick (2006: xxii). Volgens Glissant (in McKittrick, 2006: xxii-xxiii) is die individu, die gemeenskap en die landskap onlosmaaklik verweef met die proses van geskiedenis maak; die verhouding tussen die skrywer of spreker en die landskap skep alreeds geskiedenis. McKittrick (2006: xxii-xxiii) sluit hierby aan deur te argumenteer dat die landskap nie bloot as ’n dekoratiewe agtergrond dien nie, maar dat dit die moontlikhede ontsluit om te besin oor die produksie van ruimte as onvoltooid – as ’n “poëtika van bevraagtekening” (“poetics of questioning”). Hiermee sê Glissant en McKittrick dus dat die stories, geskiedenis en identiteit van ’n gemeenskap ’n belangrike rol speel in die individue binne daardie gemeenskap se unieke sin van plek. Sowel die individu as die gemeenskap se sin van plek is nie konstant nie, maar word voortdurend déúr die individu en gemeenskap geproduseer. Die komplekse historiese prosesse van diskriminasie en onderdrukking wat bygedra het tot die produksie van hierdie sin van plek, moet boonop deurlopend onder kruisverhoor geneem word sodat die individuele en gemeenskapsverhouding met landskap kan aanhou ontwikkel.

Dit is op hierdie noot dat daar ’n ooreenstemming tussen McKittrick en Canham se werk is. In *Riotous deathscapes* maak Canham (2023: 9) ook van Glissant se teorieë gebruik, aangesien sy eie idees op soortgelyke wyse oor die poëtika van die verhouding met die self en die ander

⁴⁸ “Rasialisering” verwys na die proses van die konstruksie van rasbetekenis. Dit sluit in die skep van rassekategorieë, sowel as die betekenis wat met hierdie kategorieë geassosieer word (Murji & Solomos, 2005).

handel. Canham steun op swart en inheemse studies om oor plek te dink. Hy stel 'n teorie voor wat hy “Mpondo-teorie” noem, om te verwys na 'n siening wat in solidariteit met diasporiese swartheid is, maar wat op plek gegrond is. Hy oorweeg onder andere die rol van water om homself in die geskiedenis van sy voorouers te situeer. “To think with the river is to locate myself downstream from indigenous ancestors whose sociality with the river predates my own,” skryf Canham (2023: 72). Hy beklemtoon dat die voorouers déél is van plek: Hulle teenwoordigheid manifesteer byvoorbeeld in hoe grafte in Mpondo-gemeenskappe nie buite die leefruimte is nie, maar daarvan deel vorm. Hy verwys daarom na Mpondoland as 'n “deathscape” wat, as 'n plek van die dooies, op geskiedenis van lyding dui. Die voorouers en hulle geskiedenis kan egter ook “riotous” – of opstandig – wees en as bronne van weerstand vir hulle nasate dien (Canham, 2023: 151-61). Hierdie siening sluit aan by McKittrick se argument dat swart vroueskrywers in hulle werk die konsep van ruimte herbedink in terme van weerstand.

Canham se teorie is gegrond op sy ervaring van grootword in Mpondoland,⁴⁹ en is daarom binne sy herinnering van hierdie plek gesitueer. Nietemin stem sy oorhoofse argumentering met dié van McKittrick ooreen. McKittrick (2006: 32-3) bring byvoorbeeld haar bespreking van die poëtika van landskap en sin van plek in verband met haar denke oor plekke van herinnering (“site[s] of memory”). Sy meen dat die plek van herinnering gebruik kan word om die geskiedenis te herbedink deur met nuwe herinneringe en historiese geografieë om te gaan. Ook Canham (2023: 7-8) beklemtoon die belangrikheid van inheemse en transgenerasiekennis, sowel as elemente van die natuurlike omgewing om as 'n “memory aid” te dien – “a grounded way of attending to these sites”. Die werk wat hy met die skryf van *Riotous deathscapes* verrig, skryf hy, is 'n manier om na die oorblyfsels van koloniale geweld terug te keer en in die puin – en die pyn – daarvan te werk (Canham, 2023: 17). Hierdie siening eggo wat McKittrick skryf, dat die geografiese werk wat sy voorstel, ook pynlike werk is wat die werklikheid, sowel as 'n ander, verbeelde wêreldbeskouing in ag moet neem.

The site of memory is also the sight of memory – imagination requires a return to and engagement with painful places, worlds where black people were and are denied humanity, belonging, and formal citizenship; this means a writing

⁴⁹ Mpondoland is 'n streek aan die Suid-Afrikaanse kus van die Indiese Oseaan. Hierdie gebied is die voormalige Mpondo-koninkryk van die Mpondo-mense.

of where and how black people occupy space through different forms of violence and disavowal. (McKittrick, 2006: 32-3)

Om die verlede via plekke van herinnering te konfronteer is dus 'n moeilike maar noodsaaklike taak om moontlikhede vir die produksie van 'n nuwe sin van plek te betree. In beide McKittrick en Canham se teorie is daar dus 'n sterk verbintenis met trauma en herinnering, spesifiek die bepaalde plekke wat 'n individu of gemeenskap met traumatiese herinneringe assosieer.

Sin van plek kan in verband gebring word met teoretisering aangaande herinneringstudies, waarna ek later in hierdie hoofstuk sal terugkeer. Greyling (2014: 116) merk byvoorbeeld op dat die herinneringe van dit wat op 'n bepaalde plek en tyd plaasgevind het, met tyd vervaag, en dat dit deur stories is wat hierdie geskiedenis voortleef. Hiermee saam dra die gedeelde kennis van 'n gemeenskap se stories by tot die “skep van 'n sin van gemeenskap en gehegtheid aan 'n gemeenskap”. Tally (2013: 2) beklemtoon dat literatuur as 'n vorm van kartering funksioneer: Plekbeskrywings posisioneer die leser in 'n tipe verbeelde ruimte, of help die leser om iets te ervaar van ander se leefwêreld. Vanuit 'n skrywer se perspektief bied literatuur 'n manier om die ruimtes wat deur hulleself ervaar of verbeel word, te karteer. Smith (2021: 357) sluit hierby aan wanneer sy skryf dat plekbeskrywing in literêre tekste beskou kan word “nie net as afleidings van werklikewêreldplekke nie, maar as performatiewe aksies deur die skrywer” wat dan 'n verandering in die leser se “plekpersepsie” meebring. Om oor plek en ruimte te skryf dra dus by tot die subjektiewe betekenis- en identiteitsvorming van bepaalde ruimtes wat deur die skrywer of literêre karakter(s) se ervaring of verbeelding in plek omskep is.

2.3 Die Afrikaanse plaasroman

2.3.1 Normatiewe voorbeelde van die genre

Vir die doeleindes van hierdie studie is dit veral belangrik om aandag te skenk aan die komplekse transgenerasietrauma wat opgesluit is in die geskiedenis van plaasgrond in Suid-Afrika⁵⁰ – wie dit besit, wie dit bewoon en wie dit bewerk. Denke rondom plekverwante trauma

⁵⁰ Sien Ampie Coetzee se *'n Hele os vir 'n ou broodmes: Grond en die plaasnarratief sedert 1595* (2000) vir 'n volledige oorsig van die ontwikkeling van die plaasromangenre in Afrikaans. In hierdie teks ondersoek Coetzee die verbintenis tussen wit setlaars en boerdery, en tussen die Afrikaner, grond en plaas. Hy besin oor die ontstaan van 'n Afrikaneridentiteit na aanleiding van hierdie verbintenis met grond, plaas en boerdery.

in my gekose tekste word daarom al hoe meer kompleks wanneer Botha en Kamfer – en hulle vertellers – se kontrasterende verhoudinge met grond en die plaasruimte in ag geneem word.

Tussen 1920 en 1940 was die plaasroman die oorheersende genre van die Afrikaanse letterkunde, en dit oefen steeds ’n groot invloed op kontemporêre skryfwerk uit (Coetzee, 2025: 22). ’n Sentrale motief van die ou plaasroman, skryf Azille Coetzee (2025: 22), is die selfuitgedinkte mitologie van die wit Afrikaners – wat deur die kernfamilie in stand gehou word as ’n wyse om hulle aansprake op die grond te regverdig.⁵¹ Sy stel verder dat dit deur die patriliniêre verhaal oor die plaas en die familie is dat talle generasies wit Afrikaanssprekende mense van hulself en hul behoefte aan behoort sin gemaak het (Coetzee, 2025: 23). Die wit, heteropatriargale familiestruktuur – en die instandhouding daarvan – is daarom ’n kern aspek van die normatiewe plaasroman. Wanneer daar weggedoen word daarmee, word die wit geslagslyn (“White line” is Coetzee⁵² se term daarvoor) dus verbreek, wat implikasies inhou vir die toekomstige eienaarskap en mag wat met die plaasgrond geassosieer word. Die plaasroman, en die bogenoemde narratiewe wat daardeur bevorder word, gaan dus oor méér as die plaas. Of, anders gestel, die plaas – in Suid-Afrika – is meer as ’n fisiese ruimte; dit is ’n simbool van historiese onreg en trauma. Wanneer die ou, patriargale magstrukture wat histories met die plaasruimte geassosieer word, in hedendaagse tye aanhou seëvier, funksioneer die plaas as ’n tydskapsule vir historiese trauma. Kontesterende reaksies op die normatiewe plaasroman verrig daarom belangrike werk om nuwe maniere van leef op en met die plaas daar te stel.

J.M. Coetzee het al breedvoerig oor die ontwikkeling van die plaasromangenre in sowel die Afrikaanse as Engelstalige Suid-Afrikaanse literatuur geskryf. In *White writing* (1988) besin hy onder andere oor die topografie van die Suid-Afrikaanse pastorale tradisie, die patriargale hiërargie wat tradisioneel met die plaasruimte geassosieer word en die stilsweye oor die rol van swart plaasarbeiders in hierdie genre. In die vroeë, patriotiese fase van Afrikaanse poësie, voer Coetzee (1988: 61) aan, het skrywers die taak op hulleself geneem om bewyse van ’n sogenaamde natuurlike skakel tussen “volk” en die grond te vind om die “volk” se beset van die land te naturaliseer. Hy meen dat die ideale landelike orde (“ideal rural order”) bestaan uit ’n reeks atomiese plase, elk met ’n patriarg wat regeer oor ’n vrou, seuns, dogters, bywoners,

⁵¹ Die term “Afrikaner” verwys tipies na Afrikaanssprekende wit afstammelingen van setlaarkoloniste. Die eerste histories opgetekende voorbeeld van die gebruik van dié term is Hendrik Biebouw se 1707-uitspraak: “Ik wil nie loop nie, ek ben ’n Afrikaander” (“Ek wil nie loop nie, ek is ’n Afrikaner”). Voor hierdie oomblik, waar Biebouw, ’n wit man, homself as ’n Afrikaner geïdentifiseer het, is die term gebruik om na afstammelingen van slawe en swart persone te verwys (Giliomee in Coetzee, 2025: 229).

⁵² Coetzee (2025: 4) argumenteer dat die kernfamiliestruktuur en alles wat dit histories gesproke impliseer – heteroseksualiteit, reproduktiwiteit, monogamie, genderbinariteit en hiërargie – die simboliese grammatika verskaf waardeur die Afrikanervolk hulself tradisioneel as “wit” gedink en verstaan het. Sy skryf verder dat Afrikanerwitheid histories oor ’n patriargale familielyn strek en geërf word, onder meer deur grond wat van pa na seun oorgedra word.

arbeiders, diere en die grond – in hierdie volgorde. Coetzee (1988: 69) gebruik die term “patriargale kapitalisme” (“patriarchal capitalism”) om die patroon te beskryf van mans wat patriargale mag tesame met die plaas erf en dan voortgaan om oor hulle familie, bywoners en die land te heers. Hy maak verder melding van literatuur oor die kwynende landelike orde (“dying rural order”) waarvolgens die kinders wat die erfgename van die plaas is, hulle rug op die landelike draai ná hulle aan die stedelike lewe blootgestel is (Coetzee, 1988: 73).

Van Coller (1994: 191) steun op Pretorius se oorsig van die genre om enkele kenmerke van die normatiewe plaasroman in Afrikaans uit te lig. In hierdie romans word daar baie aandag geskenk aan boerderyaktiwiteite, ’n idilliese werklikheid word uitgebeeld, die wreedheid van die lewe staan op die agtergrond, politieke betrokkenheid – rasseproblematiek, spesifiek – bly onaangeraak, ’n chronologiese struktuur seëvier en die vaderfiguur oorheers die verhaal, tesame met patriargale norme en waardes waarmee die opkomende geslag dikwels in botsing kom. Van Coller (1994: 191) beklemtoon verder die herhalende motief van erflikheid wat dikwels verteenwoordig word deur ruimtelike beskrywings, soos dié van grafte, familiefoto’s, erfstukke en opstalle. Oor die uitbeelding van vrouefigure in die normatiewe plaasroman sê hy dat hulle dikwels geassosieer word met voortplanting en gereduseer word tot óf ’n dienaar óf ’n “sterk pioniersvrou” (Van Coller, 1994: 191). Van Coller (1994: 193-4) bespreek ook die tipologie van die uitbeelding van die plaas in die ouer plaasroman. Hy meen dat daar ’n sterk klem is op die funksies wat die verskeie ruimtes van die plaas verteenwoordig, onder meer die plaas as idilliese ruimte (“veral in kontras met die stad of stedelike”); feodale ruimte (“wat hiërargies gestruktureer is rondom sosiale, ekonomiese en ander stratifikasies”); mitiese ruimte; onvervreembare ruimte as “verlengstuk van die gesin- en die volkstruktuur”;⁵³ patriargale ruimte (“waarin erfopvolging oorheers, patriargale waardes domineer en die vaderfiguur dikwels dominerend is”); historiese ruimte “as verlengstuk van ’n familie- en volksgeskiedenis”; en religieuse ruimte.

Nuttall (1996: 220) meen dat daar ’n gevoel van behoort tot die land, tesame met ’n instrumentalistiese siening van die land te bespeur is in Afrikaners se eienaarskapsverhouding met grond. Volgens Lorraine Prinsloo en Andries Visagie (2009: 75) se interpretasie van Nuttall se argument, het die Afrikaner sedert die koloniale besitname van grond ’n verhouding met die land gevorm wat veral van belang is in die normatiewe plaasroman, waarin die boer se

⁵³ Die ruimtes wat Van Coller (1994: 193-4) hier bespreek hou verband met die plaas se verhouding met familie- en volksgeskiedenis, wat die gesin se welstand en struktuur so te sê gelykstel aan die wyer gemeenskap of “volk”. Só ’n siening hou implikasies in vir die verwantskap tussen persoonlike trauma en historiese of kollektiewe trauma.

“grondgebondenheid” prominent is. In aansluiting by Coetzee (1988: 6) se bewering dat die plaas as die “natuurlike milieu van die Afrikaner” uitgebeeld is, skryf Prinsloo en Visagie (2009: 75) dat dit as grondeienaars is wat die Afrikaners “selfverwesenliking en ware geluk” kon ervaar en die illusie huldig dat hulle “deel vorm van ’n bloedlyn wat terugstrek na ’n mitiese gedeelte verlede”. Inaggenome die wyse waarop daar in hierdie opsig van individualiteit afstand gedoen is ten gunste van ’n transindividuele identiteit, beklemtoon hulle die onlosmaaklikheid van identiteit en grondbesit in die vroeë Afrikaanse plaasromans. Sodoende het die boer en sy grond sinoniem geword in hierdie genre om saam as ’n simbool van Afrikanerskap te dien (Prinsloo & Visagie, 2009: 75).

Coetzee (1988: 5) wys op nog ’n algemene kenmerk van die normatiewe Afrikaanse plaasroman, naamlik die stilte oor swart arbeid:

If the work of hands on a particular patch of earth, digging, ploughing, planting, building, is what inscribes it as the property of its occupiers by right, then the hands of black serfs doing the work had better not be seen. Blindness to the colour black is built into South African pastoral.

Met ander woorde, as grondbesit gelykgestel moet word aan die arbeid wat nodig is om daardie grond te bewerk en onderhou, is dit vir die (wit) boer as plaaseienaar en patriarg wat oor die plaas heers, voordelig wanneer daar in die plaasroman geswyg word oor die noodsaaklike rol van die (swart) plaasarbeiders binne hierdie ruimte. Indien die arbeiders se narratief dus op die voorgrond van die teks geplaas word, word die boer se posisie aan die bopunt van die plaasruimte se magshiërgie bedreig.⁵⁴ Fourie (2011: 17) meen dat hierdie hiërgie van belang is vir die instandhouding van binêre grense. Hy verwys na Gayatri Chakravorty Spivak (in Fourie, 2011: 17) se teoretisering oor die “subaltern” om te besin oor die onderskeid wat binne die plaasruimte tussen die boer en die plaasarbeiders getref word. Hy meen dat die subaltern in hierdie konteks die rol van die plaasarbeiders beskryf, maar ook van wit vroue, in ’n sekere mate.

Sommige aspekte van die normatiewe plaasroman herinner aan die radikale ekologie wat met eerstegolf-ekokritiek geassosieer word. Afrikaanse plaasromans wat in die aanvangsjare van die genre geskryf is, beeld die boer uit in ’n idilliese verhouding met die natuur, verteenwoordig

⁵⁴ Sien die beskrywing van die “ideale landelike orde” (Coetzee, 1988: 69) waarna ek vroeër verwys het.

deur die plaas (Roos in Fourie, 2011: 16-7). Die boer se liefde vir die plaas – die grond, landskap en ander ekologiese elemente daarby ingesluit – is nou verweef met sy toewyding tot die bestuur daarvan. Coetzee (1988: 86) skryf dat die boer in sy toewyding tot die voorgeslagte, sowel as die nageslagte van die grondeienaars nie bloot ’n goeie versorger van die plaas behoort te wees nie, maar dat hy die plaas moet *liéfhê* – “love this one patch of earth above all other”. Sodoende verteenwoordig sy eienaarskap en bestuur van die plaas ’n huwelik – nie noodwendig tussen *homself* en die plaas nie, maar eerder tussen sy *geslagslyn* en die plaas. In die normatiewe plaasromannarratief rus daar dus ’n verantwoordelikheid op die boer as huidige heerser van die grond om die nalatenskap van sy voorouers – die vorige heersers – in stand te hou, en om die plaas vir sy nageslagte – die volgende generasie heersers – te bewaar.

Coetzee (1988: 86) vra hom dan af wat die verskil tussen liefde vir die plaas en liefde vir die natuur is:

What are the bounds of the farmer’s love? Does his love terminate at the boundaries of the farm? If the farmer owns the farm because he loves it, is it conceivable that he loves the farm only because he owns it?

In die normatiewe plaasroman is die belofte van voortgesette eienaarskap van die plaas sentraal tot die instandhouding van die patriargale wyse waarop die grond beset word. Daarmee saam is die normatiewe plaasroman behep met ’n nostalgiese terugverlang na ’n klaarblyklik salige verlede. Malvern van Wyk Smith (1994: 18-20) beweer dat die plaaslandskap as heilig beskou word vanweë ’n aantal kulturele en simboliese assosiasies, waaronder een van ’n romantiese nasionalisme wat in ’n spesifieke area gewortel is. Hier is dus sprake van die proses waardeur ruimte (die plaas) in plek omskep word as gevolg van die kulturele betekenis wat daaraan geheg word.⁵⁵ Volgens Van Coller (in Fourie, 2011: 17) is die plaas in die normatiewe plaasroman nie bloot ’n “ruimte waarbinne die karakters toevallig leef nie”, maar dien dit as ’n “bron van betekenis”. Fourie (2011: 17) argumenteer voorts dat die Afrikaner, deur sy verbintenis met die plaas, aan die aarde en sy geskiedenis geheg raak, en sodoende “as’t ware sy aanspraak op die land bevestig”. Van Wyk Smith (1994: 18-20) meen verder dat die naglans van die “‘boereplaas’ cult” in die hede steeds teenwoordig is, en dat eienaarskap van die plaas in Afrika tipies in herinneringe eerder as in die werklikheid geartikuleer word. Hierdie argument kan

⁵⁵ In ’n artikel waarin hy ’n oorsig van die uitbeelding van die plaas, dorp en stad in die Afrikaanse prosa bied, skryf Van Coller (2006: 97) dat Coetzee se stellings oor aanspraak op die plaas – “dit wil sê die gevoel van die onvervreembaarheid van die plaas en die ‘lineal consciousness’ (wat erfopvolging bykans *nóódsaak*)” – impliseer dat die Afrikaner die landskap in terme van postkoloniale denke approprieer deur die Suid-Afrikaanse ruimte deur naamgewing te omskep tot ’n “plek”. Hy meen verder dat die “voortdurende verwysing na die voorouers se rol in die ‘makmaak’ en ‘temming’ van die land” ook ’n strategie van toe-eiening is wat aan koloniale uitbreiding verwant is.

uitgebrei word om aan te voer dat die normatiewe plaasromantradisie as geheel ook in herinnering eerder as in die werklikheid gesitueer is, aangesien die genre juis ontstaan het gedurende die tyd dat die Afrikaner se agrariese leefwyse deur die opkoms van kapitalisme in Suid-Afrika bedreig is en begin kwyn het.⁵⁶ Die voortleef van die idilliese plaasruimte in die kollektiewe geheue van die koloniseerder is ’n belangrike beskouing om in ag te neem in die gedeelte van my teoretiese raamwerk wat oor trauma- en herinneringstudies handel.

2.3.2 Kontesterende voorbeelde van die genre

Van Coller (2006: 99) let op die tendens van moderne plaasromanskrywers – Etienne Leroux, André P. Brink, Etienne van Heerden en Karel Schoeman, onder andere – om sekere kenmerke van die normatiewe Afrikaanse plaasroman te ondermyn en “parodiërend” te herskryf. Dit sluit byvoorbeeld kritiese of satiriese uitbeeldings van erfopvolging, die idilliese ruimte en die patriargie in. Hoewel die plaasroman sy sentrale posisie binne die Afrikaanse literêre sisteem behou het, gaan hy voort, wyk die kontesterende weergawe daarvan radikaal van die tradisie af. Hy meen dat skrywers sodoende kritiek lewer op die plaasromantradisie, sowel as aspekte van die sosiale en politieke werklikheid wat daarmee geassosieer word – apartheid, die tradisionele Afrikanerwaardestelsel, die religie en die vroeëre politiek, onder andere. Ter aansluiting by wat ek vroeër oor die rol van die plaasarbeiders binne die plaasruimte geskryf het: Prinsloo en Visagie (2009: 81) beklemtoon die aandag wat daar in postkoloniale terugskrywing oor die plaas geskenk word aan kwessies oor grondbesit en grondhervorming. Hulle let daarop dat vroeër idees oor erfreg as problematies beskou word in postkoloniale plaasromans, “aangesien die werker net soveel, en selfs meer arbeid as die boer verrig”.

Devarenne (2009: 627) skryf die volgende oor die evolusie van die plaasromantradisie: Sedert die 1960’s het linksgesinde Afrikaanse skrywers wat hulle bemoei het met die rol wat die vroeë plaasroman in die bevordering van witheerskappy gespeel het, die genre herskryf in ’n poging om die temas en patrone daarvan te dekonstrueer. J.M. Coetzee se Engelstalige uitdaging van die plaasroman in sy roman, *Disgrace* (1999), sluit by hierdie tendens aan, tesame met feministiese weergawes van die genre wat (sedert die afskaf van apartheid) die verwantskap tussen nasionalistiese ideologie, die literêre kanon en genderuitbeelding belig. Marlene van Niekerk

⁵⁶ Die Afrikaanse plaasroman het binne ’n sosiale konteks van ontluikende Afrikanernasionalisme ontwikkel: “[I]t lent credibility to a story about Afrikaners’ rural origins that provided an illusion of continuity in South African history and a description of an unchanging Afrikaner identity” (Devarenne, 2009: 627). In aansluiting by Devarenne se ondersoek in hierdie gebied, wys Fourie (2011: 16-7) daarop dat die sogenaamde “golden age” van die normatiewe plaasroman – tussen die jare 1900 en 1960 – met die opkoms van Afrikanernasionalisme en die ontwikkeling van apartheidsideologie ooreenstem.

se kontesterende plaasroman, *Agaat* (2004), is 'n voorbeeld hiervan. Fourie (2011: 20-3) lys 'n verdere aantal Afrikaanse romans wat sedert die 1960's gepubliseer is wat meedoen aan die herskryf van die normatiewe plaasroman: Etienne Leroux se *Sewe dae by die Silbersteins* (1962), *Een vir Azazel* (1964) en *Die derde oog* (1966); Etienne van Heerden se *Toorberg* (1986), *Die Stoetmeester* (1993) en *Kikoejoe* (1996); Karel Schoeman se *Na die geliefde land* (1972); en Eben Venter se *Foxtrot van die vleisetters* (1993). Fourie meen dat hoewel hierdie tekste op die normatiewe plaasroman staatmaak en daarop reageer, hulle ook as 'n voortsetting van die subgenre van hierdie literêre tradisie dien. Inaggenome die grondkwessies wat in Suid-Afrika ervaar word met betrekking tot die postdemokratiseringsaansprake op grond wat onwettig van vorige inwoners verkry is – tesame met die prominente posisie van grond in die Afrikaanse en ander Suid-Afrikaanse letterkundes – is kontesterende weergawes van die plaasroman besonder relevant tot die diskoers rondom identiteit en versoening in postapartheid-Suid-Afrika (Fourie, 2011: 20-3).

Die tendense wat in die kontesterende plaasroman opgemerk word, is dus in ooreenstemming met die doelwit van die ingeplaaste skryfpraktyk waaroor Smith skryf. Ingeplaastheid vereis van die skrywer en leser om op 'n kritiese en selfbewuste wyse met die geskiedenis van plek – die plaasruimte as betekenisbelaaide plek, in hierdie geval – om te gaan, en om te besin oor die moontlikhede van 'n toekoms wat anders lyk as die verlede. McKittrick (2006: 13) skryf immers dat die manier waarop daar oor plek en ruimte geskryf word en dit gedokumenteer word kan bydra tot prosesse van diskriminerende, klasgebaseerde rasialisering – “ideas are turned into spaces: phenotype can reflect place and place can reflect phenotype”. Die dekonstruksie van die landelike orde wat in die normatiewe plaasroman bevorder word – deur byvoorbeeld die narratiewe van die plaasarbeiders na die voorgrond te bring, die tradisie van erfreg te herbeding en die plaas as feministiese ruimte te herverbeel – getuig van die moontlikhede van die kontesterende plaasroman se kritiese, vernuwende blik op die plaas.

2.4 Trauma en herinnering

2.4.1 Literêre traumastudies: 'n oorsig

In die artikel “Unclaimed experience: Trauma and the possibility of history” beskryf Caruth (1991: 181) trauma as 'n oorweldigende ervaring van skielike of katastrofiese gebeure, waar die reaksie op die gebeurtenis op 'n vertraagde en dikwels herhalende wyse plaasvind. Caruth

se formulering van trauma, wat grotendeels op Freudiaanse denke steun,⁵⁷ word verder in haar boek *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history* (1996) ontwikkel. Toonaangewend uit haar definisie vir trauma is die onversoenbaarheid tussen die gebeurtenis self en die individu – of gemeenskap – se reaksie daarop. Daar is dus ’n sterk tydgebonde dimensie aan die ervaring van trauma, wat ek kortliks in meer besonderhede sal bespreek.

In dissiplinêre terme word trauma ondersoek in kliniese traumastudies aan die een kant en kulturele traumateorie aan die ander kant (Atkinson, 2017: 3). Binne die literêre konteks verteenwoordig die traumateorie ’n kontemporêre genre, skryf Laurie Vickroy (in Rajiva, 2017: 2), hoewel trauma ’n verskynsel van ouds is. In sy besinning oor die aard en ontwikkeling van die traumateks⁵⁸, verwys Rajiva (2017: 1-2) na postkoloniale letterkunde wat poog om die geleefde ervaringe van die (voormalig of onlangs) gekoloniseerde te verteenwoordig deur na die voormalige koloniserende lande “terug te skryf”. Hy meen dat die trauma waaroor daar in hierdie genre geskryf word – wat veroorsaak word deur omgewingsrampe, migrasie, kolonisasie, verkrachtingskultuur en sistemiese armoede, onder andere – ’n kollektiewe ervaring verteenwoordig wat ’n impak op die trauma van die individu uitoefen. Rajiva merk op dat individuele trauma in menige traumatekste dikwels binne ’n breër historiese of kulturele konteks geplaas word, en dat hierdie tekste die begrip van traumatiese ervaringe uitdaag deur op die gapings in tyd en herinnering te fokus.⁵⁹ Oor die skep van ’n narratief “as middel tot die verwerking van trauma” meen Anker (2008: 154) dat kennis van beide die sielkundige, sowel as die letterkundige terrein vereis word, maar dat só ’n interdissiplinêre ondersoek vir die navorser ’n gevaar inhou. Hy verwys na Kathryn Robson en Gerhard Werner (in Anker, 2008: 154) se aanduiding dat wanneer dissiplinêre grense in hierdie opsig oorskry word, die navorser maklik in die strik kan trap om té veralgemenend met die “uiters sensitiewe en subtiële verwoording van die onverwoordbare trauma” om te gaan. Traumastudies is dus op ’n spektrum tussen ’n sielkundige en ’n kulturele benadering geïnterposisioneer. In hierdie studie fokus ek op teorie wat na die kulturele kant van die spektrum neig, hoewel ek – soos Anker – van mening is dat dit belangrik is om ook kennis van die kliniese benadering tot traumastudies te neem.

⁵⁷ Sien byvoorbeeld Tally (2013: 35) se oorsig van Freud se psigoanalitiese teorie en die verwysings na die terugkeer van traumatiese herinneringe uit ’n individu se verlede waarna ek vroeër in hierdie hoofstuk verwys het.

⁵⁸ Die term “traumateks” verwys hier na ’n literêre teks waarin trauma – persoonlik of histories – as sentrale tema verken of uitgebeeld word. Sien Rajiva (2017) vir ’n verdere uiteensetting van die traumateks.

⁵⁹ Hierdie waarneming skakel met Caruth (1996: 4) se verstaan van trauma en die vertraagde reaksie daarop.

Binne die plaaslike konteks argumenteer Philip John (2011) dat dit problematies is om 'n verband tussen die verwerking van trauma en letterkunde te tref en hy kritiseer wat hy die “terapeutiese imperatief” noem: 'n “sielkundig-gebaseerde perspektief” op traumastudies wat idees oor “‘reparasie’ vir historiese pyn en onreg” insluit, en die skryf en lees van letterkunde as 'n “terapeutiese proses” vir traumaverwerking beskou. Ek stem saam met die swakpunte van so 'n benadering en stem saam dat letterkunde nie noodwendig terapeuties hóéf te wees nie, soos Kamfer (in Van Niekerk, 2022) oor die skryfproses van *Kompoun sê* – dat die skryf van die roman vir haar uitputtend eerder as helend was.⁶⁰ Die gevare wat die terapeutiese imperatief – soos beskryf deur John (2011) – inhou, kan waargeneem word in die artikel, “*Valsrivier* – 'n lesersindruk vanuit 'n sielkundige perspektief”, wat deur 'n anonieme psigiater geskryf is en in 2015 op LitNet gepubliseer is. In hierdie artikel word die literêre waarde van *Valsrivier* gereduseer, deurdadig teen psigiatriese kriteria gemeet word en die anonieme outeur nie die kompleksiteit van vertelinstansies en ander narratologiese aspekte in ag neem nie, soos Hambidge (2015) in haar reaksie op dié lesersindruk uitwys.

Alhoewel hierdie tesis die verhouding tussen trauma en letterkunde ondersoek, is my benadering nie deur 'n terapeutiese imperatief onderlê nie. *Valsrivier* en *Kompoun* word nie beskou as gevallestudies wat bepaalde kliniese traumateorieë bewys of illustreer nie, en, soos ek in die gedeelte oor literêre traumateorieë in hierdie hoofstuk bespreek, is dit in hierdie studie nie my doelwit om sielkundige diagnoses te maak of te oordeel of die uitbeelding van trauma in die tekste akkuraat is of nie.

2.4.2 Persoonlike, kollektiewe en familietrauma

Rajiva (2017: 1-2) belig 'n belangrike aspek van traumastudies wanneer hy skryf oor die wyse waarop 'n kollektiewe traumatiese gebeurtenis die individu se ervaring van trauma beïnvloed. Hier kom die verskil tussen persoonlike en kollektiewe of historiese trauma dus ter sake. Bondig opgesom, skryf Van den Berg (2011b: 32), kan daar tussen twee interpretasies van trauma onderskei word: 1) historiese trauma, wat volgens Dominick LaCapra (in Van den Berg, 2011b: 32) ontstaan wanneer 'n “unieke historiese gebeurtenis nie sinvol deur die individu of kollektiewe groep ervaar, gerepresenteer en aan ander gemedieer kan word nie”; en 2) trauma wat as 'n “ontologiese modus van elke mens se bestaan” gelokaliseer kan word. Balaev (2008: 152) bied ook 'n eenvoudige onderskeid tussen persoonlike en historiese trauma: Persoonlike

⁶⁰ Sien afdeling 1.2.3.

trauma kan verstaan word as die geleefde ervaring van 'n traumatiese gebeurtenis deur 'n individu, terwyl historiese trauma verwys na 'n histories gedokumenteerde verlies wat deur 'n persoon se voorouers ervaar is. Soos Abigail Ward (in Rajiva, 2017: 4) uitwys, kan 'n individu meer as een trauma op dieselfde tydstip ervaar. 'n Persoon kan dus ly onder die gevolge van persoonlike, individuele trauma wat afspeel op dieselfde tydstip as wat kulturele trauma 'n groter groep waarvan hulle deel vorm affekteer.

Rajiva se definisie van postkoloniale trauma bied 'n nuttige omskrywing vir die wisselwerking tussen die persoonlike en historiese trauma waarna Van den Berg verwys. Een manier om postkoloniale⁶¹ trauma van trauma in ander kontekste te onderskei, argumenteer Rajiva (2017: 4), is die mate waarin die ervaring van postkoloniale subjekte dikwels nie “uitsonderlik” is nie. Hierdie tipe trauma is met ander woorde nie 'n ongewone of enkelvoudige gebeurtenis wat teen 'n sosiale en kulturele agtergrond van normaliteit afspeel nie. “When trauma is woven into the political structure of a nation, when it finds expression as a pervasive daily reality, the outgrowth of an ongoing collective violence, it becomes difficult to speak of trauma as exceptional” (Rajiva, 2017: 4). Volgens hom bied postkoloniale literatuur dus die geleentheid om ondersoek in te stel na gevalle van individuele trauma binne 'n wyer sosiale en kulturele konteks. Om hierdie verskynsel binne die plaaslike geskiedenis te kontekstualiseer, kan die apartheidsjare as voorbeeld gebruik word. Soos Van den Berg (2011a: 165) tereg opmerk, kan die pre-1994- kulturele en sosio-politieke geskiedenis van Suid-Afrika as 'n kollektiewe⁶² trauma beskryf word. Hierdie tydperk sluit die land se lang koloniale geskiedenis, sowel as die apartheids-era in. Die kollektiewe trauma wat voortleef in die gemeenskappe wat onder die apartheidsregering se rasgebaseerde diskriminasie en geweld gely het, bevestig Atkinson (2017: 3) se stelling dat trauma deur gender, ras, klas, ekonomie en ander verhoudinge van mag en bevoorregting gevorm word.

Historiese trauma leef voort in die kollektiewe geheue van die gemeenskap wat deur die gebeurtenis geraak is, meen Gilad Hirschberger (2018: 1).⁶³ Hy skryf verder dat kollektiewe herinnering van trauma verskil van individuele herinnering van trauma, deurdat eersgenoemde nie net deur die sogenaamde oorlewendes van die bepaalde trauma onthou word nie, maar ook deur lede van die groep wat via tyd en plek van daardie gebeure verwyder is. Historiese trauma

⁶¹ Binne die konteks van my bespreking stel ek voor dat Rajiva se gebruik van die term “postkoloniale trauma” sinoniem aan historiese/kollektiewe trauma gestel kan word.

⁶² Van den Berg (2011a: 165) maak melding van die instrumentele rol wat die Waarheid-en-versoeningskommissie – wat in 1995 met aartsbiskop Desmond Tutu as voorsitter gestig is – gespeel het om die kulturele diskoers rondom hierdie historiese trauma aan te pak.

⁶³ In die artikel waarna ek hier verwys, skryf Hirschberger vanuit 'n kliniese perspektief oor die oorerflikheid van historiese trauma. Sy argument is wel ook toepaslik op 'n kulturele beskouing van trauma.

is daarom oorerflik en kan op transgenerasievlak voortleef. Hierdie veronderstelling stem ooreen met Rajiva (2017: 2) se mening dat daar in hedendaagse tye 'n algemene beskouing van trauma as 'n voortdurende, kulturele verskynsel eerder as 'n eenmalige gebeurtenis is. Volgens Hirschberger (2018: 1) kan die daaropvolgende generasies van trauma-oorlewendes wat die trauma nooit self ervaar het nie, dit anders “onthou” as hulle voorouers, wat dus tot gevolg het dat die konstruksie van hierdie gebeure verskillende vorms kan aanneem soos dit van geslag tot geslag oorgedra word.

Tesame met persoonlike en historiese trauma, is 'n verstaan van familietrauma ook van besondere belang in die lees en analise van *Valsrivier* en *Kompoun*. Ek interpreteer die term “familietrauma” as 'n unieke vermenging van kollektiewe en persoonlike trauma. Dit is dikwels gebaseer op individuele, persoonlike ervarings, maar word dan op kollektiewe wyse ervaar en onthou. Familietrauma sluit ook aan by die verskynsel van historiese trauma wat oor verskillende generasies strek, soos per Hirschberger se verduideliking. Atkinson (2017: 4) skryf dat familietrauma neig om in multigenerasiesiklusse te verloop en dat dit nou met sosiale faktore en historiese kontekste verstrengel is. Sy gebruik die term transgenerasietrauma om beide inter-, sowel as multigenerasietrauma te beskryf. Haar beskouing van familietrauma is dus nie beperk tot die oordra van traumatiese ervarings en herinnerings binne slegs een bepaalde familie nie, aangesien sy meen dat só 'n kompartementalisering van trauma nie moontlik is nie. Uit hierdie oorsig van die verskille en ooreenkomste tussen persoonlike, kollektiewe en familietrauma is dit dus duidelik dat nie één van hierdie vorme van trauma in 'n lugleegte bestaan nie, maar dat die verskeie vlakke van traumatiese ervarings – sowel as die maniere waarop dit onthou en selfs oorgeërf word – mekaar wedersyds beïnvloed.

2.4.3 Die oordraagbaarheid/oorerflikheid van trauma

Voordat ek die verhouding van trauma met plek en ruimte bespreek, wil ek terugkeer na Caruth se besinning oor die vertraagde aard van die reaksie op en verwerking van trauma. Sy argumenteer:

[T]rauma is not locatable in the simple violent or original event in an individual's past, but rather in the way its very unassimilated nature – the way it was precisely not known in the first instance – returns to haunt the survivor later on. (Caruth, 1996: 4)

Balaev (2008: 149), wat by Caruth se teorie aansluit, verwys na die sentrale argument wat in kontemporêre literêre traumastudies gevoer word, dat trauma ’n “sprakelose skok” (“speechless fright”) veroorsaak wat identiteit verdeel of verwoes. Sy meen dat hierdie veronderstelling as grondslag vir ’n groter argument dien: dat identiteit deur die transgenerasionele oordra van trauma gevorm word. Sodoende word traumatiese ervaring onverteengewordigbaar as gevolg van die onvermoë van die brein om die gebeurtenis behoorlik te enkodeer en te verwerk:

The origin of traumatic response is forever unknown and unintegrated; yet, the ambiguous, literal event is ever-present and intrusive. This theory argues that trauma is only known through repetitive flashbacks that literally re-enact the event because the mind cannot represent it otherwise. (Balaev, 2008: 151)

Hier word ek herinner aan Rajiva (2017: 3) se uitspraak dat die saamleef met trauma ’n ervaring behels wat beide op intense wyse aanwesig én ontwykend is, en dat die proses van traumaverwerking daarom ’n chaotiese onderneming is. Hierdie idee skakel ook met wat Canham (2023: 17) en McKittrick (2006: 32-3) albei skryf oor die moeilike werk wat dit verg om die traumatiese verlede deur omgang met plekke van herinnering te herbesoek.

Atkinson (2017: 16) se denke oor die onbetroubaarheid van die traumanarratief stem ooreen met Caruth (1996: 4) se teorie rakende die sprakelose skok wat deur trauma veroorsaak word. “When it comes to trauma, truth is not only the thing you must not say, but also the thing you cannot say,” skryf Atkinson (2017: 16). Dit is daarom dat trauma dikwels deur kreatiewe mediums, (soos in die letterkunde, byvoorbeeld) uitgedruk word. Sy meen dat dit vir die skrywer ’n bemagtigende ervaring kan wees om wétend met die onbetroubare, droomagtige aard van traumaherinneringe om te gaan deur daaroor te skryf, “to bring imagination to bear on the psychic and bodily remnants and traces of trauma in order to produce a literature that offers itself to witnessing and unlying” (Atkinson, 2017: 16). Wanneer daar oor familie- en kollektiewe trauma geskryf word – deur op menige bronne soos stories, dagboeke, briewe, foto’s, mitologie, geleefde ervaringe en herinneringe te steun (insluitend op gefragmenteerde, verwronge en onbetroubare herinneringe) – kan ’n skrywer die onverwerkte trauma van hulle voorouers ontgin (Atkinson, 2017: 100-1). Die werk wat gedurende hierdie proses verrig word, meen sy, is egter besonder uitdagend, aangesien trauma weerstandig is daarteen om geken, oor gepraat en oor geskryf te word. Wanneer transgenerasietrauma ter sprake is, moet die individu

boonop nie net hulle eie ervaringe van trauma verwerk nie, maar ook dié van vorige generasies (Atkinson, 2017: 107).

Caruth se teorie bied verdere moontlikhede om die verskynsel van die oordraagbaarheid van kollektiewe trauma te verduidelik. Balaev (2008: 151) merk op dat traumatiese ervaring – volgens Caruth se teorie – na niegetraumatiseerde individue en groepe oorgedra kan word. Caruth (in Balaev, 2008: 151-2) se argument dat trauma oordraagbaar is aangesien dit nooit slégs ’n mens se eie is nie, impliseer dat ons almal by mekaar se traumas betrek word. Balaev (2008: 152) verduidelik verder: Die Fisies-geografiese plekbesonderhede en Karoomens-verbintnisse in gestaltegewing aan die Afrikaanse ekokritiek tydlose, herhalende en aansteeklike aard van trauma ondersteun dus ’n literêre teorie van transhistoriese trauma wat ’n parallelle, kousale verband tussen die individu en die groep veroorsaak. ’n Groot trauma wat deur ’n groep in die verlede ervaar is, kan daarom in latere jare ook deur ’n individu ervaar word wat soortgelyke eienskappe soos ras, gender, nasionaliteit of geloof, byvoorbeeld, met die groep deel. Op soortgelyke wyse kan individuele trauma aan ander wat van hierdie eienskappe met hulle deel, oorgedra word, aangesien die traumatiese ervaring van die individu en die groep één word. Hierdie verskynsel lei dan tot die teorie dat historiese, traumatiese ervaringe kontemporêre, individuele identiteit, sowel as rasse- en kulturele identiteit beïnvloed. Dit is egter gevaarlik om die trauma van die individu en die groep so direk aan mekaar gelyk te stel, meen Balaev (2008: 152). Sy meen dat die teorie van transgenerasietrauma die betekenis van trauma in literatuur beperk, aangesien dit die grense tussen persoonlike en historiese trauma vervaag. Wanneer daar nie die nodige onderskeid tussen historiese afwesigheid en persoonlike verlies getref word nie, ontstaan die moontlikheid van ’n siening waarvolgens beide die slagoffer en die oortreder dieselfde verhouding tot die bepaalde traumatiese gebeurtenis het. Daar bestaan dus die risiko dat historiese trauma verkeerdelik deur ’n individu toegeëien kan word, wat dan die erns van die impak op die werklike slagoffers van die traumatiese gebeurtenis se ervaring kan ondermyn (Balaev, 2008: 152).

Ewald Mengel en Michela Borzaga skryf hieroor in die inleiding tot *Trauma, memory, and narrative in the contemporary South African novel* (2012). Hulle verwys na Desmond Tutu se uitspraak in sy openingsrede tot die Waarheid-en-versoeningskommissie dat elke Suid-Afrikaner op een of ander manier getraumatiseer is. “We are a wounded people [...] we all stand in need of healing,” het Tutu tydens hierdie geleentheid gesê. Mengel en Borzaga (2012: vii-viii) meen dat so ’n siening problematies is:

[C]an he really speak on behalf of the majority of the black (and coloured) population, and in the same breath include the white Europeans? [...] Obviously, a black South African whose life has been determined by apartheid is traumatised in a completely different way than a white citizen who stood on the sidelines, maybe having feelings of shame or guilt as a beneficiary of the former political system and being traumatised by this in the long run.

Hulle skryf verder dat ons 'n verstaan van trauma nodig het wat dit nie bloot as die resultaat van 'n identifiseerbare gebeurtenis beskou nie, maar as die nadraai van 'n toestand wat, in Suid-Afrika se geval, histories deur kolonialisme en apartheid tot stand gekom het. Hulle tref ook die onderskeid tussen wit trauma en swart trauma, waarvan eersgenoemde in die plaaslike konteks 'n gevolg van die waarneem van ongelykheid is. Wit trauma is wel verstrengel met swart trauma, wat volgens Mengel en Borzaga (2012: xi) verwys na die gevolge van die strukturele geweld van apartheidswetgewing wat 'n bestaanstoestand geword het. In 'n essay wat in hierdie selfde boek verskyn, skryf Sindiwe Magona (2012: 94) dat inaggenome die trauma veroorsaak deur geweld in Suid-Afrika se geskiedenis en hede, dit geen wonder is dat die Suid-Afrikaanse roman so behep is met trauma nie.

2.4.4 Literêre traumateorieë

Sedert Caruth haar traumateorieë gedeel het, het enkele navorsers hulle kritiek daarop uitgespreek. Een voorbeeld is Richard McNally wat sy argument in *Remembering trauma* (2003) uiteensit. Joshua Pederson (2014) gee 'n oorsig van McNally se navorsing en stel dan daarvolgens 'n alternatiewe literêre traumateorie voor. McNally voer aan dat trauma nie, soos Caruth sê, so gou as moontlik vergeet word en onverwoordbaar is nie, maar dat dit juis onthoubaar en beskryfbaar is: “[T]raumatic amnesia is a myth, and while victims may choose not to speak of their traumas, there is little evidence that they cannot” (Pederson, 2014: 334). Dit is belangrik om hier te meld dat McNally se navorsing binne 'n sielkundige raamwerk uitgevoer is, maar, soos Pederson uitlig, enige nuwe bevindinge in die *wetenskap* van trauma ook 'n effek op *literêre* traumateorie uitoefen. Dit is daarom geldig om kritiek – hetsy klinies of kultureel – op Caruth se teorieë in ag te neem en te oorweeg watter ander teoretiese modelle daaruit voortspruit vir die lees en analise van literêre tekste.

Gebaseer op McNally se bevindinge, stel Pederson (2014: 338) dan 'n nuwe literêre traumaraamwerk voor wat op drie kernbeginsels staatmaak. Eerstens meen hy dat literêre kritici in hulle trauma-analise nie op gapings in die teks moet fokus nie, maar eerder op die teks sêlf. Indien trauma dan nie onverwoordbaar – soos Caruth glo – is nie, moet die navorser nie in die teks soek na bewyse van dinge waaroor daar nie gepraat kan word nie, maar eerder die toeganklikheid van traumatiese herinnering in ag neem en die moontlikheid oorweeg dat traumaslagoffers wel betroubare narratiewe daarrondom kan konstrueer. Sy tweede punt sluit hierby aan wanneer hy sê dat traumateoretici moet fokus op gedetailleerde beskrywings in die teks – “turn not to textual absence but to textual overflow” (Pederson, 2014: 338). Hy ondersteun hierdie punt deur te verwys na McNally se waarneming dat traumatiese herinneringe nie ontwykend of afwesig is nie, maar in werklikheid selfs méér kragtig en gedetailleerd as ander herinneringe kan wees. Pederson (2014: 338) noem ook dat traumatiese herinnering dikwels multisensories is en dat traumaslagoffers se herinneringe daarom, bo en behalwe visuele kodes, ook deur klanke, reuke, gevoel en smaak onthou kan word. Derdens, meen hy, moet traumateoretici fokus op uitbeeldings van ervarings wat temporaal, fisies en ontologies-verwonge is. Hierdie punt is teenstrydig met die vorige twee beweringe. McNally (in Pederson, 2014: 338) erken dat hoewel traumaslagoffers wel 'n skerp sin van traumaherinneringe ervaar, hierdie herinneringe gewysig mag wees: “Time may feel as if it’s slowing down. Spaces may loom. The world may feel unreal, or the victim may slip outside his or her own body.” Volgens Pederson (2014: 340) moet literêre kritici daarom ingestel wees op voorbeelde van verwarring, verskuiwings in plek en tyd, buite-die-liggaam-ervarings en 'n algemene gevoel van onwerklikheid in die narratief. Trauma vernietig nie herinneringe nie, maar kan dit wel verdraai – tekstuele uitbeeldings hiervan kan daarom nuttige leidrade wees om die effekte van trauma in literatuur te identifiseer.

Die wyse waarop ek Caruth en Balaev se argument verstaan, stel egter nie dat trauma die slagoffer daarvan laat vergéét nie, maar dat dit wel die manier waarop die trauma onthou word, beïnvloed. In sommige gevalle mag hierdie herinneringe inderdaad vergeet of onderdruk word. In ander gevalle word die herinnering daaraan egter juis in fyn besonderhede uitgedruk, of word die gebeure in achronologiese volgorde herroep. Mengel (2012: 144) se onderskeid tussen *traumatiese* herinnering en *narratiewe* herinnering is nuttig in hierdie opsig:

The difference between traumatic memory and narrative memory lies in the degree of consciousness and control with which the traumatic event can be

recollected. Flashbacks or nightmares are unrecalled and unwanted intrusions of the past into the present, and they may be triggered automatically by sights, sounds, smells, and similar situations. They take possession of the traumatised person and hold him/her under control. Narrative memory is the conscious attempt of “re-lating” (the double meaning of the word is intended here) the traumatic events, casting them in the form of a story that (in most cases) has a beginning, a middle, and an ending.

Hoewel ek die waarde in Pederson se argument insien dat die traumateoretikus moet fokus op wat die teks sê eerder as wat dit nie sê nie, is ek versigtig om in hierdie studie – waar ek my met kulturele traumastudies bemoei en dus nie op kliniese traumastudies fokus nie – noodwendig die “slagoffer” aan die spreker(s) of karakter(s) gelyk te stel. In die literêre teks is dit nie noodwendig die “slagoffer” van trauma wat aan die woord is nie – die narratief bied bloot ’n verteenwoordiging van die trauma wat binne die verhaalwêreld afspeel en ervaar word. Daarom is dit nie my doelwit as leser en navorser om sielkundige diagnoses te maak of te oordeel of die uitbeelding van trauma akkuraat is nie. Ek poog nie om oplossings vir die karakters se trauma en hulle saamleef daarmee voor te stel nie. In my studie is die vraag dus nie óf trauma onthou word of nie, maar eerder hóé dit onthou word en hoe daardie herinneringe met ruimtelikheid en plekgehegtheid verband hou.

Oor die uitbeelding van traumatiese ervarings in die letterkunde, meen Balaev (2008: 159) dat die skrywer sekere narratiewe strategieë kan gebruik om ’n narratief te struktureer wat poog om die fisiologiese “aksie” van traumatiese herinnering of disassosiasie te beliggaam. Hierdie tegnieke sluit in beskrywings van landskapbeelde, ’n nieliniêre verhaallyn en narratiewe stiltes en weglatings. Die kinderverteller is nog ’n narratiewe tegniek wat dikwels gebruik word om die gefragmenteerde aard van die terugroep van kinderherinneringe uit te beeld. Rajiva (2017: 89) meen dat die onskuld van kindervertellings gebruik word om die volledige teenwoordigheid van trauma uit te stel. Deur die kinderverteller word die bereidwilligheid om die ervaring van trauma oor te dra beperk; die kind as verteller kan daarom gebruik word om sekere aspekte van die traumagebeurtenis te verberg en aan die leser se verbeelding oor te laat (Rajiva, 2017: 89). Deur die kinderverteller as spreekbuis te gebruik, bly die bepaalde traumatiese herinneringe geanker in die verlede, hoewel dit op herhalende, nieliniêre en gefragmenteerde wyse voortleef in die bewussyn van die getraumatiseerde protagonis.

2.5 Plekke van traumatiese herinnering

2.5.1 Herinneringstudies: 'n oorsig

Steven Hoelscher en Derek H. Alderman (2006: 347) skryf dat die bestudering van sosiale of kulturele herinnering in onlangse jare vanuit die sielkundige veld na literêre studies en geografie, onder andere, verbreed het. Binne hierdie uitgebreide raamwerk word herinneringstudies dikwels met plek in verband gebring. Halbwachs se werke *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925) (“Die sosiale raamwerke van herinnering”) en *La mémoire collective* (1950) (“Die kollektiewe herinnering”) het die grondslag gelê vir kontemporêre navorsers om herinnering as 'n sosiale aktiwiteit en 'n bousteen wat individuele en groepsidentiteit vorm, te beskou – soos Hoelscher en Alderman (2006), sowel as Siegfried Huigen en Albert Grundling (2008) meld.

Daar is 'n noue wisselwerking tussen trauma en herinnering, soos dit reeds in hierdie hoofstuk duidelik geword het. Binne die konteks van traumateorie word traumatiese ervarings met spesifieke geheuedinamikas geassosieer, soos Silke Arnold-de Simine (2018: 144) opmerk. Deur die onthou en herleef van traumatiese ervarings in die verlede, ervaar 'n karakter trauma dus herhaaldelik. In herinneringstudies word geheue as 'n vloeibare en verbeeldingryke proses beskou waarvolgens 'n bepaalde herinnering herskep word elke keer dat dit onthou word (Arnold-de Simine, 2018: 140). Herinnering wys op 'n verbintenis met gebeure wat in die verlede plaasgevind het – 'n idee wat Arnold-de Simine (2018: 140-1) in verband bring met die onwillekeurige terugflitse en behepthed met die verlede waardeur die traumamodel gekenmerk word.

Soortgelyk aan die onderskeid wat ek vroeër tussen persoonlike, historiese en familietrauma getref het, beklemtoon menige navorsers die verskil tussen persoonlike en kollektiewe herinnering. Halbwachs (1992: 38-40) argumenteer dat individuele en kollektiewe herinneringe nie sonder mekaar kan bestaan nie: “One may say that the individual remembers by placing himself in the perspective of the group, but one may also affirm that the memory of the group realizes and manifests itself in individual memories.” Individuele herinnering is dus binne 'n sosiale, kulturele en historiese raamwerk van kollektiewe herinnering van die groep(e) waarvan ons deel vorm, gesitueer. Erll (2011a: 305) brei Halbwachs se teorie uit deur te sê dat elke individuele herinnering aan menige kollektiewe herinneringe verwant is, aangesien elke persoon aan verskeie sosiale groepe behoort – 'n familie, gemeenskap, politieke beweging, en

so meer. Sy skryf verder dat familieherinnering as 'n tipe transgenerasieherinnering funksioneer. Dit verteenwoordig 'n kollektiewe herinnering wat voortdurend deur sosiale omgang tussen familieledede gekonstrueer word (Erl, 2011a: 306). Hierdie definisie van familieherinnering stem ooreen met wat ek vroeër oor familietrauma geskryf het: dat dit 'n unieke vermenging van persoonlike en historiese trauma is.

Die konsep van kollektiewe herinnering (familieherinnering daarby ingesluit) skakel in by die beskrywing van die oordraagbare aard van familie- en historiese trauma. Arnold-de Simone (2018: 145) gebruik Marianne Hirsch se konsep van “postgeheue” (“postmemory”), sowel as Alison Landsberg se term “prostetiese geheue” (“prosthetic memory”) om die verskynsel te omskryf waar die nasate van persone wat deur gewelddadige historiese trauma geleef het, hulle ouers se trauma erf. Die oorerwing van trauma geskied deur die voortleef van die stories en gevolge van die bepaalde historiese gebeurtenis. Die kinders is dus verbind tot die ervarings van hulle ouers en grootouers sonder dat hulle die trauma eerstehands ervaar het. Hierdie patroon van transgenerasietrauma wat by die jonger geslagte aanhou spook, is nog 'n voorbeeld van die vertraagde aard van trauma, soos voorgestel deur Caruth (1996: 4).

2.5.2 Die verhouding tussen plek en herinnering

Inaggenome die tipiese beskrywing van trauma as tydloos en ruimteloos, merk Marinella Rodi-Risberg (2010: 3) op dat dit met die eerste oogopslag weersprekend is om trauma aan tyd en ruimte te probeer koppel. Balaev (2008: 149-50) beklemtoon egter die wisselwerking tussen taal, ervaring, geheue en plek in die belewing van trauma. Sy voer aan dat 'n fokus op die fisiese omgewing die geleentheid bied om te ondersoek hoe beide persoonlike en kulturele geskiedenis in landskappe gesetel is – landskappe wat literêre karakters se identiteit en traumatiese ervarings vorm. Sy meen verder dat skrywers dikwels die natuurlike wêreld sentraliseer wanneer die protagonis 'n traumatiese herinnering konfronteer, aangesien die fisiese landskap dien as 'n verwysingsraamwerk vir die individu se identiteit. Sy beskryf “plek” as die lokus waar natuur en kultuur saamsmelt om betekenis te konstrueer⁶⁴ en beide individuele en kollektiewe identiteit beïnvloed:

Place is not only a location of experience, but, significantly, a facet of perception that organizes memories, feelings, and meaning at the level of the

⁶⁴ Hierdie stelling stem ooreen met Smith (2012b: 913) se bewering dat dit plek is wat kultuur en natuur met mekaar verbind, soos ek vroeër in hierdie hoofstuk genoem het.

physical environment. To conceive of place as an actor or character in the novel takes into consideration a conception of identity as relational or as a non-binary organizing principle of the self and consciousness. [...] The author who situates traumatic experience in relation to a particular place indicates that trauma is understood as a culturally specific event, in which its meaning remains contingent on factors such as a historically specific moment, or socially ascribed attributes of identity, such as race or gender. (Balaev, 2008: 160)

Plek is daarom sentraal in uitbeeldings van trauma in die letterkunde, omdat die fisiese plek van lyding en die herinnering van verlies 'n bron is vir die skrywer om die veelvuldige betekenis van die bepaalde gebeurtenis te kommunikeer (Balaev, 2008: 162).

Herinneringe aan trauma word dikwels geaktiveer wanneer die individu bepaalde plekke betree wat hulle met daardie ervaringe assosieer. Nora (1989) se konsep van *lieu de mémoire* ("plekke van herinnering") is nuttig om die verhouding tussen plek en herinnering te verstaan. Nora (in Hoelscher & Alderman, 2006: 349)⁶⁵ argumenteer dat herinnering aan fisiese, konkrete plekke wat 'n verbintenis met die verlede het, geheg word – begraafplase, katedrale en tronke, byvoorbeeld. Katharina Schramm en Kelly Baker se argumentering rakende die verband tussen geheue en plek sluit by Nora se teorie aan. Schramm (2011: 6) meen dat die herinnering aan geweld nie bloot in mense se liggame en verstand ingebed is nie, maar ook in die ruimtes wat daarmee geassosieer word. Sy skryf verder dat plekke en landskappe as "memory containers" funksioneer wat 'n wedersydse effek uitoefen op die maniere waarop sulke geweld ervaar, uitgevoer en onthou word – plek en herinnering vorm dus mekkaar. Baker (2012: 26) verwys na Hoelscher en Alderman, sowel as Kevin Keogan se navorsing om tot die gevolgtrekking te kom dat persoonlike herinnering ruimte in plek omskep, terwyl kollektiewe herinnering tot mense se verstaan van plek bydra deur gedeelde kennis en ervaring van die ruimtelike merkers en historiese gebeurtenisse wat uniek tot daardie plek is. Greyling (2014: 117) verwys na wat Barbara Johnstone oor groeps- en individuele identiteit skryf: Kollektiewe kennis van plek roep die kollektiewe herinneringe op wat 'n bepaalde groep beïnvloed. Individue se verhoudinge tot

⁶⁵ Sommige teoretici het al hulle kritiek teenoor Nora se nasie-gesentreerdheid uitgespreek. Aangesien sy teorie binne die Franse geografiese konteks gesitueer is, argumenteer Udo J. Hebel (in Erll, 2011b: 4), byvoorbeeld, dat die *Lieux*-projek Frankryk se koloniale geskiedenis "vergeet" en dat die rol van migrante se herinneringe sodoende ondermyn word. Kritiek op Nora het met ander woorde te make met die bevoorregte, geselekteerde omgang met Frankryk se geskiedenis wat tot sy teorie aanleiding gegee het. Erll (2011b: 4) se argument herinner aan konsepte soos "negotiation" en "entanglement" wat deur Sarah Nuttall voorgestel is om binne die Suid-Afrikaanse literêre konteks te besin oor die uiteenlopende herinneringe wat verskillende gerasialiseerde identiteitsgroepe ervaar. Binne die beperkte omvang van hierdie tesis gaan ek egter nie indiepte na die oorsprong van Nora se teorieë kyk nie, hoewel die konsep van plekke van herinnering wel van belang vir my bespreking is.

groepe word dus gemedieer deur gedeelde herinneringe wat rondom plek en plekverwante stories gesentreer is.

Gegewe die kompleksiteit van geheue, stel Simona Mitroiu (2014: 883) – wat ook van Nora se idees gebruik maak – voor dat daaraan gedink word as bestaande uit spesifieke terreine of verwysingspunte op ’n kaart waarmee narratiewe identiteit geskep en herskep word. Geheue of herinnering bestaan egter ook uit dinamiese en performatiewe handeling, daarom is narratiewe identiteit gebaseer op enkele stabiele oomblikke in die verlede wat dien as plekke van herinnering, soos per Nora se teorie. Mitroiu (2014: 883-4) verwys ook na Pim den Boer se definisie van ’n nuwe soort *loci memoriae* – die persoonlike eerder as kollektiewe plekke van geheue, wat gebaseer is op persoonlike, familie- en gemeenskapservaring. Sy brei hierdie definisie uit deur aan te voer dat persoonlike plekke van herinnering nie tot die individu beperk is nie, maar dat dit deur ’n gemeenskap gedeel kan word. Aangesien hierdie herinneringe van die individu na ’n kollektiewe identiteit oorgedra kan word, help dit in werklikheid om dit te onderhou. Die verskynsel van kollektiewe geheue is daarom ’n belangrike punt van bespreking in terme van plekidentiteit en -gehegtheid.

Nog ’n teoretikus wat toonaangewende navorsing op die gebied van die verbintenis tussen plek en herinnering – traumatiese herinnering, spesifiek – verrig het, is Geoffrey Hartman. Sy navorsing handel veral oor die oorvleueling tussen ruimtelikheid in kontemporêre traumateorie met sommige aspekte van die ekokritiek. Deur dié twee navorsingsrigtings bymekaar te bring, poog Hartman (in Rodi-Risberg, 2010: 168; 184) om aan traumatiese herinnering ’n plék te gee – veral aan pastorale ruimtes. Ek word hier herinner aan wat Simon Schama (1995: 6) in *Landscape and memory* skryf, naamlik dat landskap ’n werk van die gees (“work of the mind”) is: “Its scenery is built up as much from strata of memory as from layers of rock.” So ’n siening sluit dus aan by die idee dat plek en herinnering mekaar vorm en aanvul. Dit is egter belangrik om in ag te neem dat magsdinamikas ’n bepalende rol in die verhouding tussen plek en herinnering speel, soos Ben Bridges en Sarah Osterhoudt (2021: 1-2)⁶⁶ aandui. Wanneer die onderwerpe van plek en herinnering byeengebring word om die landskappe van herinnering te oorweeg, spruit ’n aantal vrae daaruit voort: Hoe kyk mense na die omgewing om die verlede te onthou en oor te vertel? Watter sigbare en onsigbare merke laat politieke magte soos kolonialisme en slawerny op die landskap? Hoe word landskapherinneringe tussen

⁶⁶ Hoewel die outeurs van hierdie artikel spesifiek oor landskap skryf, meen ek hulle argument kan op ’n breër verstaan van plek en ruimte toegepas word – dus ook mensgemaakte plekke en objekte wat nie noodwendig aan die ekologiese definisie van landskap voldoen nie.

identiteitsgroepe en generasies gedeel en hoe beïnvloed hierdie herinneringe die hede? Wié se herinneringe en geskiedenis word aan landskappe geheg en wie se ervaringe word stilgemaak?⁶⁷ Hoewel koloniale magte voorskrywend kan wees oor wié se herinnering op bepaalde landskappe geprojekteer kan word, kan groepe wat deur hierdie magte onderdruk word, teennarratiewe skep wat alternatiewe geskiedenis verbeel (Bridges & Osterhoudt, 2021: 11). Hierdie konsep van teennarratiewe kan byvoorbeeld in die tendens van die kontesterende plaasroman opgemerk word, waar daar as't ware gepoog word om die koloniale geskiedenis te konfronteer en 'n alternatiewe hede en toekoms van die plaasruimte voor te stel.

2.6 Samevatting

In hierdie hoofstuk het ek die grondslag gelê om my navorsingsvrae in die volgende hoofstukke te beantwoord. In hoofstuk 3 en 4 pas ek hierdie teorieë toe op *Valsrivier* en *Kompoun*, onderskeidelik, om te ondersoek hoe die plaasruimte – weens die noue wisselwerking tussen plek en trauma – vir die vertellers in hierdie tekste as 'n plek van traumatiese herinnering dien.

My bespreking van ekokritiek, plek en ruimte bied die nodige teoretiese konteks om uit te wys watter ruimtes in beide skrywers se onderskeie werke voorkom, en hoe die uitbeelding van hierdie ruimtes in die verskillende tekste verskil of ooreenstem. Teen hierdie agtergrond kan ek ook besin oor die wyses waarop die vertellers in die tekste bepaalde ruimtes tot plekke omskep deur persoonlike ervaringe. Teen die agtergrond van Smith se skrywes oor ekopoësie en ingeplaastheid, kan ek oorweeg hoe Botha en Kamfer krities oor die mens se verhouding met plek en ruimte skryf, en hoe die narratiewe van hierdie tekste die konsepte van plekidentiteit en plekgehegtheid vergestalt.

My bespreking van trauma en herinnering bied die nodige konteks om die wisselwerking tussen persoonlike, kollektiewe en familietrauma, sowel as tussen persoonlike, kollektiewe en familieherinnering te verstaan. Teen hierdie teoretiese agtergrond kan ek dus nadink oor die spesifieke traumatiese ervaringe van die vertellers in *Valsrivier* en *Kompoun*, hoe ervaringe van persoonlike trauma verband hou met ervaringe van kollektiewe of kulturele trauma en hoe die twee mekaar wedersyds beïnvloed. Daarmee saam het ek die nodige konteks om te ondersoek op watter wyses trauma en herinnering in my gekose tekste op transgenerasievlak funksioneer.

⁶⁷ Hierdie vraag sluit aan by die kritiek op Nora se teorie waarna ek vroeër verwys het.

In verband met my bespreking van die struktuur en strategieë van die normatiewe plaasroman in Afrikaans, kan ek uitwys op watter maniere *Valsrivier* en *Kompoun* óf by hierdie tradisie aansluit, óf daarvan afwyk. Deur te verstaan hoe die plaas binne die Suid-Afrikaanse geskiedenis met magsverhoudinge verstrengel is, kan ek nadink oor die unieke betekenis wat met die plaasruimte as plek geassosieer word en hoe hierdie betekenis op beide persoonlike en kollektiewe wyse ervaar en tussen generasies oorgedra word. Deur te verstaan hoe traumatiese herinneringe dikwels deur interaksies met bepaalde plekke geaktiveer word en hoe traumatiese herinneringe in bepaalde plekke, objekte en huislike ruimtes opgesluit kan wees, kan ek dus die plaasruimte as plek van traumatiese herinnering bespreek.

Laastens gebruik ek die narratiewe tegnieke waaroor Balaev skryf – beskrywings van landskapbeelde, ’n nieliniêre verhaallyn en narratiewe stiltes en weglatings – tesame met die kinderverteller in my teksanalises om te besin oor die maniere waarop die vertellers se herinneringe van trauma opgeroep word en hoe die impak van trauma op die karakters in die onderskeie tekste aan die leser oorgedra word.

Hoofstuk 3: Dominique Botha se *Valsrivier*

3.1 Inleiding

In die *Rapport*-artikel, “Ek’s van ’n plaas in die Vrystaat, waar die dood springlewendig is”, skryf Botha (2024) oor haar “komvandaan”, die Vrystaatse plaas waar sy al “meer begrafnisse bygewoon het as wat [sy] gedigte geskryf het”. Sy dink terug aan die eerste reën wat in September op die plaas moes val en die son wat teen Januarie moes skyn sodat die saailinge nie verdrink nie, aan beeste wat deur weerlig doodgeslaan is en honde wat aan hartaanvalle en bosluiskoors gesterf het, en aan swart mense wat by haar pa, die “Baas”, kom aanklop het op soek na werk of ander hulp. Sy skryf oor die huishulp, Martha, oor die Dlamini-gesin en hul seun, Vusi, se dood, oor Paul se dood en oor haar oumagrootjie se ganse met wie se donsvere die kussings in haar kinderkamer gestop is. Die leefwêreld wat sy in hierdie artikel skets, stem nou ooreen met dié wat in *Valsrivier* uitgebeeld word, en vertel ’n verhaal wat, soortgelyk aan die teks, handel oor die maniere waarop trauma in plek opgesluit is. “Waar lê die geskiedenis van verlies opgesluit?” vra sy af, en maak melding van hoe die letsels van trauma met tyd vervaag:

Ek het my broers en susters verbete liefgehad, soos ’n soldaat sy kamerade, want ons was veterane uit dieselfde oorlog wat steeds tussen Ma en Pa woed, terwyl die slagveld van ons gedeelde vreugdes en verdriet oorgroei in roes en onkruid al hoe verder in die truspieëltjie verdwyn.

In *Valsrivier* is die plaas vir Dominique ’n plek van traumatiese herinnering – aan haar oorlede broer, Paul, aan die sosiale isolasie wat haar gesin tydens die apartheidsjare ervaar het, aan verskeie ongelukke en sterftes van persone na aan die Bothas, en aan die eetsteurnis waarmee sy as tiener saamgeleef het. Die plaaslandskap funksioneer as ’n herinneringshouer, soos Schramm (2011: 6) dit beskryf. Herinneringe aan Dominique se grootwordjare op die plaas word bewaar deurdat sy dit eerstens met spesifieke plekke en objekte binne die plaasruimte assosieer, en tweedens deurdat sy haar herinneringe aan trauma in haar persoonlike en familielewe verbind met bepaalde historiese traumatiese gebeure. Tyd en ruimte is dus verstrengel; Dominique se traumanarratief word geanker deur ruimtelike sowel as tydverwante verwysingspunte in haar herinneringe.

In hierdie hoofstuk motiveer ek op watter maniere die plaas – as die fisiese plek van lyding en die plek waarmee die herinnering van verlies geassosieer word – gesentraliseer word in uitbeeldings van trauma in *Valsrivier*, soos per Balaev (2008: 160) se hoofargument dat plek méér is as die blote plek van ervaring. In Botha se werk, argumenteer ek, dra die verteller se gehegtheid aan die plaas by tot die organisering van haar herinneringe (soos omskryf in Balaev, 2008: 160) as poging om haar persoonlike trauma te verwerk en terselfdertyd op kritiese wyse met die onreg van Suid-Afrika se apartheidsgeskiedenis om te gaan. Ek bespreek voorts die verhouding wat Dominique met die plaas het, die verskillende tipes trauma wat in die plaasruimte uitspeel en die verskillende vorme van traumatiese herinnering wat met hierdie plek(ke) vereenselwig word. Ek bespreek ook op watter maniere *Valsrivier* by die normatiewe plaasroman aansluit en hoe dit die genre kontesteer. In die bespreking wat volg, verwys ek na enkele narratiewe tegnieke wat in *Valsrivier* ingespan word om die verteller te help om ’n plekgebonde traumanarratief te skep. Dit sluit in die gebruik van die kinderverteller, omgewingsbeskrywings, ’n nieliniêre verhaallyn en narratiewe stiltes en weglatings.

3.2 Plek en ruimte in *Valsrivier*

3.2.1 Dominique se ekopoëtiese en ingeplaaste perspektief

In *Valsrivier* word Dominique se ruimtelike posisionering reeds van meet af beklemtoon. In die eerste hoofstuk word sy, as kinderverteller aan die woord, gevestig as ’n fyn waarnemer van die fisiese ruimtes waarin sy haarself bevind. Haar vertelling is ryk aan gedetailleerde omgewingsbeskrywings en sintuiglike waarnemings, wat dui op haar intieme, diep persoonlike gehegtheid aan die plaas, sowel as die belangrike rol wat hierdie plek in haar identiteitsvorming speel. Op hierdie wyse neem sy die rol in van ’n ingeplaaste “skrywer”, sowel as “leser” van die landskap – in aansluiting by hoe Smith (2012b: 887) ingeplaaste lees- en skryfaksies beskryf. In die openingstoneel (Botha, 2013: 7-13) van die teks, waar Dominique en Paul by die rivier op Rietpan speel, beskryf sy byvoorbeeld ’n dooie karp wat op die keerwal vrot, vinke wat in die riete kwetter en die panwater wat stink. Sy dink aan die sywurms wat sy by die huis aanhou en die motte wat snags met bleek vlerke teen die kartondeksel waarin hulle aangehou word fladder en stringe eiers lê. Wanneer sy en Paul na die enigste moerbeiboom op die plaas stap om blare vir die sywurms te pluk, let sy op dat die wortels van die boom besig is om die familiekerkhof se muur te lig. Sy let ook op die likkewane wat om die pan vir haar en Paul lê en loer – sy weet dat hulle slange, rinkhalse en pofadders eet. Sy neem notisie van die

kandelaarblomme wat in die skadu van die kerkhofmuur uit die nat somergrond groei, en sy weet dat die blomme in die herfs verdroog en dan in die wind wegwaai. Sy beskryf verder die hoep-hoepe met hulle krom snawels wat in die voetpaadjie skoffel op soek na wurms, die bloekomlaning langs die plaashuis waar die middagson die reuk van gomolie uit die boombas trek, waterlopers wat op “hardun bene tussen die soetwaterriete” skaats, en biesies wat “buig soos lepls deur die wolke wat op die silwer waterspieël dryf”.

Uit hierdie voorbeelde is dit reeds duidelik dat Dominique se leefwêreld en verwysingsraamwerk deur haar wese op die plaas gevorm word – dít is die plek wat sy ken en liefhet. Terselfdetyd skep sy as verteller hierdie verhaalwêreld. Indien die eerste hoofstuk van *Valsrivier* gelees kan word as ’n breë verteenwoordiging van die jong Dominique se alledaagse lewe, is die plaas die agtergrond waarteen haar en Paul se sibbevriendskap ontwikkel, die waardes wat Andries en Sandra op hulle kinders projekteer en die dinamika wat tussen die Bothas en die arbeiders wat in hulle diens is, uitspeel.

Dominique neem nie bloot die plaas waar van ’n afstand nie, maar leef haar ín die omgewing in. Indien sy, as verteller, haar dan met ’n ingeplaaste lees- en skryfaksie bemoei, is dit waar dat haar beskrywings van die plaas nie ’n “nostalgiese [...] terugroep van plek” – soos Smith (2012b: 897) in haar skrywes oor ingeplaastheid en ekopoësie argumenteer – is nie, maar dat dit vloei uit haar persoonlike verhouding met hierdie ruimte en die plék wat dit vir haar geword het.⁶⁸ Dominique se ekopoëtiese instelling illustreer ook Smith (2012b: 898) se konsep van plektyd, wat verwys na die subjektiewe ervaring van ’n plek op ’n gegewe tyd – dit is in ’n spesifieke historiese oomblik gesitueer en verteenwoordig dus nie ’n ruimtelike abstraksie nie. Dominique se ingeplaaste belewing kan byvoorbeeld opgemerk word in die sensoriese aspek van haar beskrywings van die plaas: Sy sien, hoor, ruik, voel. Haar ingeplaastheid, soos Smith (2012b: 890) beskryf, dui dus op ’n in-die-liggaam-ervaring, wat op sy beurt verteenwoordigend van haar gehegtheid aan die plaas is. Haar beskrywings is konkreet – “[g]ewortel in die aarde”, soos Breyten Breytenbach se beskrywing op die omslag van *Valsrivier* lui – dog is daar ’n mate van liriese, romantiese bewondering vir die natuur te bespeur, juis vanweë die eenvoud van haar waarnemings. Waar die kinderverteller die

⁶⁸ Sien hoofstuk 2 vir ’n uiteensetting van die wyses waarop ruimte in plek omskep word ter illustrasie van die bepaalde geskiedenis wat oor generasies in Dominique se familie aan hierdie bepaalde stuk grond geheg is. Sien Buell (2005: 145) se definisie van plek as ruimte wat menslike betekenis gegee word deur persoonlike gehegtheid; Darian-Smith et al. (1996: 3) se argument dat dit deur die kulturele prosesse soos historisering en herinnering is wat ruimte in plek omskep word; en Carter (1987: xxiv) se siening dat dit veral is deur plek ’n naam te gee dat daar aan ruimte betekenis en geskiedenis geheg word.

spreekbuis is, is dit verstaanbaar dat Dominique se vertellings gestroop is; sy dra bloot oor wat sy waarneem – die pan, die moerbeiboom en familiegrafte, byvoorbeeld. Haar vertellings van haar en Paul wat op die plaas speel, word afgewissel met ruimtelike beskrywings van diere en plante wat sy opmerk, sowel as passasies van familie- en plaasgeskiedenis soos die verteller sekere landmerke – plekke van herinnering – op die plaas teëkom. Beskrywings van die natuurlike omgewing – in die besonder die plaasruimtes van Rietpan en Wolwefontein – dien eerstens as die verwysingsraamwerk waarbinne Dominique haar kinderherinneringe posisioneer, en tweedens as ’n ontwykingsmeganisme wat gebruik word wanneer sy traumatiese gebeure ervaar of haar herinneringe herleef. Hieroor brei ek later uit.

As kinderverteller getuig Dominique se vertelling van ’n besondere bewustheid van die plaas se geskiedenis en werksaamhede, wat dien as verdere illustrasie van haar ingeplaastheid in hierdie plek. Dit blyk dat die bepaalde gevoel en betekenis wat sy tydens haar kinderjare met die plaas assosieer, in hierdie stadium grootliks deur haar ouers en Paul beïnvloed word. Haar gereelde verwysings na wat haar ma, pa en broer oor die plaas te sê het, dui daarop dat sy ewe noukeurig op hulle beskrywings ingestel is as op die landskap, en dat sy hierdie aksies en houdings waarneem en herhaal. In die familiebegraafplaas beskryf sy byvoorbeeld die “beierende klokkekoor van duiwe” waaronder bome soos “groot blou trane om die kerkhof” druipe. “Ma noem dit begraafplaassipresse. [...] [Paul] noem dit Sondagmiddagduiwe” (Botha, 2014: 8). Dominique weet dat wolke wat reën bring, in die weste opstapel, “want Pa vloek of bid vir hulle om daar te wees. Pa sê dis groothedswaan om ons uitkykpunt ’n heuwel te noem. ‘By gebrek aan berge,’ sê Pa soms met ’n domineestem, ‘is die lug ons landskap’” (Botha, 2013: 11). Sy beskryf water as die “gawe van [hulle] plaas”: “Rietpan is genoem na ’n uitgestrekte pan wat kom en gaan” (Botha, 2013: 12). In haar vertelling verwys sy gereeld na die veranderende toestand van die pan en die wyses waarop die boerderyaktiwiteite deur waterbeskikbaarheid en ander weerstoestande beïnvloed word (Botha, 2013: 27-8; 41; 86; 103; 107; 126; 136; 140; 198). Soortgelyke voorbeelde van haar ingesteldheid op die plaasomgewing is volop in die teks:

Die winter kom in die nag na die Vrystaat. Soggens kraak lakens van ys onder jou sole en het blare ’n ryprandjie. Slange verdwyn. Reën bly weg. Die wêreld word ’n tonteldoos. [...] Bosluisvoëls staan in die puin van geoeste landerye. Die pad is ’n lang grys potloodstreep na die blou heuwels op die horison. (Botha, 2013: 40-1)

Vergelyk ook: “In Augustus begin ’n gryswestewind vanuit die Kalahari roer en waai maande lank oos. Die wind maak veldbrande met die hand groot, stof en tolbos is haar voete en die middaguur haar gure, somber hart” (Botha, 2013: 58). Deur bostaande voorbeelde te bestudeer, is dit duidelik dat gedetailleerde beskrywings van die omgewing nie nét voorkom wanneer trauma ter sprake is nie, maar dat dit regdeur Dominique se vertelling teenwoordig is. Dit staaf dus my oorhoofse argument dat Dominique op haar ruimtelike bewustheid steun as ’n hanteringsmeganisme vir trauma juis omdat die plaas so ’n toonaangewende deel van haar identiteit uitmaak; haar waarneming van die plaas word as’t ware die woordeskat waarmee sy oor trauma dink.

Dominique se gefragmenteerde vertelling is tipies van ’n kinderverteller – brokkies inligting word aan die leser oorgedra, soortgelyk aan ’n kind wie se vertellinge kortgeknip en afgewissel word soos ander gedagtes hulle aandag vang. Tog blyk dit dat hierdie vertelstyl ’n blywende eienskap van Dominique te wees, selfs wanneer sy ouer is, soos ek bespreek in die afdelings wat volg. Dit is veral die deurlopende gebruik van omgewingsbeskrywings, soos hierbo bespreek, wat bydra tot die gefragmenteerde aanbod van haar vertelstyl – dit hou op sy beurt verband met verskynsels soos onverwagse tydspronge, of noemenswaardige – en traumatiese – gebeure wat in slegs een sin vertel word, terwyl etlike paragrawe byvoorbeeld gewy word aan beskrywings van die weersomstandighede of die boerderyaktiwiteite. Hieroor brei ek binnekort verder uit. Dit is belangrik om in ag te neem dat Dominique se kinderstem deur die volwasse skrywer beheer en gemedieer word, soos Heyns (g.d.) en Visser (2014: 16) beide meld. Die kinderstem verteenwoordig dus ’n deurdagte keuse wat onder andere die doel dien om, soos Rajiva (2017: 89) skryf, die impak van trauma uit te stel. Dit word verrig deur beheer uit te oefen oor die kinderverteller se bereidwilligheid om trauma oor te dra en deur doelbewus sekere besonderhede rondom die traumagebeurtenis uit te laat. In die geval van Dominique dra die kindervertelinstansie by daartoe dat die verteller se herinneringe aan trauma in die verlede en aan konkrete plekke geanker word, en dat hierdie herinneringe aanhou spook by die spreker – op herhalende, nieliniêre en gefragmenteerde wyse, soos ek in hoofstuk 1 bespreek het.

3.2.2 Wat beteken die plaas vir Dominique?

Vir jong Dominique is die plaas “die beste plek in die wêreld” (Botha, 2013: 43); sy meen hulle familie het “baie om op trots te wees” (Botha, 2013: 49). Dominique het die plaas lief; dit is vir haar ’n mooi en veilige plek waarop sy trots is. Vir Dominique, in haar bevoorregte posisie as die boer se kind, kán die plaas bloot ’n plek van prag wees – as kind is sy immers nog nie

ten volle bewus van die onjuiste geskiedenis wat gelei het daartoe dat sy haar met soveel eenvoud en onskuld op die plaas kan uitleef nie. Azille Coetzee (2025: 47) verwys na J.M. Coetzee se argument dat die plaas, in die normatiewe plaasroman, herinneringe van sorgvrye kinderjare bewaar wat in 'n persoonlike verlede gesitueer is, maar ook 'n historiese tydperk verteenwoordig. Dominique se sosiale bevoorregting laat haar dus as't ware toe om die plaas te geniét en om dit in prosaïese – selfs poëtiese – terme te beskryf, aangesien haar plekgehegtheid in hierdie stadium nog deur onkomplekse gevoelens gekenmerk word. Namate die verteller ouer raak, word hierdie liriese instelling tot die plaasruimte egter gekompliseer deur kwessies soos erfreg en magsdinamikas, en word Dominique se sin van plek meer gelate weens haar groeiende bewustheid van haar bevoorregting. As kind internaliseer Dominique haar pa se woorde: “Die swart mense is reg wanneer hulle sê ons het die grond verniet gevat, maar ons bewerk dit darem” (Botha, 2013: 9); sy is dus vanaf 'n jong ouderdom bewus van die geskiedenis van die grond wat haar familie bewoon, hoewel sy nie noodwendig die volle impak daarvan verstaan nie. Sodoende raak dit duidelik dat ekopoësie – of ekoprosa, soos ek in hoofstuk 2 gemotiveer het – in *Valsrivier* nie noodwendig natuurpoësie – of natuurprosa – beteken nie, maar dat dit eerder, soos Smith (2012a: 512) skryf, poog om mens-natuurverhoudinge krities te bekyk. As verteller illustreer Dominique voortdurend hoe dit vir haar en haar gesin onmoontlik is om hulself van die “landskap óf die sosiopolitieke en ekonomiese konteks los te skeur” (Smith, 2012a: 514). Dominique se vertelling sluit ook aan by heelwat van die onderwerpe wat, volgens Smith (2012a: 504-5), binne die ekokritiek ondersoek kan word, insluitend deur kommentaar te lewer op die wyse waarop daar in die verhaalwêreld met die grond/aarde omgegaan word en oor die wyse waarop literatuur wat oor die omgewing handel, aan politiek verwant is. Dominique se ruimtelike bewustheid is egter onlosmaaklik van die patrone van oorerflikheid, naamgewing en magsdinamikas op die plaas, wat bydra tot die verhouding wat sy en haar gesin met hierdie plek het. Tesame hiermee word haar sin van plek beïnvloed en gevorm deur die herinneringe aan persoonlike, historiese en familietrauma wat binne die plaasruimte afspeel en/of wat sy daarmee assosieer. In die volgende gedeelte van hierdie hoofstuk brei ek hieroor uit.

Dominique se gehegtheid aan die plaas word veral beklemtoon in hoeveel sy soontoe verlang wanneer sy en Paul in hulle tienerjare na Engelse koskole in die destydse Natal (nou KwaZulu-Natal) gestuur word. By die skool is sy, soortgelyk aan die plaas, fyn ingestel op die fisiese omgewing waarin sy haar bevind. Hier lei haar ruimtelike waarnemings haar gedagtes gereeld terug plaas toe:

Ek kyk op na die dennebome wat iets van die winter in hul gesplete bas dra. Ek wens die tyd gaan staan stil. 'n Streep skoorsteenveërs ruis omhoog verby. 'n Daaglikse migrasie. Daar moet êrens water wees, miskien selfs langtone, lelies en riethane, soos in die vlei op die plaas. Ek raai maar. Ons is ommuur, omgord en omring deur versperrings, vreemdelinge en die voetheuwels waarteen 'n kronkelende pad wes beur; op die padkaart sien jy dit vertak in kleiner en fyner drade waarvan een die grondpad huis toe is. Die ibisse se vlug beteken dis tyd dat Paul-hulle huis toe gaan. (Botha, 2013: 75)

In hierdie nuwe, vreemde plek beur Dominique terug na die bekendheid van die plaas – sy gebruik die plant- en dierekennis wat sy op die plaas geleer het om haarself in die kosskoolruimte te probeer anker. Aan Paul vertel sy dat sy hierdie plek haat (Botha, 2013: 75); sy dink die heelyd aan die plaas – sy droom selfs elke nag daarvan dat sy terugkeer soontoe. “Ek kan vlieg in my drome. Ek kom altyd tot by die perskeboom en dan begin die son opkom en word ek teruggetrek hiernatoe. My voete raak nooit aan die grond aan die ander kant nie” (Botha, 2013: 76). Wanneer sy tydens die skoolvakansie op die plaas is – “die hart van [haar] verlange” (Botha, 2013: 83) – voel sy dat die dae te vinnig verby gaan:

Ek graveer alles in my geheue, elke kamer, elke boom, die naamlose vinke, die uitspattige watervoëls, Christiaan se kamer vol Star Wars-plakkers, Selina se seldsame glimlag, Pa se beheptheid met die doodslaan van vlieë. Ek wil nooit weer weggaan nie. (Botha, 2013: 84)

Sy gaar dus kosbare herinneringe op om saam met haar terug te neem skool toe, waar sy alleen en verlore voel in die afwesigheid van die plaas wat vir haar 'n veilige en welbekende plek is. Die wyse waarop sy op omgewingsbeskrywings steun om sin te maak van haar verlange na die plaas, stem ooreen met Balaev (2008: 160) se stelling dat plek die doel kan dien om herinneringe, gevoelens en betekenis in ruimtelike terme te organiseer en konstrueer. In die volgende gedeelte van hierdie hoofstuk brei ek verder uit oor die rol wat hierdie ruimtelike beskrywings speel in die verwerking van bepaalde traumatiese gebeure en hoe dit verband hou met die ander narratiewe tegnieke – narratiewe stilte en weglating – waaroor Balaev (2008: 159) skryf.

3.3 Trauma en die plaas in *Valsrivier*

3.3.1 Persoonlike en familietrauma op Rietpan en Wolwefontein

Die eetsteurnis wat Dominique in haar tienerjare ontwikkel terwyl sy in die kosskool in die destydse Natal is, dien as een voorbeeld van persoonlike trauma wat sy ervaar en wat dikwels in ruimtelike terme uitgedruk word. Dit kan geargumenteer word dat die eetsteurnis nie noodwendig die oorsprong van trauma is nie, maar dat dit eerder ontwikkel as gevolg van of as 'n hanteringsmeganisme in reaksie op ander vorme van trauma wat sy probeer verwerk. Hierdie toestand ontwikkel immers gedurende 'n tyd dat sy klaarblyklik ongelukkig is op skool weens haar verlange na die plaas, soos ek hierbo bespreek het. Gedurende hierdie tyd dra Paul se gedrag veral by tot die spanning wat sy ervaar, soos wanneer hy tydelik uit die skool geskors word ná hy drank uit die klubhuis steel en “bewusteloos dronk” op die krieketveld aangetref word (Botha, 2013: 80), en later wanneer hy besope en sonder klere by Dominique se skool opdaag (Botha, 2013: 89). Die verteltyd waartydens daar verwysings na haar gesondheid is sluit ook die latere tydperk in wanneer Paul uit die universiteit geskors word en daarna vir militêre diensplig moet aanmeld (Botha, 2013: 103-7). Dit is ook moontlik dat Dominique by die Engelse kosskool 'n nuwe perspektief op haar herkoms kry en dat dit bydra tot die komplekse gevoelens wat sy assosieer met die posisie wat haar ouers teenoor die apartheidsregering inneem. So 'n openbaring kan moontlik bydra tot die trauma van sosiale isolasie wat sy reeds as kind ervaar het weens haar ouers se politieke oortuigings (Botha, 2013: 92). As jong kind was sy immers gereeld aan die ontvangkant van skoolkinders se rassitiese kommentaar – wat hulle by húl ouers gehoor het – oor Andries en Sandra se pogings tot sosiale geregtigheid. Sandra se uitgesprokenheid in die openbaar is dikwels vir jong Dominique 'n verleentheid – sy wens byvoorbeeld dat haar ouers vir die Nasionale Party wil stem en na die NG Kerk toe sal gaan sodat haar gesin “nes al die ander [wit] mense kan wees” (Botha, 2013: 43). As kind verstaan sy dus nie die impak van haar ouers se politieke oortuigings nie; sy verstaan bloot dat hul gesin as gevolg daarvan deur hul “eie gemeenskap” opsy geskuif word (Botha, 2013: 92).

Vir die doeleindes van hierdie studie is dit egter nie soseer belangrik juis waarom Dominique se eetsteurnis ontwikkel nie, maar eerder op watter maniere die trauma daarvan aan die leser oorgedra word. Die eerste keer dat daar sprake van haar siekte is, is wanneer Paul vir Dominique vra hoekom sy so maer is – “Ma gaan 'n aanval kry wanneer sy jou sien” (Botha, 2013: 74). Later sê Dominique dat sy sukkel om haar skoolromp bo te hou en dat sy twee keer

'n week by die skool geweeg moet word as gevolg van haar gewigsverlies (Botha, 2013: 81-2). In die onderstaande uittreksel kan dit verder opgemerk word hoe die volle omvang van die trauma van haar siekte verbloem word deur narratiewe stilte. Wanneer dit wel openbaar word, is dit in brokkies wat versteek is in beskrywings van die plaas – nóg 'n voorbeeld van die gebruik van plekbeskrywings vir die oordra van trauma, in aansluiting by Balaev (2008: 159) se argumentering.

Die Augustuswinde waai oor kalendergrense dwarsdeur September tot diep in Oktober. Die reën is laat. Pa moet wag vir die eerste neerslag voordat skeurploeë ingestuur word om die landerye om te dolwe. Aan tafel is 'n bykomende plek gedek vir deskundiges wat dalk sal opdaag om menings oor grondvrugbaarheid uit te spreek. Landboukunde word oor koffie en sigarette in oënskou geneem. Die samestelling van grond, haar bondgenote en haar vyande. Knapsekêrel, rusperbossie, mooinooientjie, basterappeliefie, kankerroos. Almal geil kansvatters wat die bogrond beset en vasskop in die wegvretende wind, hulle blare dun en sypeldig. Martha trek vergeefs gordyne toe teen die stof. Windpompe sluk lug. Grondwater droog weg. Heeldag lank haal Pa implemente uitmekaar om droë buste en rollaers te smeer. Skemer staan hy met sy arms oor sy bors en bekyk die westelike horison. Om met die wolke te praat. Die weer wat by ons plaas verbytrek, voel soos 'n klap in die gesig. Ek smag na die ruising van reën op die sinkdak. Ek maak geloftes aan God oor wanneer en hoe. Die eerste bui moet milddadig maar sag val, anders word bogrond weggeskil in velle van dalende opbrengs. Net nie te min nie, want dan verwelk die mielieplantjies weer. Dus wag ons. Die perskeboom raak ongeduldig en begin bloei, die takke borduur met 'n delikate stolling van kersies in melk. Ma rangskik takkies vol botsels in 'n vaas, soos 'n Japannese tekening. Oupa Bob en ouma Celia kom van Pretoria af kuier sodat Oupa met die sweismasjien kan help in Pa se somber werkwinkel. Hulle bring Laeveld-waatlemoene, en Ma skep die soet vlees met 'n roomyslepel in ronde balle in ons poedingbordjies. Ma baklei vanuit haar kombuis teen die droogte. (Botha, 2013: 103-4)

In hierdie uittreksel word 'n paar maande se nuus verpak, aanduidend van die gapings, tidspronge en stiltes in Dominique se vertelling. In teenstelling hiermee, brei sy in detail uit oor die impak wat die droogte op die boerdery het. Die delikate dans van mens en natuur op

die plaas word beklemtoon – die sukses van die boerdery en die welvarendheid van al die persone wat daarvan afhanklik is, is onderhewig aan die gang van die natuur. En dan, direk ná bostaande uittreksel, verander die trant van haar vertelling oombliklik om eerstens mee te deel hoe Paul se rebelse gedrag haar ouers teleurstel, en tweedens die erns van haar siekte wat daartoe gelei het dat sy die skool verlaat het:

Paul was Januarie laas op die plaas. Aan die Universiteit van Kaapstad het hy die enigste middeljaareksamen waarvoor hy opgedaag het, ook gedop, sy antwoordstel vir Engelse letterkunde ingegee met *Suppress Shakespeare* daarvoor gekrap. Hy het 'n lang brief vol berou aan Ma en Pa geskryf. Ma het teruggeskryf en gesê sy gedrag stel ons almal in 'n slegte lig; dat hy van 'n eerbare familie kom; dat hy ons gedeelde herkoms moet respekteer. [...] Ek gaan van die begin van die jaar nie meer skool nie. Ma het my van dokter na dokter gesleep, maar selfs die spesialiste is verbyster. Ek verlep soos een van Pa se mielieplantjies. (Botha, 2013: 104)

In haar vertelling is dit dus duidelik dat Dominique die besonderhede oor traumatiese gebeure verbloem en dat sy in die plek daarvan oormatige aandag aan ruimtelike beskrywings skenk. Hierdie vertelpatrone kan herhaaldelik waargeneem word in *Valsrivier*, onder andere in die vertelling van Vusi – Abel en Mary Dlamini, wat die plaasskool bestuur, se seun – se begrafnistonnel:

Ma en Pa klim in die kar. Christiaan en Paul volg in die bakkie met begrafnisgangers agterop. Ons ry deur die sprinkaanboomlaning vol peule en blare en duiwe wat opvlieg, net soos Ma al daai jare gelede belowe het. Hitte laat riffel die horison in die rigting van Rammulotsi. [...] Daar is 'n enkele perskeboom wat 'n geskimmelde skadu teen die muur aan die windafkant van die saal gooi. Paul stap na die boom en ek en Christiaan volg hom. 'n Paar seuns wat teen die stam aanleun, maak woordeloos plek vir ons. Ek kyk op na die pokdalige takke; die boom het al sy lewenskrag aan die perskes gegee. Verslete blare hang soos nagedagtes. 'n Rooikopvink pik aan die vrugte wat onder die boom lê. Die diens begin met 'n gesang. Verlies sny deur die lug. (Botha, 2013: 100)

Dominique se brief aan Paul wanneer hy in die weermag is, is nog 'n voorbeeld van hoe sy omgewingsbeskrywings gebruik om haar emosies uit te druk, eerder as om dit direk te hanteer.

Sy begin haar brief deur te skryf: “Liefste Paul, jou brief het my hartseer laat voel. Jy moet glo in vasbyt, min dae” (Botha, 2013: 123-4). Dit krap sy egter dood om in die plek daarvan ’n lang brief vol beskrywings van die plaaslewe te skryf – sy vermy dit dus om direk met haar emosies om te gaan. Só kom die leser ook vir die eerste keer te hore van die waenhuis wat afgebrand het en die beserings wat Sandra daartydens opgedoen het. Dominique deel ook kortliks dat sy baie beter voel as voorheen, wat die leser herinner dat haar siekte steeds deel is van haar alledaagse lewe. Nog ’n voorbeeld is wanneer sy meedeel dat haar jonger broer, Christiaan, uit die skool geskors is. Weer eens verpak sy trauma in plaasbeskrywings:

Pa beweer dat die voëls wat so teen die sonder saamswerm, beteken dat reën op pad is. Ek is alleen in die huis. Pa is in die werkwinkel en Christiaan op Wolwefontein besig om onder Cardow se toesig die syferput oop te grawe. Hy is weens sy nihilistiese houding uit Hilton geskors. Hy het stokkies gedraai om ’n siek vriend in die hospitaal te gaan besoek. Die skoolhoof het gesê daar is iets verkeerd met al die Botha-kindere. Blykbaar het Pa opgestaan en gesê: ‘Dit is ’n belediging wat ek nie gaan sluk nie.’ Die syferput strek verby die reënwaterrenk tussen ’n laning peperbome in. Hulle bly die hele jaar groen. (Botha, 2013: 130)

Wanneer Dominique as verteller nie weet hoe om trauma te verwoord nie – oftewel, wanneer sy haar trauma vermy, keer sy altyd terug na die beskrywings van die plaas.

Hoewel die gebruik van omgewingsbeskrywings deels as ’n strategie vir traumavermyding dien, getuig dit ook deurentyd van Dominique se gehegtheid aan die plaas – ’n komplekse verhouding aangesien die plaas haar plek van herkoms is, maar ook die plek wat sy die meeste met Paul en die trauma van sy dood assosieer. Om oor die plaas te dink en te skryf diep pynvolle herinneringe op. Sy kan dus op haar verwysingsraamwerk van die plaas staat maak om trauma oor te dra en te probeer verwerk, maar die plaas is terselfdetyd op ’n direkte manier met die kern van haar persoonlike en familietrauma verstrengel. Die dood van haar broer, haar eerste vriend en haar vertroueling tot in haar jong volwasse lewe, is vir Dominique die uiterste seer.⁶⁹ Aangesien haar herinneringe aan Paul op so ’n intieme wyse aan die plaas verbonde is, is daar ná sy dood immer ’n teerheid en gevoel van verlies wat aan hierdie plek vasklou. Vir Dominique – en die res van haar gesin – is die plaas nie meer dieselfde plek wat dit voorheen

⁶⁹ Aan Spaumer (2021) vertel Botha dat smart die impetus was wat haar tot skryf gedryf het – met beide *Valsrivier* en *Donkerberg*: “’n Leemte word omskep in ’n aanwesigheid. Die poging om iets daar te stel in die plek van verlies, of dit nou potte of poësie is, kan lei tot katarsis. Dis soos ’n geboorte, of lente, of om ’n water-aar raak te boor – dit bring vernuwing.”

was nie; te midde van al die verskillende tipes trauma wat hulle reeds daarmee geassosieer het, is dit nou primêr 'n plek van traumatiese herinnering aan Paul. Die volgende uittreksel kan beskou word as illustrasie van die noue verbintenis wat Dominique in haar vertelling met Paul en die plaas het, en hoe sy haar – weer eens – tot omgewingsbeskrywings wend wanneer sy sukkel om die trauma aangaande sy selfskending en latere dood te probeer verwoord:

Die dag nadat Paul sy polse gesny het, word die droogte gebreek. Die reën kom asof dit om vergifnis smeek. Weerlig slaan die huis se fundamente raak en die wind skeur die skuur se dakplate los. Neergevelde beeste en bloekoms lê in die storm se spoor. Die verdorde grond bied aanvanklik weerstand teen die gehamer van die reën, maar die kaal veld is weerloos en begin tussen oorblywende polle bloei. Waterslierte word siedende watermassas wat paaie, driuwe en diere verswelg. Die Valsrivier doen sy naam gestand en breek oor sy walle; Wolwefontein word toegespoel deur die modder. Onbereikbaar. Pa sê wanneer die gode jou wil straf, beantwoord hulle jou gebede. Dit reën dae aaneen. Martha haal rye blinkgevyfde koperkandelare van die spensrak af. Die kragopwekker in die werkwinkel kry brandstof om die sweismasjien en petrolpomp aan te dryf. Mos kruip tussen die voë van plaveisel uit. Die bome is dankbaar. Dis hoe ek my voorstel Europa lyk, nat en koud met siprestorings wat in die donker wegsmelt tot inkvlekke. Ek sit saam met Christiaan en Ma by die kombuistafel. Ons luister aandagtig vir die gerammel van die terugkerende bakkie op die plaaspad. Pa is laat weet om vir Paul op die stasie op Kroonstad te gaan haal. Hy het drie dae verlof gekry voordat hy by die weermaghospitaal in Pretoria moet aanmeld. Sy gedrag regverdig sielkundige evaluering. (Botha, 2013: 136)

Op soortgelyke wyse is die besonderhede van Paul se latere dood vervleg met gedetailleerde beskrywings van die weersomstandighede op die plaas en ander ruimtelike waarnemings wat die voorkeur geniet in Dominique se vertelling:

Die tyding [van Paul se dood] het diep in die nag gekom. [...] Sonder weerlig. Sonder reën. [...] Tyd spruit soos gras op en sterf weg. Ons reis deur die skyn van tyd. Tyd ontwyk ons. Die vleiwater loop in die pan in. 'n Fluiteend gly. Wilgers laat sak gevlegte lokke in water. [...] Toe Pa terugkeer van Kilimandjaro het Adi hom op die lughawe gaan haal en plaas toe gebring.

Ons het vir hulle in die oprit gewag. 'n Skynsel van groen aan die appelkoostakke. 'n Wolk rooibekkeleas wat soos rook oor die droë lande warrel. (Botha, 2013: 198-9)

Deur bostaande uittreksels wat oor Paul handel, in ag te neem, is dit nie verregaande om te argumenteer dat Botha 'n direkte verband tussen die verwoestende mag van die natuur en Paul se leed tref nie – oorweeg byvoorbeeld die spieëlbeelde van die oordonderende reën wat die huis beskadig en diere laat sterf, teenoor die weerloosheid van Paul en sy beseerde, getraumatiseerde liggaam; ook die spieëlbeeld van die stilte van die natuur, teenoor Paul se dood.⁷⁰ Soos ek egter in hoofstuk 1 genoem het, is dit my siening dat Botha natuurbeelde inspan as plekhouders vir verlies en verganklikheid, nié as direkte metafore vir die dood of vir die veranderende politieke konteks nie, maar as ontwykingsmeganisme vir die trauma wat sy op 'n bepaalde tyd meemaak.⁷¹

Ter samevatting van hierdie gedeelte van my bespreking van *Valsrivier*, wil ek vlugtig verwys na “roudig” (Botha, 2013: 74-81), die gedig waarmee die roman afgesluit word en waarvan 'n ietwat aangepaste weergawe by Botha se debuutdigbundel, *Donkerberg*, ingesluit word. Hierdie gedig illustreer die impak van die verlies wat Dominique ervaar en beklemtoon die wyse waarop sy haar herinneringe aan Paul met die plaas assosieer. Sy poog om haar broer met woorde te bind “aan die plek van [hulle] herkoms”; sy beskryf die gebeure rondom sy dood in liriese natuurbeelde: “[J]y is die aarde in aan dalende toue,” lui die eerste reël van “roudig”. “'n [M]ank engel in die newel / van die seringblomvuur verlore / jy is weg / saggies gevou soos linne 'n kas in / soos as die grond in” (r. 2-6). Die vraag “onthou jy nog?” word in twee strofes herhaal (r. 12; 38), beide kere gevolg deur natuurbeelde en verwysings na ruimtelike merkers op die familieplaas: “verslete aronskelke” (r. 13), “kalkwater [...] uit die skoon opvangtenk getap” met “verlepte vlermuise uitgevis” (r. 15-17), “prewelende reën 'n slotgebed / uit die verwarde seisoen” (r. 39-40). In die tweede helfte van die gedig word die stelling “ek roep jou” (r. 100; 133) weer herhaal, en dit word soortgelyk aan die vorige refrein gevolg deur beskrywings van die spreker se familielewe wat voortduur op die plaas in die afwesigheid van die oudste seun: “boomkore laat reën psalms / op die vertrapte grasperk neer” (r. 101-102), “ek wag onder die peperboom [...] ek het vir al die sterre gesoebat / op hulle brandende voetpaadjies / dralend deur rook / vol nagte van onthou / hemele kniel en wieg / oor die dreunsang van gras”

⁷⁰ Sien die verwysings na Chait (2017: 56), Symonds (2021: 89) en Bennett (2022) in hoofstuk 1.

⁷¹ Dit is moontlik om hierdie argumentering te verbreed om ondersoek in te stel na die gebruik van natuurbeelde in normatiewe plaasromans. In hierdie genre word natuurbeelde dikwels as metafore vir emosionele bewegings geïnterpreteer. Verdere navorsing is egter nodig om vas te stel of dit soms ook, op soortgelyke manier as in *Valsrivier*, as ontwykingsmeganisme funksioneer.

(r. 134-142). Die vloeï van tyd wat “rol en sloer” (r. 156) word aan die plaaslandskap gekoppel deur beskrywings oor oestye wat kom en gaan, appelliefie en klapperbos wat geplant word en rou vleis wat hang “soos verlange / in keldergrotte wat skeef trek / soos die aarde draai” (r. 143-145). Die spreker vee vergruisde kroonblare van haar broer se graf af; “grond moet versak / ons mag nie” (r. 43-44). Die lewe op die plaas gaan dus voort in Paul se afwesigheid en die agtergeblewenes moet ook voortstu.

3.3.2 Die plaas as plek van historiese trauma

In die vorige gedeelte het ek bespreek op watter maniere die plaas vir Dominique – en haar gesin – as ’n plek van persoonlike, sowel as familietrauma en van traumatiese herinnering dien. In die bespreking wat volg, vra ek op watter maniere die plaas in *Valsrivier* ook as ’n plek van historiese trauma beskou kan word. Historiese trauma is ter sprake in die teks, eerstens deurdat die verhaal afspeel gedurende Suid-Afrika se oorgang na demokrasie en deurdat die Bothas by hierdie gebeure betrokke is deur Andries en Sandra se openlike kritiek teen die apartheidsregering. Die rol wat apartheid as oorsaak van historiese trauma in die Bothas se lewens speel, kan beskou word in terme van wat Mengel en Borzaga (2012: xi) “wit trauma” noem – hulle neem die ongelykheid en geweld van apartheid waar en is simpatiek teenoor diegene wat daaronder ly, maar hulle ervaar dit nie op dieselfde vlak as wat “swart trauma” funksioneer nie. Hiermee bedoel ek nie dat die trauma wat die Bothas weens die kollektiewe beleving van apartheid ervaar ongeldig is nie, bloot dat dit belangrik is om in ag te neem dat hulle – in hulle bevoorregte posisie as ’n welvarende wit gesin – geensins tot dieselfde mate as swart gemeenskappe deur die politieke bestel beïnvloed is nie, selfs in hulle openlike teenkating daarvan. Die trauma wat hulle as gevolg van apartheid ervaar, het dus grotendeels te make met hulle simpatieke waarneming van ander se lyding, eerder as om direk daardeur benadeel te word. Die manier waarop die Bothas – en die arbeiders in hulle diens – by mekaar se traumas betrek word, sluit wel by Caruth (1996: 24) se argument dat trauma oordraagbaar is, aan.⁷² Historiese trauma is tweedens relevant in *Valsrivier* deurdat die verhaal op ’n plaas afspeel – ’n ruimte wat binne die Suid-Afrikaanse geskiedenis in menige opsigte met trauma en geweld gepaard gaan weens die historiese onreg rakende grondeienaarskap en verplasing, soos ek reeds in hoofstuk 2 bespreek het. Dit is hierdie gegewe – die plaas as ’n plek van historiese trauma – wat besonder relevant is tot my bespreking. Die vraag wat ek hier stel, is

⁷² Dit kan byvoorbeeld waargeneem word in die effek wat Vusi se dood op die Bothas het, en soortgelyk tot watter mate die Dlamini’s deur Paul se dood geaffekteer word.

op watter maniere die plaas in *Valsrivier* as 'n plek van trauma dien vir ander bewoners daarvan; hoe hierdie ervaring van trauma as histories en kollektief beskou kan word; en hoe dit deur Dominique as verteller waargeneem en oorgedra word.

Dominique, en die res van die Bothas, se verhouding met die plaasruimtes van Rietpan en Wolwefontein is nie per toeval nie – dit is die produk van 'n transgenerasieverbinding met hierdie bepaalde landskap. Hul verwantskap met die plaas wat oor generasies oorgeërf is, hou ook verband met narratiewe van persoonlike en familietrauma wat van een generasie na die volgende oorgedra word – vir die Bothas, sowel as vir die arbeiders wat in hulle diens is. Om hierdie verhouding tussen die plaas en trauma te verstaan, kan Dominique se vertelling gebruik word om 'n oorhoofse geskiedenis van die bewoners van die twee plase uit te pluus. Rietpan en Wolwefontein is al jare lank in die Botha-familie se besit. Dominique se pa, Andries, het op Wolwefontein grootgeword; sy oupagrootjie het hulle ná die Groot Trek daar gevestig (Botha, 2013: 47). Volgens Andries is Rietpan in 1875 aan die Bothas “toegestaan” danksy die “vele seuns”, en kon die plaasgrond veel verder strek as die landmeter se perd nie so “lam” was nie (Botha, 2013: 8-9). Hier begin die Bothas se bewoning van dié grond dus, en is dit reeds duidelik hoe die plaas histories as wit, manlike ruimte gekodeer is. Selfs Andries, wat bewus is van sy familie en voorouers se bevoorregte posisie – hy meen immers die “swart mense is reg wanneer hulle sê ons het die grond verniet gevat” (Botha, 2013: 8-9) – blyk effe bitter te wees dat daar nie méér grond in sy familie se besit is nie. Oor die jare was daar verskeie patriarge aan die hoof van die twee plase. Dominique verwys byvoorbeeld na ander voorsate, insluitend haar oupagrootjie Paul Michiel Botha, sowel as oom George, wat 'n deel van die familiegrond so “agteruitgeboer” het dat dit opgeveil en later deur haar oupa teruggekoop is (Botha, 2013: 10). Andries het aanvanklik regte gaan studeer, maar ná sy broer Paul Michiel Botha – die familienaam vir eersgebore seuns – se dood op die ouderdom van 21 het hy sy akademiese ambisies laat staan om te gaan boer (Botha, 2013: 44). Hierdie verwysings na ander familienaamgenote wat oor die jare in beheer van dié plaas/plase was, beklemtoon die oorerflikheid van die grond: die familienaam, die plaasgrond en die mag wat daarmee gepaard gaan, is die erfreg van die oudste seun. Die erfopvolgers ná die oudste seun word opsy geskuif, maar teruggeroep plaas toe indien die erfgenaam nie die mas van die verantwoordelikheid van sy erfposisie opkom nie.

In die volgende gedeelte van hierdie hoofstuk, waar ek uitbrei oor die maniere waarop *Valsrivier* by die normatiewe plaasromangenre aansluit en daarvan afwyk, bespreek ek onder

andere die verskynsel van die landelike orde, sowel as die stilte van swart arbeid op die plaas, met verwysing na J.M. Coetzee (1988) se teoretisering. In die huidige afdeling, oor die plaas as 'n plek van historiese trauma, wil ek egter solank ondersoek instel na die magsdinamikas tussen die Bothas en die verskeie arbeiders in hulle diens. Arbeiders wat gereeld ter sprake kom in die verhaal, sluit in die voorman Cardow, sy ma Stompie, Abram, Goldberg, Selina, Martha en Mal Magdaleen wat in Rietpan se plaashuis werk, Eunice wat in die Bothas se strandhuis in Plettenbergbaai werk, en Sandra se ma se kok, Victoria. Dominique verwys ook na Willem Pikoli en Vytjie Bouwer wat op Wolwefontein gewerk het (Botha, 2013: 48), sowel as Frans Willem en sy vrou, Mieta – “Sotho’s met Afrikaanse name” (Botha, 2013: 152). Frans Willem het vir oupa Boetie gewerk voor hy Andries se voorman geraak het, en sy vrou, Mieta, het in die kombuis vir ouma Koeks gewerk. Dit is opvallend dat die plaasarbeiders dikwels net op hulle voorname genoem word, en dat byname soos “Stompie” en “Mal Magdaleen” blywend is – aanduidend van die manier waarop hierdie arbeiders se identiteit deur die boer gemedieer word en hoe hulle in sommige gevalle as komiese karikature uitgebeeld word. Hiermee poog ek nie om te argumenteer dat Dominique, as verteller, die arbeiders sonder respek behandel, of dat Botha as skrywer hierdie figure noodwendig bewustelik as eendimensionele karakters uitbeeld nie, maar eerder dat die manier waarop Dominique hulle beskryf en daar oor hulle geskryf word, aansluit by die algehele problematiese sisteem wat aanleiding gegee het tot hierdie magswanbalans wat tussen die boer en die arbeiders bestaan. Ook opmerklik is hoe sommige van hierdie plaasarbeiders oor generasies “oorgeërf” word, tesame met die plaasgrond en die mag waaroor die erfgenaam beskik. Dat Frans Willem en Mieta, byvoorbeeld, Afrikaanse eerder as Sotho-name het, dui op die manier waarop daar aan dié arbeiders se identiteit weggeslyp word sodat hulle tot voetnotas van die wit boergesin se lewe gereduseer word.⁷³ Wanneer Selina, byvoorbeeld, in Dominique se vertelling ingesluit word, is dit meestal in beskrywings op die agtergrond van huiswerk waarmee sy besig is of opdragte wat sy van Sandra of Andries ontvang. Wanneer Selina mettertyd afgedank en deur Martha vervang word, neem laasgenoemde 'n soortgelyke gedempte, spookagtige⁷⁴ rol in in die vertelling: “Selina het voorheen elke aand die skinkbord met ys en 'n klein bakkie gesnyde biltong reggesit, nou doen Martha dit” (Botha, 2013: 132). Selina, Martha en die ander

⁷³ In die “Koeipaai”-lesing skryf Kamfer (2018) oor die familiegeskiedenis wat sy versamel en bewaar het tydens haar navorsing vir die skryf van *Kompoun*: “Ons geskiedenis is afgekap, fragmented. Hele gemeenskappe is geskuif na die sykant in hul eie verhaal, hele lewens reduced na footnotes. Baie van ons hier is die afstammelinge van een van die oudste groep mense op die planeet, maar hierdie geskiedenis is geskryf in sand.”

⁷⁴ Hier word ek herinner aan Coetzee (1988: 5) se argument oor die stilte van swart arbeid – dat swart arbeiders in die normatiewe plaasroman dikwels 'n “shadowy presence” verteenwoordig wat die narratief slegs nou en dan betree.

arbeiders op die plaas is dus vervangbaar – ongeag met hoeveel menswaardigheid hulle deur die Bothas behandel word.

Die blywende magsgaping tussen die Bothas en die arbeiders word verder geïllustreer deur die aanspreekvorme wat dié twee partye vir mekaar gebruik. Selina spreek byvoorbeeld vir Sandra as “Miesies” aan, terwyl sy van Andries praat as die “baas”. Hoewel Dominique en Paul aangesê word om Abram – en die ander mans op die plaas – as “Ntate”, wat “Vader” in Sotho beteken, aan te spreek as ’n betoon van respek, noem hulle hom “Tokolos” agter sy rug (Botha, 2013: 11-2). In dié voorbeeld blyk dit dus dat die respek wat aan Abram – en moontlik ook ander arbeiders op die plaas – betoon word, performatief is, en dat daar steeds ’n mate van verborge rassisme agter toe deure uitgeoefen word. Die kinders tree nie aspris in hierdie wyse op nie; hierdie performatiwiteit is aangeleerde gedrag waarvan hulle nie noodwendig die implikasies ten volle verstaan nie. Die Botha-kinders, wat op hierdie stadium besonder beïnvloedbaar is deurdat hulle grootmense se aksies waarneem en herhaal, is dus ’n spreekbuis vir die onaangespreekte rassisme wat diep in die plaasruimte gewortel is. Dat Selina, Abram en Goldberg, byvoorbeeld, die Botha-kinders as “Kleinmies” en “Kleinbaas” aanspreek, ten spyte daarvan dat Andries aandring daarop dat die kinders se voornamen gebruik moet word (Botha, 2013: 16; 65), dui moontlik daarop dat daar vanuit dié arbeiders se perspektief nog nie werklik genoegsaam weggedoen is nie met die ou, rassistiese tradisies wat daartoe gelei het dat hulle juis in diens van hierdie wit gesin is. Om die boer se kinders op hulle voornamen aan te spreek verander dus min aan die agentskap waarvoor hulle as arbeiders in die plaasruimte beskik. Daarmee saam word die magverskil tussen die Bothas en die arbeiders subtiel in stand gehou deur Dominique wat, wanneer sy met Martha praat, na haar pa as “die baas” verwys (Botha, 2013: 100), en ook deur Andries wat die arbeiders vra om slegs sy kinders op hulle voornamen aan te spreek – nié homself en Sandra nie.

Die verdeling en bewoning van die plaasruimte dien as verdere illustrasie van die magsgaping tussen die Bothas en die arbeiders. Die Bothas woon in ’n groot plaashuis, terwyl die werkers in “statte” bly. Andries wend ’n poging aan om dié verdeling te oorbrug deur nuwe baksteenhuse vir die arbeiders te bou, met planne vir ’n motorhuis aan die sykant van elke woning:

Pa glo dat die ekonomie op so manier gaan ontwikkel dat plaasarbeiders in die toekoms motors sal kan bekostig. Ma dink dis belaglik, maar sy het

nogtans geweier om te trek voordat Pa die nuwe werkershuise voltooi het, motorhuise inklus. (Botha, 2013: 12)

Hoewel Andries goeie bedoelings het hiermee, is daar 'n absurditeit te bespeur in die belofte van motorhuise sonder die vooruitsig van motors. Hoewel die arbeiders se lewensgehalte verbeter word deurdat hulle huise gemoderniseer word, bly die feodale verhoudinge binne die plaasruimte onveranderd – en sal dit onveranderd bly, tensy die boer bereid sou wees om van sy mag en welvaart prys te gee.

Daar is ook 'n merkbare kontras tussen die grootwordervaringe van die Botha-kindere en die kindere van die arbeiders, wat implikasies inhou vir die uiteenlopende betekenis wat verskillende karakters aan die plaasruimte heg. Vir sommige is die plaas 'n plek van welvaart en mag, vir ander 'n plek van onderdanigheid. Paul is byvoorbeeld goed bevriend met Vusi Dlamini, terwyl Dominique se jonger broer, Boetie, “onafskeidbaar” is van Cardow se seun, Firi. In die uitbeelding van beide vriendskappe is dit opmerklik dat daar 'n diepgesetelde magswanbalans te bespeur is – beide Vusi en Firi blyk 'n onderdanige rol in te neem, selfs wanneer hulle in die Bothas se woning ingenuoi word as vriende, nie as arbeiders nie: “Vusi het baie goeie maniere. Hy doen dinge vir Ma en Pa sommer voor hulle vra” (Botha, 2013: 49). Binne 'n sosiale konteks geniet hy ook nie dieselfde voordele as Paul nie. Wanneer die Bothas op Wolwefontein oorbly, slaap Dominique en Paul op enkelbeddens in die voorkamer en Vusi op 'n matras op die grond. Hy bring sy eie kombers, waslap en handdoek (Botha, 2013: 50). Op soortgelyke wyse neem Firi dikwels die rol van Boetie se helper in:

Wanneer Pa vir Boetie vra om sy bril te soek, doen Firi dit. As Ma vir Boetie vra om sy kamer skoon te maak, doen Firi dit. [...] Firi en Boetie het al vir Pa sakgeld vir die toer gevra, en hy het hulle 'n paar sente laat verdien deur opslagmielies uit te trek. Boetie het egter onder 'n wa gelê en strokiesprente lees terwyl Firi en van die ouer arbeiders goingsakke vol maak [...]. (Botha, 2013: 132-3)

As merkbare verteenwoordiging van die kontras in bevoorregting waarmee dié seuns grootword, gaan Paul na 'n privaat-skool in die destydse Natal, terwyl Vusi na 'n skool in die “lokasie” gaan (Botha, 2013: 52).

Nes Vusi en Firi hulle ouers se onderdanige magsposisie teenoor die Bothas herhaal in hulle vriendskaplike verhoudinge met Paul en Boetie onderskeidelik, blyk dit dat die dogtertjies van

die arbeiders dieselfde doen in hulle omgang met Dominique. Dít kan byvoorbeeld waargeneem word in die toneel waar Dominique 'n pop⁷⁵ vir Kersfees present kry: “Wanneer die dogtertjies van die statte kom speel, moet hulle my poppe op hul rug peppa. Ek is dan die miesies en hulle is die ousies” (Botha, 2013: 29). Hierdie beeld is verteenwoordigend van die diepgewortelde magsrolle waaraan die kinders op die plaas blootgestel word en wat hulle daarvolgens herhaal. Hoewel Dominique, as dogter van die plaaseienaar, deur haar ouers geleer word om die plaasarbeiders met respek te behandel, maak dit as jong kind vir haar sin om die magspatrone wat sy by haar ouers waarneem, uit te leef in haar omgang met die kinders van die plaasarbeiders. Soortgelyk bevraagteken die arbeiders se kinders nie hulle rol as die onderdane in Dominique se speletjie nie, aangesien hierdie kinders op hulle beurt hulle ouers se rolle in die plaasruimte waarneem en herhaal. Dit is natuurlik moontlik dat hulle wél hulle onderdanige rol in die speletjie bevraagteken, maar hulle nie daarvoor uitspreek nie, en die lesers dus nie daarvan bewus is nie aangesien die narratief slegs Dominique se perspektief weergee. Indien dit die geval is, beteken dit dus dat die narratief van die arbeiders se kinders deur Dominique se eendimensionele perspektief oorskadu word, wat 'n vorm van narratiewe stilte is.

Die uiteenlopende ervarings wat die Botha-kindere teenoor die kinders van die plaasarbeiders het, stem ooreen met Lefebvre (1991: 85) se argument dat individuele ervaring van ruimte deur magsdinamika – tesame met sosiale verhoudings – bepaal word. In hierdie wyse is Rietpan en Wolwefontein as ruimtes dus 'n sosiale konstruksie wat oor dekades gevorm is deur die individue wat met hierdie ruimtes omgaan. Die eienaarskap en erfreg van die plaasgrond het 'n merkbare invloed op die produksie van hierdie ruimtes, wat ooreenstem met Tally (2013: 117) se mening dat ruimte “deeply historical” is. Inaggenome Smith (2012b: 900) se argument dat sin van plek voortvloei uit 'n verhouding tussen plek en mens en nie bloot eensydig op 'n landskap afgedwing word nie, is dit waarneembaar dat die karakters in *Valsrivier* – soos Paul en Dominique, byvoorbeeld – se verhouding met die plaasruimte deurlopend hervorm word namate hulle ouer raak en nuwe, dikwels meer komplekse ervarings met hierdie ruimte

⁷⁵ Daar is ruimte om die simboliek van hierdie pop – deur Dominique gedoop “Sarie Marais” as verwysing na die gelyknamige Afrikaanse volksliedjie – in verdere besonderhede te bespreek. Die beeld van die pop se trourok, kantsluier oor die hare en ruiker papierblomme in die hand is simbolies van die normatiewe verwagting dat Dominique eendag 'n bruid gaan wees, en dat sy die vooruitsig daarvan reeds as kind moet idealiseer en inoefen. Daar is ook iets te sê oor die oorerflikheid en herhaling van hierdie genderrolle en -verwagtinge, verteenwoordig deur die pop se trourok wat uit die voering van Sandra se eie trourok gesny is. Ook opmerklik in hierdie toneel is hoe die Bothas se portaal toe is onder geskenkpapier – 'n tentoonstelling van welvaart en bevoorregting wat uitspeel, terwyl geluide vanaf die arbeiders se wonings in die agtergrond gehoor kan word (Botha, 2013: 25-6).

assosieer, deurdat hulle toenemend bewus raak van die bevoorregte politieke en sosiale posisie wat die Bothas beklee.

3.3.3 Plekke van herinnering op Rietpan en Wolwefontein

Op Rietpan en Wolwefontein word die Botha-voorouers se blywende teenwoordigheid geïllustreer deur plekke soos huisbouvalle en die familiekerkhof, sowel as items soos foto's en erfstukke in die plaashuise. Andries bêre byvoorbeeld sy oorlede broer se horlosie, knipmes, briewe en landboukollege-diplomas in 'n ou leerkoffer in die sonkamer. Ook in die koffer is 'n lys name van plaaswerkers met mielietoelae en verlofdae bygeskryf; "Oom Paul was hulle baas" (Botha, 2013: 9). Die bouval van die Bothas se ou huis op Klein Rietpan – waar plante tussen die vloerplanke groei en die dakplate gestroop is om 'n skuur op Groot Rietpan te bou (Botha, 2013: 10-1) – dien as 'n herinnering aan die Botha-voorouers wat voorheen hierdie huis en grond bewoon het. In die Botha-woning hang portrette van die voorouers in die portaal en hulle spook⁷⁶ by Dominique: "Snags klim hulle uit die rame en kom klop aan my deur" (Botha, 2013: 16). Ander erfstukke in die huis – wat almal as herinneringe aan die voorouers by die huidige inwoners van die huis spoke opwek – sluit in Dominique se koperbed van haar ma se kant van die familie (Botha, 2013: 16) en haar ouma se resepteboek wat op die sitkamerboekrak agter geslote glasdeure bewaar word (Botha, 2013: 106). Die Wolwefonteinplaashuis is ook vol van erfstukke, insluitend 'n Hooghollandse Bybel wat oop lê op 'n tafel in die ingangsportaal (Botha, 2013: 21) en 'n staanhorlosie wat bo die kaggelrak hang. Daar is ook familiefoto's wat in die ingangsportaal hang, onder andere van Andries en oom Paul as babas (Botha, 2013: 48). Geskiedenis kleef aan hierdie objekte wat in die intieme huislike ruimte bewaar word – dit is, in Nora (1989) se terme, plekke van herinnering; soos Bachelard (1969) dit omskryf, dra die individu se subjektiewe verhouding met hierdie objekte by tot hul plekgehegtheid. Deur byvoorbeeld oorlede oom Paul se besittings te bewaar, laat Andries sy nagedagtenis aan sy broer voortleef, aangesien sy herinnering aan verlies met hierdie objekte geassosieer word. Deur die lys van plaaswerkers se name saam met oom Paul se persoonlike items te bêre, word hy egter ook onthou vir sy magstatus as boer wat beheer oor die arbeiders uitgeoefen het. Hierdie lys, as objek/plek van herinnering, beeld die dinamika van patriargale kapitalisme waarvoor Coetzee (1988: 69) skryf uit: Dit is oom Paul, as die boer, wat bepaal wanneer en hoeveel die arbeiders betaal word en wanneer hulle kan rus. Met Sandra wat later jare in beheer van die plaas se geldsake is eerder as Andries, is daar 'n interessante ommekeer

⁷⁶ Sien Croeser (2024; 2025) vir teorie oor die spookagtige plaasruimte, soos uitgebeeld in normatiewe plaasromans.

te bespeur van die patriargale kapitalisme verbonde aan oorlede oom Paul se rol op die plaas. Dié tradisie van die boer wat in beheer is van die plaas se finansies, vergader stof in die koffer saam met oom Paul se ander erfstukke, terwyl Sandra hierdie magsrol inneem.⁷⁷

In die vorige afdeling het ek verwys na die simboliek van die verdeling van die plaasruimte ten opsigte van die Bothas se plaashuis in kontras met die arbeiders se verafgeleë huise. Hierdie verdeling word verder geïllustreer deur die verskillende begraafplase wat deur die boer(e) en die arbeiders gebruik word. Terwyl die Botha-voorouers in die familiekerkhof begrawe word, is die plaaswerkers se grafte naby die ou werkershuise geleë (Botha, 2013: 36) – versier met “blommekranse van plastiek wat na ’n ruk begin skilfer in die son” naby die ou stamme (Botha, 2013: 12). Hier is dit relevant om na te dink oor begraafplase as plekke wat met trauma geassosieer word en dus as plekke van herinnering beskou kan word, en hoe hierdie twee begraafplase metafories is van die sosiale verdeling van die plaasruimte. Die wit voorouers se grafte is geleë in ’n toegewyde kerkhof – wat ’n verbinding tussen die kerk en die grond impliseer⁷⁸; die voorouers beset dié stuk grond selfs ná hul dood. In teenstelling hiermee word die arbeiders se grafte op ’n afstand van die plaashuis gehou; om dit te besoek is om die geskiedenis – verteenwoordig deur die modderhutbouvalle waarin die arbeiders voorheen gewoon het (Botha, 2013: 36) – in die gesig te staar. Die plastieklomme is in sterk kontras teenoor die bome, plantegroei en dierelewe wat Dominique by die kerkhof waarneem, wat simbolies is van die boer se aanspraak op die natuur.

Bepaalde plekke op die plaas, sowel as spesifieke objekte binne die plaashuis(e), is nou verstrengel met verskeie narratiewe van sowel persoonlike herinnering as kollektiewe familieherinneringe. Op ’n persoonlike vlak dien hierdie plekke van herinnering die doel om sekere herinneringe aan trauma te aktiveer⁷⁹ – die rivier, die plaashuis en die begraafplaas, byvoorbeeld, sal Dominique altyd aan Paul herinner as gevolg van die herinneringe aan hom wat sy met hierdie plekke assosieer. Op ’n groter skaal funksioneer die plaas as geheel as ’n plek van historiese trauma. Deur die instandhouding wat bepaalde tradisies en ruimtelike verdelings, sowel as deur die bewaring van items wat wit mag simboliseer, leef die geskiedenis voort in die plaasruimte. Vir Dominique is die plaas dus ’n plek van persoonlike trauma en tot

⁷⁷ Hoewel die magsgaping tussen Sandra en Andries op hierdie wyse vernou word, het dit geen effek op die arbeiders nie – buiten dat hulle nou deur die boer se vrou betaal word, eerder as die boer self. Dit hou dus implikasies in vir die magsdinamika binne die boer se gesin, maar verrig nie noodwendig enige werk buite die mure van die plaashuis nie. Dit blyk ook dat Sandra nie genoegsaam bemagtig voel deur haar posisie op die plaas nie. Sy moedig immers haar kinders aan om ’n lewe buite die plaasgrense na te streef: “Ek sit al vyf-en-dertig jaar op hierdie plaas vasgekeer. Gaan Kaap toe, daar’s niks vir jou hier nie” (Botha, 2013: 187).

⁷⁸ Daar was ook ’n noue verband tussen die staat en die kerk gedurende hierdie tyd deurdat albei instansies die nasionalistiese, patriargale bestel in stand gehou het.

⁷⁹ Sien die verwysings na Schramm (2011: 6) en Baker (2012: 26) in hoofstuk 2.

'n mate ook 'n plek van historiese wit trauma, hoewel sy en haar gesin grotendeels ongeaffekteerd op bevoorregte wyse kan leef in besit van hierdie grond – wat waarskynlik vir ánder karakters 'n simbool van uiterste historiese trauma is.

3.3.4 *Valsrivier* as moontlike kontesterende plaasroman

Valsrivier het enkele kenmerke van die normatiewe plaasroman in Afrikaans, soos per Pretorius (in Van Coller, 1994: 191) se oorsig van die genre. In die narratief word daar aansienlike aandag gewy aan boerderyaktiwiteite, die verhaal word merendeels chronologies aangebied en daar is 'n herhalende motief van oorerflikheid deur beskrywings van grafte, familiefoto's, erfstukke en plaashuise. Die teks besit egter nie ander kenmerke van die genre wat Pretorius uitlig nie: Die narratief is nie blind vir die politieke konteks waarin die gebeure afspeel nie en daar word deurentyd melding gemaak van rasseproblematiek en politieke onrus. Die narratief poog dus nie om 'n idilliese werklikheid uit te beeld en die wreedheid van die lewe in die kantlyne te plaas nie. Waar dit dalk wel na 'n idilliese, geromantiseerde blik neig, is dit bloot weens die kinderverteller se onkunde en naïwiteit wat bepaalde problematiese aspekte betref. Hiermee saam oorheers die vaderfiguur nie die verhaal nie, hoewel daar wel sprake is van patriargale norme en waardes waarmee die jonger geslag in botsing kom. Daar is ook 'n meer komplekse uitbeelding van genderrolle en vroulikheid in die teks, wat die normatiewe plaasroman se geneigdheid om vrouefigure met voortplanting te assosieer, of tot dienaar of pioniersvrou te reduceer, soos Van Coller (1994: 191) skryf, uitdaag. Weens hierdie progressiwiteit rakende gender, tesame met die kritiese wyse waarop Botha in die teks met die apartheidskonteks omgaan, toon *Valsrivier* ooreenkomste met die eienskappe van die kontesterende plaasroman.⁸⁰ In die bespreking wat volg, oorweeg ek die wyses waarop Botha wel kernaspekte van die normatiewe plaasroman kontesteer deur die (gedeeltelike) ondermyning van die landelike orde.

Met die eerste oogopslag word Coetzee (1988: 61) se konsep van die ideale landelike orde in *Valsrivier* uitgeleef: Andries is die opvolger ná die dood van sy broer wat as eersgebore seun op die plaasgrond kon aanspraak maak; as plaaseienaar regeer Andries oor sy vrou, seuns, dogters, arbeiders, diere en die grond. Soos per Coetzee (1988: 69) se term patriargale kapitalisme (in hoofstuk 2 omskryf) erf Andries patriargale mag saam met die plaas. Hierdie orde word wel teengestaan, eerstens deur Paul se rebellie en tweedens deur Andries en Sandra

⁸⁰ Sien die verwysings na Devarenne (2009: 627) en Fourie (2011: 20-3) in hoofstuk 2.

se antirassisme. Paul, wat as eersgebore seun erfreg op die plaasgrond het, wil nie noodwendig in sy pa se voetspore volg nie – as kind droom hy daarvan om eendag ’n balletdanser te wees of ’n boekwinkel te hê eerder as om die boerdery oor te neem (Botha, 2013: 26). Tog sê Dominique later dat dit nog altyd Paul se droom was om op Wolwefontein te boer en dat sy hom daarom nie vertel van die onderwingsdokument wat haar ouers haar en haar ander broer, Christiaan, laat teken het nie (Botha, 2013: 190). Vir Paul is die plaas ’n ontvlugtingsruimte waarheen hy terugkeer “wanneer alles vir hom te veel raak” (Botha, 2013: 193). Voor sy selfdoodpoging bel hy byvoorbeeld plaas toe om sy suster, Nadia, se stem te hoor, en voor hy Kaap toe vertrek besoek hy vir Frans Willem: “Ek het na die plaas kom kyk voor ek weggaan” (Botha, 2013: 153). Hiermee saam dra hy sy familienaam met trots en demonstreer hy ’n mate van gehegtheid aan die plaasgrond wat nié noodwendig gelykstaan aan die patriargale kapitalisme wat sy voorgeslagte kenmerk nie. Hy klou vas aan familie-erfstukke, soos opgemerk word in die items wat hy inpak wanneer hy Johannesburg toe ryloop ná hy uit die weermag ontslaan is:

[P]arty van oupa Boetie se safaripakke netjies opgevou, ’n kartonboks sigarette, notaboeke en foto’s uit die familiealbums gesteel, een van Ma in ’n swembroek voor die ou huis op Klein Rietpan, hoog swanger met Paul. Daar is ook ’n tas met bruin gespes en ’n naam gebosseleer op leer. *Paul Michiel Botha, Wolwefontein Plaas, Republiek van die Oranje Vrystaat.* (Botha, 2013: 147-8)

Vir Paul is hierdie items objekte/plekke van herinnering aan sy herkoms, die plaas, terwyl dit vir Dominique as verteller dien as objekte/plekke van herinnering aan haar broer ná sy dood. Dominique sien later dat hy die woord “MAMMA” op sy arm getatoeër het (Botha, 2013: 194), simbolies van sy gehegtheid aan sy familie. “Jou herkoms brandmerk jou vir ewig” (Botha, 2013: 150); “Herkoms [...] is bestemming,” sê hy vir Dominique (Botha, 2013: 151), aanduidend van sy gehegtheid aan die plaas – dit is die plek waarheen hy, nes Dominique, altyd wil terugkeer. Deur aanvanklik die plaas vir die stad te verruil, sy ouers wat hom mettertyd onterf en sy uiteindelijke sterfte word die landelike orde op Rietpan en Wolwefontein dus onderbreek.

Andries en Sandra se liberale politieke en sosiale oortuigings dra by tot die afbreek van hierdie hiërargie, onder meer deur die manier waarop hulle met die plaaswerkers omgaan, hulle teenkanting van die apartheidsregering en die uitdaging van gendernormatiewe gedrag binne die

plaasruimte. Die Bothas is ingestel daarop om die arbeiders – en ander swart mense – met respek en menswaardigheid te behandel, ongeag subtiele gevalle van aangeleerde of inge oefende rassisme. Dit blyk ook dat daar in die algemeen ’n goeie verhouding tussen die Bothas en die arbeiders is. Sandra maak byvoorbeeld ’n punt daarvan om swart persone in Sotho te groet as respektbewys. Dominique vertel ook dat wanneer ouma Celia van Pretoria kom kuier, Stompie altyd van haar huis af kom om te groet, wat op ’n goeie verhouding tussen die twee vroue dui (Botha, 2013: 31). Daar is talle voorbeelde van werkers wat in diens is van die Bothas deur hulle te bedien, maar daar is ook voorbeelde van die twee partye wat saam werk, byvoorbeeld wanneer vleis voorberei word. Hierdie voorbeelde demonstreer hoe Andries en Sandra hulle kinders leer dat hulle nie bo die arbeiders verhewe is nie, hoewel hulle in diens van die Bothas is en hoewel die groter sisteem hierdie hiërargie in plek hou. Sandra is veral gesteld daarop om gelyke behandeling tussen wit en swart persone te bewerkstellig: “As jy in apartheid glo, is jy óf krimineel oningelig, óf eenvoudig krimineel,” meen sy (Botha, 2013: 24). “As Ma die Bybel reg verstaan, sê sy, is daar geen skeiding tussen die rasse daar bo nie” (Botha, 2013: 26). By die winkel in die dorp dring sy daarop aan dat haar gesin die “ingang vir swartes gebruik” (Botha, 2013: 18). Sy koop ook by die “nieblanke-afdeling” van winkels en sê vir die Indiërs om nie antiswart-skelwoorde te gebruik “om haar te beïndruk nie” (Botha, 2013: 131). Sy herinner Dominique aan hoe “bevoorreg” sy is (Botha, 2013: 22), en vertel aan haar man dat sy van die “onreg” bewus is sedert sy ’n kind is – “toe ek kon skool toe gaan en ons bediende se dogter nie” (Botha, 2013: 167). Ander kommentaar van Sandra is egter teenstrydig met hierdie liberale denkwyses: “Ek dra elke dag dieselfde rok, en dit maak Ma vies. Sy sê ek lyk soos ’n armblanke” (Botha, 2013: 19). Hier demonstreer Sandra ’n siening van wit meerderwaardigheid – hoewel sy ten gunste is van die bemagtiging van swart mense, impliseer dié instelling dat sy nie wil hê haar kinders moet “verval” in ’n toestand van minderwaardigheid wat sy met swartheid assosieer nie.⁸¹

Teen hierdie agtergrond beeld Dominique, as verteller, haar ouers as progressief en antirassisties uit, hoewel die standarde vir hierdie beskrywings laag is. Sy noem byvoorbeeld dat Andries nie soos ander boere sy werkers slaan nie, of sy voorman beveel om dit te doen nie: “Net een keer het hy sy humeur verloor en vir Goldberg met sy vuus geslaan as gevolg van al die stres met oestyd” (Botha, 2013: 17). Sy respekteer dus haar pa omdat hy tipies nie geweld

⁸¹ Sien Coetzee (2025: 12) se oorsig van die *Carnegie report on the poor white problem in South Africa* (1932): “Poverty threatened everything the Afrikaners had fought for and the fragile inclusion they were granted into the white-minority power-sharing agreement with the British, because poverty meant living in closer proximity to Black people, and it meant falling further short of the patterns of life that characterised whiteness.”

teenoor sy arbeiders toon nie. Tog neem hy die rol van die “baas” in wanneer dit hom pas – wanneer hy kwaad raak, noem hy Goldberg byvoorbeeld “Outatjie” en Goldberg noem hom “Baas”; Dominique let daarop dat hierdie “onderdanigheid” haar pa se bui laat bedaar (Botha, 2013: 164). Andries se gedrag in dié toneel word verder geïnterpreteer deur die weerwil wat hy toon in die bevoorregting wat met sy wit herkoms gepaard gaan.⁸² In ’n vroeër toneel, wanneer Abel Dlamini, die skoolhoof van Waaisand Primêr wat op Rietpan gebou is, Andries as “baas” aanspreek, antwoord hy: “Hoekom noem jy my baas? Ek is nie die een wat jou salaris betaal nie” (Botha, 2013: 37). Dié antwoord impliseer dat Andries homself wel as die arbeiders se “baas” beskou – ’n benaming wat binne die konteks van die Suid-Afrikaanse plaasruimte méér betekenis dra as bloot die persoon wat sy werknemers se salaris betaal. En wanneer Ishmael Mabitle, die skoolinspekteur vir die distrik, Andries as “meneer” aanspreek, dink Dominique: “Ek het nog nooit swart mense vir wit mense hoor meneer en mevrou nie. Altyd net baas of miesies” (Botha, 2013: 62). Andries is in die gesig gevat wanneer Ishmael sê dat jong mense nie die wit mense vertrou nie, aangesien hy meen dat hy “g’n wit” is nie: Sy familie is “nie eens van gemengde bloed nie, die Bothas is suiwer Griekwa” (Botha, 2013: 62). Hierdie bewering is problematies – Andries poog om ’n tipe inheemsheid te eien om sy familie se besit van die grond te regverdig.

Andries, wat glo sy wit voorouers het swart mense onreg aangedoen deur die plaasgrond “verniet [te] vat” (soos reeds vermeld in hierdie hoofstuk), poog om dié magswanbalans te regverdig deur te sê dat “ons” – die Bothas, of moontlik wit boere in die algemeen – dit “dareem” bewerk. Hierdeur raak hy ’n belangrike punt aan oor die verwantskap tussen die eienaarskap en die bewerking van die grond – die stilte van swart arbeid, soos J.M. Coetzee daarvoor skryf. In die normatiewe Afrikaanse plaasroman, volgens Coetzee (1988: 5), word daar dikwels geswyg oor die rol van die swart arbeiders om, soos ek in hoofstuk 2 argumenteer, die boer se posisie aan die hoof van die magshiërargie te versterk. Ek stem saam met Visser (2014) dat, hoewel *Valsrivier* wegdoen met heelwat van die kenmerke van die normatiewe plaasroman – soos Chait (2017), Fincham (2020) en Symonds (2021) argumenteer – die kwessie van die stilte van swart arbeid nie genoegsaam uitgelig en uitgedaag word om die teks in hierdie opsig as kontesterend te ag nie. Hoewel die Bothas – as wit plaaseienaars tydens apartheid – besonder progressief is wat ras betref, inaggenome die bevoorregte posisie wat hulle beklee, is daar

⁸² Coetzee (2025: 30-1), in aansluiting by Robyn Wiegman, dink na oor die impak van wit antirassisme. Sy argumenteer dat wit mense se pogings tot rassereparasie (“racial reparation”) dikwels bloot die reikwydte van witheid uitbrei, eerder as om te werk om dit af te breek. Hierdie argument sou op Andries se gedrag en uitsprake wat ek hier noem, toegepas kon word om te bespreek op watter wyses sy pogings om sy witheid te demp, juis sy witheid duideliker ten toon stel.

steeds 'n groot mate van magsverskil wat voorkom tussen dié gesin en die swart werkers wat in hulle diens is. Daarmee saam is daar etlike tradisionele genderrolle wat met die normatiewe plaasroman geassosieer word, wat op die plaas uitgeleef word – ten spyte van Sandra se leiersposisie binne die plaasruimte. Die gereelde verskynsel van natuurbeskrywings in *Valsrivier* hou implikasies in vir die manier waarop die teks in sekere opsigte by die plaasromantradisie aansluit en in ander daarvan afwyk. In normatiewe plaasromans word emosionele aspekte en temas immers ook dikwels in sulke uitgebreide en gedetailleerde natuurbeskrywings oorgedra. Hierdie kenmerk kan in *Valsrivier* opgemerk word, hoewel Dominique as verteller se perspektief op die plaas nie naïef, of blindelings romanties, is nie. Keer op keer bewys sy dat sy bewus is van die bevoorregting wat sy en haar gesin geniet en dat hierdie bewustheid grotendeels tydens haar kinderjare deur haar ouers aangewakker is. In Dominique se vertelling is daar dus nie sprake van die agenda wat die normatiewe plaasroman onderlê nie – 'n narratief wat geskep is om die boer se aanspraak op die grond te probeer regverdig.⁸³ Wanneer *Valsrivier* binne die konteks van die plaasromantradisie beskou word, toon dit beslis kontesterende elemente. In hoofstuk 4 raak dit egter duidelik dat wanneer my twee gekose tekste vergelyk word, Botha met *Valsrivier* nie die normatiewe plaasromanggenre teenstaan tot dieselfde mate as wat Kamfer met *Kompoun* verrig nie.

3.4 Samevatting

In hierdie hoofstuk het ek bespreek op watter wyses die plaas in *Valsrivier* gesentraliseer word in Dominique se vertelling, veral in uitbeeldings van trauma in die verhaal. Ek het gemotiveer dat die plaas vir die verteller dien as 'n plek van persoonlike en familietrauma en dat dit ook beskou kan word as 'n plek van historiese trauma, hoewel Dominique en haar gesin nie noodwendig direk onder hierdie trauma ly nie. Weens haar sterk gehegtheid aan die plaas – wat ek gemotiveer het 'n gevolg is van die posisie van bevoorregting wat sy, as die kind van die boer, binne hierdie ruimte bekleed – is die plaas die plek wat haar identiteit vorm tydens haar kinderjare. Daarom verteenwoordig die plaas die verwysingsraamwerk waarbinne sy nie net haar kinderherinneringe posisioneer nie, maar ook die veilige ruimte waarheen sy in haar vertelling keer op keer terugkeer wanneer sy met trauma gekonfronteer word. Dominique se gereelde gebruik van gedetailleerde omgewingsbeskrywings is een van die narratiewe tegnieke wat ingespan word om die effek van trauma op die verteller uit te beeld. Ek het geargumenteer dat hierdie verskynsel gepaard gaan met ander tegnieke, soos narratiewe stilte en weglatings,

⁸³ Sien Coetzee (1988: 61), soos bespreek in hoofstuk 2.

wat gestalte vind in die teks deur gapings en tydspronge in die verhaal. Omgewingsbeskrywings verteenwoordig 'n hanteringsmeganisme vir trauma en dien ook met tye as plekhouders vir die verlies en verlange wat Dominique ervaar. Ek het bespreek hoe hierdie aspek van Dominique se vertelling ooreenstem met die gebruik van liriese natuurbeelde en oormatige omgewingsbeskrywings in die normatiewe plaasroman. *Valsrivier* sluit verder by hierdie genre aan deur die uitbeelding van die landelike orde en bepaalde magshiërgieë wat tussen die Bothas en die arbeiders in hul diens in stand gehou word. Die teks kontesteer egter die genre deur, in sommige aspekte, hierdie orde te verbreek en deur nuwe vorms van gemeenskap tussen die boer en die arbeiders op die plaas uit te beeld.

Hoofstuk 4: Ronelda S. Kamfer se *Kompoun*

4.1 Inleiding

In haar “Koeipaal”-lesing skryf Ronelda S. Kamfer (2018):

[E]nige iemand wat bekend is met die Overberg weet dat jy is nie net van die plaas nie, jy is van die plaas en die plaas het ’n naam – Molteno, of Appelthwaite – of jy bly in Pineview of in Pineview-Noord. Jy het nie ’n naam van jou eie nie, jy is Trei se kind of oom Tom se kleindogter. Elkeen het ’n storie, elke familie het ’n geskiedenis en ongeag hoe jy jou lewe leef, is daar iemand wat jou ken en wie jou storie vir jou kan oorvertel.

Hier beskryf sy die wyse waarop identiteit, in die leefwêreld waarop *Kompoun* geskoei is, in familie en plek gewortel is. In hierdie lesing deel Kamfer menige stories oor haar eie lewe wat ooreenstem met die verhaallyne wat in *Kompoun* uitgebeeld word – onder andere hoe haar ouma haar een dag, sonder seremonie, by haar ma gaan optel het om saam met haar op die plaas waar sy as arbeider gewerk het te gaan woon. Sy skryf verder:

My grootouers het nog nooit hulle eie huis besit nie, hulle het gewerk op die plaas, en toe hulle nie meer kon werk nie, moes hulle trek. My oupa, wie se hande hard en vol eelte gewerk was, is in ’n koue hospitaalbed dood in Karl Bremer se noodeenheid, met twee snye droë bruinbrood en ’n beker flou koffie langs sy bed. (Kamfer, 2018)

Die konteks waarin *Kompoun* geskryf is, word hier reeds in sterk kontras geplaas teenoor die konteks waarin *Valsrivier* geskryf is: die aanspraak op die plaasgrond wat lei daartoe dat die wit boer, soos uitgebeeld in *Valsrivier*, altyd kan terugkeer plaas toe, terwyl die swart arbeiders, soos uitgebeeld in *Kompoun*, verwerp word wanneer hulle liggame nie meer van nut vir die plaas is nie.

In hoofstuk 3 het ek geargumenteer dat die plaas vir Dominique in *Valsrivier* ’n plek van herinnering aan persoonlike en familietrauma is en dat die historiese trauma wat in die plaasruimte ingegraveer is, die verteller slegs tot ’n beperkte mate affekteer. In hierdie hoofstuk bespreek ek hoe Groenplaas in *Kompoun* op soortgelyke wyse vir die twee vertellers, Nadia en Xavie, dien as ’n plek van persoonlike en familietrauma, terwyl hulle terselfdertyd op ’n direkte

wyse betrek word by die implikasies van die historiese trauma wat met die plaas verstrengel is. Weens die geskiedenis van verplasing en onderdrukking in die McKinneys se familiegeskiedenis, funksioneer die plaas dus as 'n plek van transgenerasie- traumatiese herinnering wat op sikliese en herhalende wyse in die vertellers se lewens uitspeel. Ek argumenteer dat die beskermingsmeganisme waarmee Nadia en Xavie op hul trauma reageer is om hulself van hul familie – en van die plek, Groenplaas, wat hulle die sterkste met die familie assosieer – af te sonder. Hierdie disassosiasie word uitgebeeld deur 'n aantal narratiewe tegnieke, waaronder die gebruik van die kinderverteller, 'n nieliniêre, gefragmenteerde verhaallyn en narratiewe stiltes en weglatings.

4.2 Plek en ruimte in *Kompoun*

4.2.1 Die effek van ontheemding op Nadia en Xavie se ruimtelike ervaring

In *Kompoun* vorm Nadia en Xavie verbindings met verskeie plekke weens die ontheemding wat hulle as kinders ervaar. Nadia se grootwordjare is tussen Groenplaas en die Kaapse Vlakte verdeel; Xavie s'n tussen Groenplaas, die Kaapse Vlakte en die kUSDorp, Santekraam. Vir beide vertellers is daar dus bepaalde betekenis wat aan elk van hierdie plekke vasklou, wat bydra tot die gefragmenteerde sin van plek wat hulle veral tydens hulle kinderjare ervaar. Verplasing en ontheemding is oor generasies heen in die McKinney-familie ingewef. Nadia en Xavie se grootouers het jare tevore van Santekraam af Groenplaas toe getrek.⁸⁴ Met hierdie verskuiwing is die familie in twee gedeeltes, aangesien Xavie se pa, Erik, in Santekraam agtergebly het. Nadia en Xavie is beide in die Kaap gebore – “hy in 'n toilet op Kaapstasie en [sy] in 'n clinic in Macassar” (Kamfer, 2021: 58) – daarna is Nadia deur haar ouma Groenplaas toe geneem en Xavie is Santekraam toe waar sy pa as visserman werksaam was. Mettertyd trek albei kinders terug Kaap toe, waar hulle ouers in raadshuise gewoon het. Op 'n stadium word Nadia weggestuur om by 'n skoolonderwyser te woon, terwyl Xavie se gesin terugtrek Santekraam toe aangesien sy pa se “vatterigheid” probleme veroorsaak in die Kaap (Kamfer, 2021: 58-9). Ná sy pa se dood keer Xavie en sy ma terug Kaap toe.

Inaggenome die gereelde verplasing wat Nadia en Xavie ervaar, is daar 'n merkbare verskil tussen hul ruimtelike ervaring teenoor dié van Dominique in *Valsrivier*. As kind is die plaas

⁸⁴ In *Kompoun* word daar nie in besonderhede vertel wat die omstandighede rondom die McKinneys se trek vanuit Santekraam na Groenplaas was nie. Deur ondersoek in te stel na van die gedigte in *grond/Santekraam* wat met Kamfer se biografiese besonderhede ooreenstem, sowel as met verskeie verhaallyne in *Kompoun*, kan die afleiding gemaak word dat die McKinneys moontlik weens gedwonge verskuiwings van 'n ander kUSDorp (Kassiesbaai, of Klippenkust, soos dit in *grond/Santekraam* genoem word) na Santekraam verplaas is, hoewel hierdie geskiedenis nie in dié teks uiteengesit word nie.

die kern van Dominique se verwysingsraamwerk – dit is die enigste plek wat sy ken; sy is dus volledig hier ingeplaas, tot 'n groot mate as gevolg van die verhouding wat haar ouers met die plaas het. Die res van haar familie is op soortgelyke wyse geheg aan die plaas. Dominique se omgewingskennis en ingeplaastheid is dus 'n refleksie van haar ouers se ruimtelike ervaring. Nadia en Xavie se verhouding met plek is óók 'n refleksie van hulle ouers se ervaringe – die patrone van ontheemding en verplasing wat dié twee vertellers ervaar, is op soortgelyke wyse deur hulle ouers en grootouers ervaar en vorm daarom deel van die transgenerasietrauma in die McKinney-familie. Vir Dominique word daar ruimte gegun om die plaas te geniet, te admireer, lief te hê en intiem te leer ken, aangesien haar verhouding met hierdie plek – tydens haar kinderjare, ten minste – relatief onkompleks is. Die plaas wórd 'n plek wat sy met traumatiese herinneringe assosieer, in teenstelling met die plaas wat van die begin af vir Nadia en Xavie 'n plek van trauma is – eerstens weens die persoonlike en familietrauma wat hulle hier meemaak, en tweedens weens die onderdrukking en marginalisering wat hulle familie as arbeiders onder die boer ervaar. In *Kompoun* illustreer die vertellers nie 'n romantiese blik op enige van die plekke van hulle grootwordjare nie, aangesien hierdie plekke reeds vir hulle ouers en grootouers plekke van trauma is. Dit is ook moontlik dat Nadia en Xavie se ouers en grootouers – as arbeiders in diens van 'n wit boer – bloot nie op dieselfde manier oor die plaas omgee as die Bothas in *Valsrivier* nie. Vir die McKinneys is die plaas die plek waar hulle werk sonder om die voordele van hul arbeid te geniet; die Bothas is op die ander pool van hierdie arbeid geë-posisioneer waar hulle eienaarskap van en liefde vir die grond met mekaar verweef is.⁸⁵ Eenvoudig gestel, die aard van die McKinneys in *Kompoun* se familie- en historiese trauma neem hulle aandag in beslag; hulle het moontlik nie die kapasiteit om hulle kinders te leer om op te let na die diere en plante op die plaas nie, aangesien hulle nie in die bevoorregte posisie is om hulself in die landskap in te leef op dieselfde manier as die boer en sy familie nie. Dit word onder andere geïllustreer deur die wyses waarop die onderskeie vertellers die fisiese omgewing beskryf. In hoofstuk 3 het ek uitgewys hoe gereeld Dominique haar tot gedetailleerde beskrywings van die plaas wend, eerstens as beduidend van haar gehegtheid aan hierdie landskap en tweedens as ontwykingsmeganisme tydens die oordra van traumatiese gebeure. In *Kompoun* blyk dit dat Nadia en Xavie hulself eerder van die omgewing en van hulle families disassosieer as hanteringsmeganisme vir die trauma wat vir hulle in plek opgesluit is, soos ek vervolgens bespreek. Gevolglik is daar min sprake van 'n sensoriese

⁸⁵ Sien Coetzee (1988: 86), soos bespreek in hoofstuk 2: “[B]esides being a good steward, the farmer must also love the farm, love this one patch of earth above all others, so that his proprietorship comes to embody a marriage not so much between himself and the farm as between his lineage and the farm.”

ingesteldheid op die natuurlike omgewing, boonop word die plaas in Nadia en Xavie se vertelling selde in liriese of abstrakte terme beskryf. Die toneel hier onder aangehaal, waar hulle nefie, Rustig, die fynbos wat langs die pad groei, uitwys, kan as voorbeeld hiervan beskou word:

“Is fynbos dié,” sê Rustig met sy hande op sy boney heupe.

“Ou bra, waarvan praat jy?” vra Dali ergelik.

“Die plante, jou nai,” antwoord Rustig.

“Hoekom?” vra Dali.

“Hoekom wat?” vra Rustig.

“Hoekom sê jy daai?” Dali trek sy plat oë strepies toe.

“Want ek is nie ’n ignorant poes soos jy nie, ou bra, ek wiet die plante is fynbos.”

Dali bars uit van die lag. (Kamfer, 2021: 181)

Vir die kinders is dit snaaks dat Rustig attent is op die plantegroei; dit is nie tipies in hulle verwysingsraamwerk om ag te slaan op die natuurgegewens nie. Hierdie instelling is kontrasterend met Dominique se deurlopende gebruik van natuurbeskrywings en -beelde. In *Kompoun* is dit verder opmerklik dat Nadia en Xavie se metafore selde met natuurbeelde te make het. Waar Dominique se beskrywings rondom die natuur sentreer – wat lewe en groei impliseer – verwys Nadia en Xavie se metafore dikwels na die dood en geweld. Enkele voorbeelde hiervan sluit in: “[D]it voel bietjie soos om die favourite van die gang leader te wees, eventually gaan ek haar so erg disappoint, dat sy self haar hande gaan moet vuilmaak en my met ’n gun met ’n silencer skiet” (Kamfer, 2021: 42); “’n Pa het gehang oor ons soos ’n asbesdak. Niks in ons lewens was meer certain as daai dak wat vir ons kanker gaan gee nie. En voor ons doodgaan van die kanker, gaan die dak inmekaarval” (Kamfer, 2021: 89); “[S]adness vir dooie mense kry nie vir my nie. Dit waai net so verby soos ’n plastic-sakkie in die wind. Ek kyk dit agterna, unaffected” (Kamfer, 2021: 176). Die toneel waar Nadia terugkeer na Groenplaas vir Sylvie se begrafnis, is inderwaarheid een van die min gevalle waar sy die landskap beskryf en die prag daarvan uitlig. Ek bespreek hierdie toneel later in die hoofstuk.

Uit die staanspoor blyk dit dat veral Nadia haar van haar omgewing afstomp en haar emosies onderdruk. Sy sê self sy is die “meeste van die tyd high of disconnected” (Kamfer, 2021: 67) en dat sy dikwels voel asof sy droom, asof sy “in die langste social experiment sit en [haar] familie almal actors is en die doctors agter die screen, wat net [sy] nie kan sien nie, elke dag ’n nuwe reality oopmaak en kyk hoe lank [sy] gaan uithou” (Kamfer, 2021: 198). Op doelbewuste wyse verwyder Nadia haarself dus emosioneel van haar werklikheid, in kontras met Dominique se sterk sensoriese ingeplaastheid. Nes Dominique wat as kinderverteller dikwels onbetroubaar is, is Nadia as getraumatiseerde verteller óók onbetroubaar; sy is ’n verteller wat nie heeltemal deursigtig is nie weens haar weglatings en stiltes. Die kinderverteller is een meganisme wat gebruik word om hierdie disassosiasie oor te dra. In *Kompoun* verrig die gebruik van die kinderverteller ’n ander funksie as in *Valsrivier*. In laasgenoemde dien die kinderstem nie bloot as ’n spreekbuis waardeur die verteller iets kan weergee van haar ouers se politieke oortuigings ten einde die teks binne ’n historiese konteks te posisioneer nie, maar dit herinner ook die leser aan die sorgvrye kinderjare wat Dominique op die plaas ervaar het. Later in die teks, wanneer haar lewe onherroeplik deur haar persoonlike trauma verander is, word die kindervertelling meer gelade weens die gevoel van verlange en verlies wat daardeur geaktiveer word. In *Kompoun* is daar egter nie ’n onskuldige verlede waarheen Nadia en Xavie terugverlang nie; die kinderstem(me) in dié teks illustreer dus hoe die protagoniste reeds van hulle vroegste jare aan trauma blootgestel is en, as beskermingsmeganisme, hulself daarteen verhard. Namate die vertellers ouer raak en hul stemme dus meer volwasse raak, is dit duidelik hoe hulle aanhou sukkel om die trauma wat sedert hulle kinderjare aan hulle kleef, te verwerk en hulself daarvan vry te maak. Dit is dan te verwagte dat die vertellers in *Kompoun* reeds as kinders ’n afgestompte, siniese instelling tot hul lewens sal hê, kontrasterend met die onskuld en naïwiteit wat in Dominique se kindervertellings te bespeur is.⁸⁶ Later in hierdie hoofstuk bespreek ek die alledaagsheid waarmee trauma deur Nadia en Xavie oorgedra word.

4.2.2 Wat beteken die plaas vir Nadia en Xavie?

In die vorige gedeelte het ek genoem dat Nadia en Xavie beide ’n gefragmenteerde sin van plek het, aangesien nie een van die plekke van hulle grootwordjare ’n konstante ruimte van veiligheid of ontvlugting is nie. Nadia se verhouding met Groenplaas is kompleks – haar gehegtheid aan die plaas kan nie geskei word van die trauma wat sy waarneem en eerstehands

⁸⁶ Sien Van Niekerk (2022): “As *Kompoun* ’n gesigsuitdrukking was, was dit deadpan, selfs tydens die hilariese tonele. Die leser sien nie die effek aankom wat die roman op hom of haar gaan hê nie. En bly nog lank daarna verwilderd agter, soos iemand wat skielik besef dat hy in ’n desolate woestyn alleen agtergelaat is.”

ervaar as gevolg van geweld en konflik in haar familie nie. Op Groenplaas, waar sy haar ouma se gunstelingkleinkind en haar oupa se oogappel is, is sy omring deur haar niggies en nefies saam met wie sy grootword en aan wie sy besonder geheg is as gevolg van die gedeelde familietrauma – Sylvie se tirannie, hul ouers se geweld en middelmisbruik en die vele sterftes in die familie, onder andere – wat hulle saambind. Nadia besluit egter self om die plaas vir die stad te verruil, wat aanduidend is van ’n rusteloosheid en gevoel van ontheemding wat sy ervaar; ’n konstante toestand van veg-of-vlug: “Ek wou nie meer daar wees nie, maar was te bang om vir [Sylvie] te sê ek het ’n ma en ek wil nie meer op die fokken plaas bly nie” (Kamfer, 2021: 188). Die Kaap bring egter traumas van sy eie: By die skool sukkel sy om aan te pas en by die huis word sy gereeld deur haar pa aangerand sonder dat haar ma tot haar redding kom. Ook Xavie ervaar ander vorme van trauma in die Kaap as op die plaas – hy ly onder sy pa se drankmisbruik en seksuele mishandeling, en soortgelyk aan Nadia, kan hy nie genoegsaam op sy ma staat maak vir ondersteuning nie. “Die Kaap was nie vir [Xavie] impressie nie, ook nie vir my nie, ek het nie gehou van die Kaapse kinders nie,” sê Nadia (Kamfer, 2021: 58-9). Te midde van die uitdagings om aan te pas in die Kaap, sowel as die onderskeie vorme van trauma wat hulle by die huis meemaak, vind Nadia en Xavie kameraadskap in mekaar – hulle gedeelde ervaring van trauma bring hulle nader aan mekaar. Hoewel dit Nadia se besluit was om Groenplaas te verlaat, vind sy ook nie berusting in die Kaap nie en is sy vasbeslote om hierdie plek óók agter te laat: “Eendag gaan ek uit die plek uit kom, al die mense vergeet, al my klere wat ek in die plek gedra het gaan ek uitbrand. Fok die Cape Flats, ek is vannie plaas” (Kamfer, 2021: 78). Dit blyk dat Nadia ’n behoefte het om nie net die plek van trauma te verlaat nie, maar ook om af te sien van al die objekte en mense wat sy daarmee assosieer – ’n verdere aanduiding van disassosiasie. Hier bevestig Nadia dat sy tog die plaas as haar plek van herkoms beskou, ongeag die komplekse gevoel van behoort wat sy daarmee assosieer. Steeds is haar verhouding met die plaas – en haar ouma, wat sy met die plaasruimte assosieer – verstrengel met ervaringe van trauma, wat veroorsaak dat sy haarself later jare van Groenplaas af verwyder. Nadia se plekkegehegtheid aan Groenplaas en die Kaap is dus nie konstant nie. Die plaas, en Nadia se identiteit soos gevorm deur haar verbintenis met die plaas, gee vir Nadia ’n tipe krag en veerkragtigheid – ten spyte van, of as gevolg van, die trauma wat sy met hierdie plek assosieer.

Die betekenis wat Nadia en Xavie aan die plaas heg, word verder beïnvloed deur die verhouding wat hulle ouers en grootouers met hierdie plek het. Nes Rietpan in *Valsrivier*, is Groenplaas ’n verdeelde ruimte waar die plaaswerkers – die McKinneys, onder andere – en die

boer verskillende segmente van die grond bewoon. In *Kompoun* word dit op direkte wyse verteenwoordig deur die vurk in die plaaspad:

Die een pad ry kompoun toe, die ander een draai af na waar die bruin mense gebly het. Vandag is dit bruin en swart mense wat saam aan dié kant bly. Dit is net aan die oorkant van die dam waar daar nog altyd net 'n wit familie bly.
(Kamfer, 2021: 167)

Van der Merwe (2022) wys daarop dat die titel, *Kompoun*, met die Engelse woord “compound” verband hou, wat nie net na die woonplek van die werkers op Groenplaas verwys nie, maar ook na Nadia en Xavie se saamgestelde vertelling wat nie op 'n individu fokus nie, maar oor 'n uitgebreide familie handel. Hoewel daar selde in die narratief na die wit boergesin verwys word, is hulle teenwoordigheid blywend en konstant. Die gefragmenteerde sin van plek wat die McKinneys met dié ruimte het, is dus in sterk kontras met dié van die plaaseienaar – en met die Bothas in *Valsrivier*, waar die plaas juis vir Dominique 'n stabiele, veilige ruimte is, hoewel sy dit ook met bepaalde traumatiese herinneringe assosieer. Hier kan die abstrakte dimensie van plek, die gees van plek (“spirit of place”) (Relph, 1976), van Groenplaas in *Kompoun* vergelyk word met Rietpan en Wolwefontein in *Valsrivier*. Vir Nadia en haar familie is die gees van plek van die plaasruimte nie dieselfde as wat dit is vir die boer en sy familie is nie; soortgelyk aan hoe die Bothas se ervaring van die plaasruimte nie ooreenstem met dié van die plaasarbeiders op Rietpan/Wolwefontein en hulle gesinne nie. Dit sluit aan by Greyling (2014: 112) se siening dat sin van plek nie net deur die individu se ervaring en betrokkenheid in die omgewing bepaal word nie, maar ook deur die konteks van die breër sosiale verhoudinge waarin hierdie subjektiewe ervaring gesitueer is. Een voorbeeld wat beklemtoon hoe die McKinneys en Bothas se ervarings van die plaas drasties van mekaar verskil, is in Nadia se vertelling van die boer se vrou, “Lady Groenplaas”, wat haar en Xavie neem om piekniek te hou onder 'n boom op die plaas.

Dit was undoubtedly die weirdeste ding wat ek al ooit experience het, 'n piekniek is basically soos 'n teatime break wat my ouma-hulle vat as hulle uit die boord uit kom waar hulle vir ure aaneen staan en appels werk. (Kamfer, 2021: 31)

Vir Nadia en Xavie is dit ondenkbaar dat die plaas 'n plek kan wees waar daar ontspan word en die natuurskoon geniet word. Die plaas – binne hulle verwysingsraamwerk – is vir hulle familie 'n plek van arbeid. Nadia en Xavie se komplekse verhouding met die plaas – sowel as

die Kaap en Santekraam – beeld ook uit wat ek in hoofstuk 2 uitgelig het rakende die persoonlike en vloeibare aard van sin van plek – dit is nie konstant nie.

4.3 Trauma en die plaas in *Kompoun*

4.3.1 Transgenerasie-familietrauma op Groenplaas

Nadia en Xavie ervaar beide afsonderlike persoonlike trauma, sowel as gedeelde familietrauma wat alles in die kollektiewe, historiese trauma van apartheid gesetel is. Xavie meen sy familie se “dysfunction ken geen perke nie” (Kamfer, 2021: 120). Volgens Nadia is sy en Xavie “altwee part van [hul] eie familie-cult en [hulle] bodies en minds gaan nie vir ewig die slow poison kan resist nie” (Kamfer, 2021: 61). Sy dink hul familie is “purely en thoroughly gemaak om te self-destruct en te betray” (Kamfer, 2021: 134). Die twee kinders word beide in disfunksionele gesinne groot wat afstam van Sylvie se (groot-) ouerskap. Hierdie trauma strek egter nóg verder terug na Sylvie se ma, ’n wit vrou, wat haar kinders gereeld vertel het “hoe bly sy was sy was nie ’n kleurling nie” en dat hulle “van ’n vuil volk af kom” (Kamfer, 2021: 103). Vir Sylvie, as jong kind, kon hierdie opmerkings moontlik bydra tot ’n gevoel van ontheemding en nie-behoort. Die huwelik tussen Sylvie se ouers was waarskynlik traumaties gegewe dat haar pa haar ma na bewering ontvoer en swanger gemaak het; daarna het haar ma volgehou dat haar familie “besete geeste was, demoniese magte” (Kamfer, 2021: 103). Volgens Xavie het sy “almal wat van hulle kop af geraak het” se “gemengde bloed” blameer (Kamfer, 2021: 103), aanduidend van die rassisme waaraan Sylvie sedert haar kinderjare onderwerp is. Die trauma veroorsaak deur raskategoriserings spook in die daaropvolgende generasies by die McKinneys. Dit is moontlik dat Sylvie oorblyfsels van geïnternaliseerde rassisme dra as ’n gevolg van haar ma se neerhalende houding en uitsprake, en dat sy hierdie aangeleerde vooroordeel op haar kleinkinders projekteer. Nadia vertel byvoorbeeld dat haar ouma nooit haar niggie, Zodwa, wat swart is, as “official kleinkind” herken het nie (Kamfer, 2021: 36). Nadia is wel bewus van die kunsmatigheid van rasbenamings. Sy wys daarop dat “coloured” net ’n naam is, “because apartheid happened en nou is die naam nog hie, wanneer die oppressor vir jou ’n naam gee en jy moet responsibility vat vir dit” (Kamfer, 2021: 107). Sy identifiseer haarself as “alles behalwe wit” – “ek is coloured en swart en African” (Kamfer, 2021: 107). Dit is dus duidelik dat Nadia van jongs af deur rassistiese houdings en kommentaar geaffekteer word, en dat sy krities nadink oor die geskiedenis wat aanleiding tot hierdie sosiale onderdrukking gegee het.

Kompoun handel oor generasies, veral oor die vroue in die McKinney-stamboom: “[D]ië is nie ’n storie oor my ouma nie, ek vertel die storie van my ouma se kinders en hulle kinders. Een vrou op ’n slag” (Kamfer, 2021: 14). Nadia meen dat die verhaal by haar tannie, Diana, moet begin, “want sy het die meeste kak aangevang” (Kamfer, 2021: 15) en het sodoende ’n transgenerasiepatroon van rebellie in die familie begin. Diana verbreek ook ’n transgenerasiepatroon as die enigste van Sylvie se kinders wat nie ’n huiswerker is nie (Kamfer, 2021: 17). Nadia se ma, Tina, rebelleer ook in haar tienerjare, maar Nadia let daarop dat hierdie rebellie beperk is, aangesien sy steeds haar man bo haar kinders kies (Kamfer, 2021: 216). Nadia neem haar voor om nié soos haar ma te wees nie, onder andere deur beheer oor haar emosies uit te oefen:

As ek kwaad raak en die tranes voel kom, baklei ek. As daar nie iemand naby is om te slaan nie, maak ek myself seer. Want een ding is for sure, ek gaan vir niemand iets gee vir fokkal nie, ek gaan altyd in control bly. (Kamfer, 2021: 47-8)

Xavie vertel egter dat Tina en Nadia op dieselfde skerp, bitsige manier optree teenoor mans wat hulle pla, wat daarop dui dat daar tog sekere ooreenkomste tussen hulle is:

My ma sê is haar ma se bek, ander mense sê is Mamma [Sylvie] se bek, nog mense sê is haar pa wat haar so maak. Maar ek weet is net my oupa. My oupa is die kwaadste man in die wêreld. [...] Toe Pappa [Oupa] doodgaan, toe erf sy al sy kwaad. Hoe anders kan jy uitdraai as jou ouma en oupa jou leer baklei en jy ’n pa kry wat heeltyd met jôu wil baklei? (Kamfer, 2021: 83-4)

Toe sy aan hierdie woede begin uiting gee deur geweld, sukkel haar familie om haar te verstaan: “Die familie kon haar nie place nie, almal wou haar Klein Diana doop. Maar sy was nie jas soos Diana nie” (Kamfer, 2021: 72). Hier kan gesien word hoe dikwels McKinney-vroue deur hul familie verwerp word wanneer hulle misverstaan word. Die ouer generasie in die familie is klaarblyklik nie gemaklik met verandering nie en voel moontlik bedreig deur die jonger generasie wat patrone van transgenerasietrauma teëstaan. Hoewel Nadia op haar trauma reageer deur woede en geweld, is sy nie sonder vrees nie:

So as mense dink ek is fearless dink ek net aan die fact dat die fear binne my so groot is dat dit autopilot, fear rule my en die space waarheen ek moet flight is te scary en unsafe, so nou fight ek maar. (Kamfer, 2021: 166)

Sy word inderwaarheid deur haar vrees gelei. Dit blyk dus dat woede een van Nadia se hanteringsmeganismes is waarmee sy op haar vrees en trauma reageer. Weens haar familie se reaksie op weerstandige vroue, is woede egter ook die manier waarop Nadia mense op 'n afstand hou.

In hoofstuk 3 het ek kortliks uitgebrei oor die magsdinamikas binne die Botha-gesin; hoe dit in sommige aspekte deur Andries en Sandra uitgedaag word en in ander aspekte deur beide in stand gehou word. Gendermag is relevant in 'n bespreking oor die landelike orde en patriargale kapitalisme op die plaas. Magsdinamikas wat met gender te make het, is daarom verwant aan die wyse waarop mag op die plaas deur ras onderlê word. Hoewel die leser in *Kompoun* min weet van die magsdinamikas wat binne die plaashuis uitspeel, is daar talle voorbeelde in die teks wat 'n aanduiding gee van die verhouding tussen gender en mag in die McKinney-familie. Dit is te verwagte dat daar 'n mate van feministiese krag onder die vroue in die familie is – die verhaal handel immers oor die vroue in die McKinney-stamboom met Sylvie as matriarg. Die geïnternaliseerde seksisme wat uiting kry in Sylvie se bitterheid teenoor vroue is daarom ironies. Nadia meen haar ouma “sal 'n meisiekind replace met enige man, even 'n man wat sy nie van hou nie” (Kamfer, 2021: 172) en dat sy 'n “hatred vir vrouens” het (Kamfer, 2021: 188). Sylvie is 'n afsydige dog oorbetrokke ma en ouma. Haar ouerskapstyl is byna saaklik: “My ma vertel dat as kinders kon hulle soms vir weke gaan sonder om met my ouma te praat. Die groot kinders het die middelkinders grootgemaak en die middelkinders het die babie grootgemaak,” vertel Nadia (Kamfer, 2021: 15-6). Toe Diana byvoorbeeld vir Sylvie vertel dat “Mal Hannes⁸⁷ aan haar begin vat het”, word sy met 'n sambok geslaan (Kamfer, 2021: 16) – hier word Diana dus deur haar ma gestraf vir haar vroulikheid, soortgelyk aan hoe Sylvie een van haar kleinkinders, Boogie, straf toe sy begin menstrueer (Kamfer, 2021: 43).⁸⁸ By Diana se begrafnis beskryf Nadia haar ouma wat onder 'n gazebo bly sit aangesien haar bene “ophou werk” het: “Presies soos haar bene, mond, hart ophou werk het toe Diana, klein en pregnant, man moes staan teen 'n klomp useless mans. My ouma gee haar meisiekinders vir mans asof hulle die eerste bord kos is op 'n Sondag” (Kamfer, 2021: 202). Xavie beskryf Sylvie as “toxic” (Kamfer, 2021: 150); hy is bewus van die kompleksiteit van die verhouding tussen Nadia en haar ouma. Hy neem byvoorbeeld waar dat Nadia Sylvie se gunstelingkleinkind is “omdat sy weet Nadia kan haar nie stand nie” (Kamfer, 2021: 150-1). Ten spyte daarvan dat Sylvie Nadia

⁸⁷ Daar is ruimte om die gebruik van die arbeiders se byname in *Kompoun* teenoor dié in *Valsrivier* in meer besonderhede vergelykend te bespreek. Ter wille van bondigheid en die woordbeperking op hierdie tesis, word dit egter nie hier bespreek nie.

⁸⁸ Daar is ook ruimte om hierdie toneel, sowel as die toneel waar Nadia deur haar pa geslaan word ná hy haar bloed in die toilet sien – “Hy dink ek het dit aspris gedoen, my periodbloed is vuil en disrespectful” (Kamfer, 2021: 213) – in verdere besonderhede te analiseer en te vergelyk met die toneel in *Valsrivier* waar Dominique begin menstrueer.

bo haar ander kleinkinders verkies, hanteer sy haar met ewe veel misnoeë. Sylvie laat Nadia skuldig voel oor haar besluit om by haar ma in die Kaap te gaan bly: “My ouma pak my klere in asof ek iets unforgivable aan haar gedoen het. ‘Jy moenie dink ek gan dié dag vergeet nie, jy kies mos nou jou ma, na ek jou so swaar grootgemaak het’” (Kamfer, 2021: 164). Volgens Xavie se vertelling het Sylvie Nadia aan die hare gegryp en “vir oulaas met die plat hand gemoer” (Kamfer, 2021: 53). Xavie vertel ook dat Sylvie “opgecrack” het toe Nadia Groenplaas verlaat (Kamfer, 2021: 53). Nadia se verhouding met Sylvie is kompleks, nes haar verhouding met Groenplaas. Sy is bewus van die houvas wat haar ouma op haar en die res van die familie het. Sy beskryf haar as die “definition van aspris”, “childish en geniëpsig soos ’n teenager” en “’n stuk nai” vir wie sy “sheer harted het” (Kamfer, 2021: 41-2). Tog is sy lief vir haar ouma, hoewel sy ook raaksien dat sy “mean” is en dat sy Nadia se gedrag diensooreenkomstig beïnvloed (Kamfer, 2021: 164). Nadia verwoord die McKinneys se disfunksionaliteit deur ag te slaan op die manier waarop die trauma in hulle familie oor generasies strek: “Die camps in ons familie is nie visible vir mense wat van buite af inkyk nie, maar vir ons loop die barbed wire soos die wortel van ’n ou boom” (Kamfer, 2021: 130). Hier word ’n natuurgegewe as metafoor gebruik om disfunksionaliteit voor te stel – die teenoorgestelde van die doel wat Dominique se omgewingsbeskrywings in *Valsrivier* dien. Nadia beklemtoon ook hoe Sylvie in die middel van die familiekonflik staan. Sy beskryf haar ouma as ’n “abusive man” wat haar familie forseer om vir haar lief te wees – vir haar “en die res van hulle wat ons opgefok het” (Kamfer, 2021: 216). Nadia se gevoel teenoor haar familie – haar ma en ouma, veral – is kompleks; emosies van liefde, haat, woede en hartseer in mekaar verstrengel, soortgelyk aan die komplekse gevoelens wat sy met Groenplaas vereenselwig, soos ek reeds bespreek het. Haar familietrauma is aan die plaas geheg – “soos die wortel van ’n ou boom”.

Veral opvallend in Nadia en Xavie se vertellings is die alledaagsheid waarmee hulle met trauma en geweld omgaan. In een toneel, waar die kinders buite speel op die plaas, aanskou hulle hoe hulle ouma, ma’s en tannies hul oom, Uncle Empty, tot op die stoep sleep, hom met water gooi, sy hemp uittrek en hom dan met ’n sambok slaan. Ná die insident gaan die vroue terug in die huis in. Dit blyk dat die kinders relatief ongeaffekteerd is deur die geweld wat pas voor hulle afgespeel het. Hulle gelate reaksie – “Ouens, kom ons speel verder” (Kamfer, 2021: 74) – getuig van die alledaagsheid van geweld in hulle verwysingsraamwerk. In ’n ander toneel, ná Nadia deur haar pa aangerand is, reageer haar suster, Nikita, deur hulle pa 13 keer met ’n mes te steek, “net diep genoeg dat dit kak gruesome en traumatic lyk”. Toe hulle ouers terugkeer

huis toe van die hospitaal af, lê Nadia en Nikita voor die televisie en kyk 'n flik. Die twee partye groet mekaar nie en praat nie oor wat gebeur het nie; die ouers gaan bloot kamer toe terwyl die twee susters aanhou om televisie te kyk (Kamfer, 2021: 142). Hier kan Nadia se ma, Tina, se stil aandadigheid aan haar man se geweld waargeneem word, deurdat sy woordeloos haar man bo haar kinders stel. Die niggies en nefies bespreek mekaar se huishoudelike trauma met 'n wrang humor – wanneer Nadia byvoorbeeld vir Rustig spot, antwoord hy: “As daai nie nou so kak goed was nie, sal ek jou nou gemoer het, soos jou pa jou moer.” In reaksie hierop lag Nadia en Rustig “dat die trane rol” (Kamfer, 2021: 225). In 'n soortgelyke toneel verwys Xavie na sy pa as 'n “child molester”, waarvoor die kinders “huil soos [hulle] lag vir Xavie se pa wat 'n child molester is” (Kamfer, 2021: 227). Hier dink ek aan Rajiva (2017: 4) se siening dat postkoloniale trauma, wat ek voorheen binne die konteks van my teoretiese raamwerk aan historiese/kollektiewe trauma gelykgestel het, dikwels nie uitsonderlik is nie. Weens die sterk verband tussen die verskynsels van persoonlike, familie- en historiese trauma in *Kompoun*, weerspieël die afsydigheid waarmee Nadia en Xavie oor trauma nadink, Rajiva se veronderstelling dat hierdie tipe trauma nié ongewoon is nie. Ten spyte van die alledaagsheid van trauma in die kinders se lewens, praat hulle selde daaroor. Hulle is byvoorbeeld geskok deur Xavie wat “suicide so tussen woorde inslide, asof dit 'n ‘en’ of ‘maar’ is” (Kamfer, 2021: 157). Nadia dink dít is die een ding van Xavie wat sy verafsku:

[...] dat hy arrogant kan wees oor stuff wat die res van ons te bang is om te sê. In sy jong lewe en met sy nervous ma en dooie pa. Uit al die goed wat ons mee moet deal elke dag, het Xavie die swaarste goed gevat en dit homself aangetrek. Dood. Violence. Die twee goed wat die res van ons te bang is om te acknowledge. (Kamfer, 2021: 157)

Hier word die leser dus herinner dat die kinders – ten spyte van die nonchalante manier waarop hulle oor geweld praat en in die vertelling daarmee omgaan – nié ongeaffekteerd is deur die trauma wat hulle meemaak nie, maar dat hulle reeds van jongs af beskermingsmeganismes in plek stel om hulself daarvan te probeer distansieer.

Deurdat *Kompoun* twee vertellers het, openbaar Nadia en Xavie soms inligting oor mekaar wat hulle nie oor hulleself deel nie. Deur hulle onderskeie stiltes en weglatings aan mekaar te las, kry die leser 'n diepgaande verstaan van beide se trauma. Xavie beskryf byvoorbeeld die erns van Nadia se gehoorprobleme in veel meer besonderhede as sy:

Die shit wat ons saam deur is, is insane, maar die shit wat sy alleen deur is, is fucked up. Toe sy klein was, het sy selective mutism gehad. Vir jare ná sy van die plaas af gekom het, het sy ophou praat. Daai was wanneer die slanery begin het. Haar pa het gedink sy is astrant. Sy kon maar net nie praat nie. Toe vat haar ma haar na die specialist toe en toe vind hulle eers uit sy is doof in die een oor. My ouma het gedreig dat as Nadia nie gaan ophou met haar doof wees nie, gaan sy haar Worcester toe stuur na die dowseskool. Maar Nadia se doofheid het nie weggegaan nie, dit het so erg geraak dat haar ma haar vir 'n jaar uit die skool moes haal en sy Sub B moes oordoen. Toe dink almal sy is maar net dom. [...] Dan is daar nog die goed wat happen en gehappen het wat sy nie eers bother om te mention nie. Almal van ons is deur ons eie shit, som is forgiven en ander is boring, so boring dat jy nie eers kan deal met dit nie. Ek dink nie is altyd nodig om te deal met shit nie, unless die shit jou maak bad goed doen, maar ons is oraaait. I guess, die bad goed wat ons doen, is aan onself. (Kamfer, 2021: 185-6)

Op soortgelyke wyse beskryf Nadia die trauma wat Xavie onder sy pa moes deurmaak wat hy nie in sy eie vertelling insluit nie: “Ek het gewonder of sy pa aan hom gedoen het wat hy met die res van ons gedoen het, of was dit erger” (Kamfer, 2021: 229). Nadia vertel kortliks hoe Xavie se pa haar en haar suster seksueel mishandel het toe hulle kinders was, terwyl Xavie nooit self hiervan melding maak in sy vertelling nie – hy bevestig dus nie of hy soortgelyke trauma ervaar het nie.

Xavie onthou ook die enigste keer dat hy Nadia sien huil het, toe hulle oupa haar nie op sy sterfbed herken het nie (Kamfer, 2021: 67) – klaarblyklik 'n geweldige traumatiese gebeurtenis vir Nadia, hoewel sy in haar vertelling bloot kortliks daarvan melding maak. “Dooie mense groet is die most fucked-shit ding wat enige mens kan doen. Is sentimental en ek het eenkeer daai gedoen met my oupa, toe recognise hy my nie eens nie” (Kamfer, 2021: 217-8). In die lig van disassosiasie as hanteringsmeganisme vir trauma, is dit opvallend dat Nadia so 'n sterk weerstand teen sentimentaliteit het: Sy assosieer emosionele kwesbaarheid met verdere seer en teleurstelling, waarteen sy haar probeer beskerm. In 'n ander voorbeeld – wat nie net op die stiltes en weglatings in *Kompoun* dui nie, maar ook op die nieliniêre narratiewe aanbod – sluit die teks af met dieselfde toneel as waarmee dit begin, hoewel twee weergawes daarvan oorgedra word om die onbetroubaarheid van traumaherinnering te beklemtoon. In die eerste hoofstuk beskryf Nadia 'n toneel wat by hul huis in die Kaap afspeel: Uncle Empty sit op 'n

verfblik en lag vir 'n storie wat Antie Bettina vertel (Kamfer, 2021: 9). In die laaste hoofstuk word dieselfde toneel vanuit Xavie se perspektief vertel. Deur sy vertelling word daar egter besonderhede aan die leser geopenbaar wat Nadia in haar vertelling uitgelaat het (Kamfer, 2021: 247-8). Nadia – reeds beseer, met haar een arm in gips – word per ongeluk deur 'n fietspomp wat uit 'n ander nefie se hand glip, teen die voorkop getref dat die bloed oor haar gesig stroom. Nadia en Xavie se stiltes oor bepaalde aspekte van hulle eie lewens kan óf geïnterpreteer word as doelbewuste narratiewe stiltes en weglatings, moontlik omdat die onderskeie sprekers hulle eie trauma vermy, óf as 'n aanduiding van die alledaagsheid van trauma in die kinders se lewens. Nes Dominique en Paul in *Valsrivier* sekere gedragspatrone en houdings by hul ouers aanleer – soos subtiele uitdrukkings van rassisme, byvoorbeeld – kan daar argumenteer word dat Nadia en Xavie se reaksie op en verwerking of vermyding van trauma óók by hul ouers waargeneem en aangeleer is.

Die gapings in Nadia en Xavie se onderskeie vertellings skakel met Atkinson (2017: 16) se siening oor die onbetroubaarheid van die traumanarratief, wat op sy beurt verband hou met Caruth (1996: 4) se argument rakende die stilte wat deur trauma veroorsaak word. Stilte in *Kompoun* – beide Nadia en Xavie se narratiewe weglatings, sowel as hulle ouers se stilte en medepligtigheid – skakel met die idee dat trauma 'n sprakelose skok veroorsaak wat identiteit verdeel of verwoes. Soos Balaev (2008: 149) argumenteer, hou hierdie verskynsel verband met die proses van identiteitsvorming deur transgenerasietrauma. Die stiltes in die vertellers se familiegeskiedenis dui ook op trauma en stilgemaakte geskiedenis. Nadia en Xavie erf nie bloot hulle voorouers se historiese trauma nie, maar ook die bepaalde verhouding van trauma wat hulle met die plaas – en ander plekke wat van belang in die verhaal is – assosieer.

In *Kompoun* word daar in meer konkrete terme na kliniese trauma verwys as in *Valsrivier*. In laasgenoemde is daar die voorbeelde van Dominique se eetsteurnis wat nooit werklik op die naam genoem word nie; soortgelyk word daar in ontwykende terme oor Paul se selfdoodpoging en dood weens 'n dwelmoordosis gepraat. In *Kompoun* is daar egter duidelike beskrywings van die maniere waarop Nadia en Xavie se geestesgesondheid bydra tot die trauma wat hulle in hul kinderjare ervaar. Op 16 is hulle albei na psigiaters toe gestuur: Nadia “vir self-harm en Xavie vir everybody else harm”. Nadia is met depressie gediagnoseer en Xavie met 'n persoonlikheidsversteuring (Kamfer, 2021: 58-9). “Self-loathing ooze uit my pores, omdat ek vandag in my sadness geval het en voel of ek drown,” sê Nadia. “Die dokter het gesê ek het quiet borderline personality, post-traumatic stress disorder, selective mutism, body dysmorphia en anxiety” (Kamfer, 2021: 62). Hierdie diagnoses dui daarop dat trauma, in *Kompoun*,

eksplisiet as kliniese trauma herken word. Nadia dink dat sy, uit al haar niggies en nefies, “die most likely [is] om eendag in die tronk of die malhuis op te eindig” (Kamfer, 2021: 166). Haar selfhaat word deur haar ouma se beledigende uitsprake vererger: “My ouma sê ek is die grootste gemors van ’n klein mens wat sy al teëgekom het” (Kamfer, 2021: 166). Wanneer sy as tiener ’n oordosis “Valiums en Fanta Orange” neem, vind haar familie dit snaaks dat sy selfdood probeer pleeg het by ’n begrafnis⁸⁹:

As iemand die woord “mental” gebruik dan sê iemand: “Nadi, daar is jy ook.” Is funny vir hulle dat my pa my bewusteloos moer en ek prescription drugs abuse omdat ek nie kan cope nie. Is kak funny vir hulle. Maar dit is funny. Is funny hoe niemand eens gebothet het na die tyd om te vra hoekom ek Valiums eet soos ’n light snack nie. Ek het besef dit is omdat niemand omgee nie. As jy nie cope nie, moenie expect enige iemand gaan kom tot jou rescue nie. Niemand in my hele familie, including myself, het ’n saviour-kompleks nie, niemand gee genoeg om nie. As ek doodgegaan het, sou hulle net gesug en gesê het: “Sy was maar altyd bymekaar met sulke kak.” (Kamfer, 2021: 135-6)

Geestes(on)gesondheid, en hoe dit deur die grootmense in die verhaal geïgnoreer word, is daarom ook een van die oorsake van trauma in die res van Nadia se familie. Xavie vertel byvoorbeeld hoe hy sy familie met geestesversteurings diagnoseer met behulp van ’n boek wat hy in die dokterswagkamer waar sy ma as skoonmaker gewerk het, gesteel het:

Ek en my ma het albei gely aan post-traumatic stress disorder. Mamma [Sylvie] was schizophrenic. Maria was bipolar. Daphne was ’n sociopath. Antie Diana was depressive en my pa was psychotic. Ek het almal se name by die siektes geskryf, tot my ma eendag die boek onder my kooi gekry het. Sy het eers net gelag tot sy by haar naam gekom het. (Kamfer, 2021: 104)

Dat sy ophou lag ná sy besef hoe bewus Xavie van haar trauma is en dat hy dit ’n naam probeer gee, dui moontlik daarop dat sy in ontkenning is oor die impak van die swaarkry wat sy in haar lewe ervaar het. In ’n gesinstruktuur waar hierdie kwessies nie noodwendig ernstig opgeneem word nie, waar daarvoor gelag word en waar dit belangrik geag word om emosioneel-afgestomp

⁸⁹ Daar word nie gespesifiseer na wie se begrafnis Nadia hier verwys nie. Nadia se afgestomptheid teenoor die gebeurtenis van die begrafnis dui, soos ek in hierdie hoofstuk bespreek het, op die alledaagsheid van trauma in haar lewe.

te wees, is dit egter ook moontlik dat Xavie se ma hierdie amateurdiagnose as 'n belediging beskou.

Die McKinneys word saamgebind deur hulle kollektiewe familietrauma: “Families is nie gebind in bloed nie, families is gebind in suffering,” meen Nadia (Kamfer, 2021: 176). Sylvie is egter die draad wat die familie aanmekaarbind. Die gesamentlike trauma wat hulle ervaar, word onder andere uitgebeeld in die verskeie en herhalende begrafnistonele. Daar word melding gemaak van die kinders se oupa se dood – “die eerste familiedood vir ons generation van niggies en nefies [...] en probably die eerste een wat ons van gehou het wat dood is” (Kamfer, 2021: 34). Hulle niggie, Tasha, se selfdood op die ouderdom van 12 is veral 'n traumatiese gebeurtenis vir die kinders – en ook 'n bevestiging van die maniere waarop hulle deur hulle ouers in die steek gelaat word. Ná Tasha se dood pleit Nadia by haar ma om raak te sien dat sy bloot 'n kind is: “[O]ns is sag, moenie ons force om hard te wees nie [...] moenie lat dié nog 'n ding is wat ons moet begrawe nie” (Kamfer, 2021: 51). Vir Nadia is Tasha se dood die “tipe despair wat jy voel in jou teens” wat verskil van dít wat jy as volwassene ervaar: “Is die eerste despair wat net ons sinne is. Dié is die een wat gaan terugkom as jy dertig jaar oud is en weer as jy vyftig jaar oud is” (Kamfer, 2021: 51-2). Ander begrafnisse waaroor daar geskryf word, sluit in dié van Diana, Maria, Sylvie, sowel as die begrafnis waarheen hulle ry in die taxi saam met Ricky, wat op onderbroke wyse oor verskeie hoofstukke vertel word (sien Kamfer, 2021: 101-2; 123-4; 132-3; 143; 157-8; 181-2; 185-6). Laasgenoemde is 'n voorbeeld van die gefragmenteerde, nieliniêre narratiewe aanbod van *Kompoun*.

In *Kompoun* is die narratief nieliniêr as weerspieëling van die nieliniêre aard van trauma. Die nieliniêre verhaallyn sluit aan by Caruth (1996: 4) se teorie dat die reaksie op trauma op vertraagde én herhalende wyse plaasvind, en dat trauma later terugkeer om by die individu te spook. Herhaling as narratiewe tegniek kan weer opgemerk word by Diana (Kamfer, 2021: 29; 35-7; 178-180; 206) en Tasha, Nadia en Xavie se niggie (Kamfer, 2021: 49-52; 121-2; 147; 187; 213-6), se onderskeie begrafnisse wat oor etlike hoofstukke op gefragmenteerde wyse vertel word, soortgelyk aan die karrit waar die beseerde Nadia op Xavie se skoot lê terwyl hulle oupa 'n storie vertel (Kamfer, 2021: 177; 183-4; 190-1; 196-7). In *Kompoun* is die kwessie van die “waarheid” gereeld ter sprake en word dit duidelik dat die waarheid subjektief is – veral teen die agtergrond van komplekse familietrauma, waar die “oortreder” in een situasie terselfdertyd die “slagoffer” in 'n ander plek of konteks is. Die gefragmenteerde verhaallyn dra by tot die gevoel van verplasing – in tyd en plek – wat die karakters meemaak, en eggo ook Rajiva (2017: 3) se beskrywing van traumaverwerking as 'n chaotiese onderneming. Hierdie

narratiewe tegniek versterk ook die idee van Nadia se gefragmenteerde sin van plek weens haar komplekse verhoudinge met bepaalde plekke.

4.3.2 Die plaas as plek van historiese trauma

Die siklus van trauma in die McKinney-familie sluit aan by die manier waarop Atkinson transgenerasietrauma beskryf: dat familietrauma tipies in multigenerasiesiklusse verloop en in sosiale en historiese kontekste verweef is. Nadia meen dat apartheid van haar ma “’n meid gemaak [het] vir basic-income wit mense” (Kamfer, 2021: 47). Sy demonstreer dus ’n verstaan van die manier waarop historiese ongelykheid in menige opsigte die verloop van haar lewe – en dié van haar ouers en grootouers – bepaal het. “Die spoke in die bosse en onder die waters is ons familiars. Behalwe daai is ons nog prone om drugs en drank te abuse. Coloured stereotype, genetically predispositioned en met extreme violent outbursts” (Kamfer, 2021: 134). Hier word ek herinner aan Coetzee (2025: 104) se uitspraak dat die mens se oriëntasie in plek nie heeltemal deur die individu bepaal word nie: “[T]hings are passed to us, we inherit worlds that open up to us in certain directions.” Dit is daarom noemenswaardig dat die jonger generasie – verteenwoordig deur Nadia en Xavie – hierdie siklus van trauma probeer verbreek, soos ek hierna bespreek.

Die verskynsel van die oordraagbaarheid van trauma kan opgelet word in Nadia en Xavie se verzet teen hulle ouers – die kinders poog om transgenerasietrauma teen te gaan deur generasiesiklusse te verbreek. Nadia en Xavie se generasie is vasbeslote om nie hulle ouers se patrone te herhaal nie. Nadia vertel hulle niggies en nefies het mekaar toe hulle klein was belowe dat hulle nooit “soos die grootmense” gaan word nie (Kamfer, 2021: 67); later dink Xavie dat hulle al meer en meer in hulle ouers verander (Kamfer, 2021: 160). Hierdie vrees word uitgebeeld in die toneel waar Nadia en Zinzi, die dogter van ’n familielvriend, vir hulle ma’s kyk asof hulle hulself “sien in ’n ver future”; Nadia meen sy is “definitief meer Anti Deetna as [haar] ma” (Kamfer, 2021: 194). In sommige aspekte volg die kinders tog in hulle ouers se voetspore, byvoorbeeld deur hoe hulle in hul tienerjare blootgestel word aan heelwat van dieselfde patrone en ontwykingsmetodes wat hulle ouers handhaaf: Nadia begin dagga rook en haarself sny, een niggie raak swanger en ’n ander een hou op skoolgaan en gaan werk by ’n appelfabriek – terwyl hulle almal “barely vyftien jaar” oud is (Kamfer, 2021: 36). In later jare word haar nefie, Dali, “twee keer opgesluit vir domestic abuse” (Kamfer, 2021: 175), terwyl haar jonger suster ook oormatig begin drink. Dit is ironies dat Dali hierdie patroon navolg, aangesien hy besluit het om ’n pa te word sodat hy nie “opeindig exactly soos hy nie

wil nie”; sy verhouding met sy kind is vir Nadia so mooi dat dit haar laat besef “hoe ver [hulle] eie pa’s opgefok het” (Kamfer, 2021: 156). Nadia meen dat haar generasie van kinders “nie net slimmer is as hulle parents nie, maar meer aware van hulle emotions en mekaar” (Kamfer, 2021: 81). Xavie voel die onus berus op hom om die siklus van toksiese maskuliniteit (“toxic masculinity”) in sy familie te verbreek: “[E]k is my generasie se self-appointed breaker of family curses” (Kamfer, 2021: 120). As jong volwassene is hy trots daarop dat hy sy “eie man” is: “’n Man wat nie geglo het in sy pa nie. [...] Ek is nie my pa nie en hy het nie vir my deserve nie” (Kamfer, 2021: 243). Hierdie uiteinde is veral noemenswaardig aangesien Nadia daarop wys dat Xavie se herkoms een van “watered-down, toxic, coloured patriarchy” is (Kamfer, 2021: 58-9). Sy neem waar dat haar familie tussen generasies verdeel word – die niggies en nefies teenoor hulle ouers:

Ons is hier vir oorlog. Die een waar ons teen hulle draai en vir hulle uitsit op hulle oudag. Die een waar ons soms vir hulle iets lekkie bring, maar in die kar wag as ons hulle kom optel vir Sunday lunch. Die een waar ons honest gaan raak met strangers as hulle vra: “Is julle close met julle ouers?” Dan antwoord ons: “Nope, my ma is toxic en sy enable my pa se abusive maniere, that’s why I had to make a clean break.” (Kamfer, 2021: 215)

Die kinders is dus krities teenoor hulle ouers se keuses en gedragspatrone en is daarom ook meer ingestel daarop om emosionele grense te stel. Hoewel hulle nie noodwendig weet hoe om met hulle trauma om te gaan nie, verrig hulle die moeilike taak om dit aan te pak, die traumatiese verlede te konfronteer en hulle families te bevraagteken. Sodoende kan hulle vir hulself alternatiewe toekomste verbeeld én laat realiseer.⁹⁰

Hoewel Nadia krities oor die vroue in haar familie is, het sy wel empatie vir die soortgelyke traumas wat haar ma, tannies en ouma voor haar deurgemaak het. Sy let byvoorbeeld daarop dat haar ouma, wat op 15 al getroud was, heeltemal te vroeg geseksualiseer is (Kamfer, 2021: 14). Die motto voorin die teks, aangehaal uit Ousmane Sembène se *God’s bits of wood*, reflekteer hierdie meegevoel wat die spreker met die vroue uit vorige generasies in haar familie voel:

As soon as one group allowed the refrain to die, another picked it up, and new verses were born [...] No one was very sure any longer where the song began,

⁹⁰ Siën Canham (2023: 17) en McKittrick (2006: 32-3) se argumentering oor die moeilike werk wat dit vereis om transgenerasietrauma te konfronteer, soos bespreek in hoofstuk 2.

or if it had an ending. It rolled out over its own length, like the movement of a serpent. It was as long as a life.

Hier word dus iets gesê oor die ervaringe wat vroue oor generasies erf, wat so ingebed in 'n kultuur se bloudruk is dat die begin en einde daarvan nie sigbaar is nie, soos 'n nimmereindigende lied. Terselfdertyd simboliseer die vroue se lied iets kragtigs – die vroue se teenwoordigheid wat soos 'n slang vorentoe seil, is onheilspellend, byna bedreigend. Hierdie boodskap word beklemtoon deur Kamfer wat die boek opdra aan “[a]l die vrouens, wat sorry moes sê, al was hulle nie sorry nie”. Nadia het 'n komplekse verstaan van die maniere waarop mense deur trauma geaffekteer word; sy meen dat

vandag se evil mense [...] damaged souls [is], traumatised, iets het verkeerd gegaan vir hulle, maar die evil wat ek van praat, bestaan net wanneer iemand die purest vorm van liefde gehad het. Dit is die evil wat in my was, met elke beating sien ek hoe al daai beauty uit my uit verdwyn, soos 'n koei wat halaal geslag word. (Kamfer, 2021: 76)

Die plaas as 'n plek van traumatiese herinnering in *Kompoun* is nie net van 'n persoonlike aard nie – daar is ook 'n bepalende element van kollektiewe trauma en herinnering ter sprake. Hier word aangesluit by Erlil (2011a: 305) se argument dat individuele herinnering aan kollektiewe herinnering verwant is weens elke individu se behoort tot bepaalde groepe. Die uitbeelding van die oorerflikheid van trauma in *Kompoun* herinner my ook aan Erlil (2011a: 306) se beskrywing van familieherinnering as 'n tipe kollektiewe transgenerasieherinnering wat deurlopend deur die omgang tussen familieledede konstrueer word. Deur oor en vanuit die plaasruimte te skryf, en sodoende terug te keer na die plek van trauma in die McKinneys se familiegeskiedenis, verrig Kamfer in *Kompoun* die werk wat McKittrick (2006: x) beskryf: 'n ondersoek van die verwantskap tussen swart gemeenskappe en geografie om lewens wat dikwels verplaas is en algemeen as ongeografies beskou word, sigbaar te maak. Sodoende belig die teks 'n alternatiewe perspektief op hoe die produksie van ruimte deur terreine van oorheersing (McKittrick, 2006: xiv) bereik word. Deur stil te staan by die vertellers se voorouers se persepsie van die bepaalde plekke van hulle herkoms en trauma, laat Nadia en Xavie toe om dit wat voorheen verdoesel of stilgemaak is, oop te breek – deur hierdie gesprekke, en die verhaallyne wat daaruit vloei, skep Kamfer dus die nodige ruimte om 'n traumatiese geskiedenis te openbaar en alternatiewe moontlikhede te oorweeg. Hier bring die vertellers hulle – en hul voorouers – se sin van plek in gesprek met hulle bepaalde plekke van herinnering.

In *Kompoun* word die geskiedenis bevraagteken, in ooreenstemming met Glissant se konsep van die poëtika van bevraagtekening wat McKittrick (2006: 27-8) en Canham (2023: 9) beide by hul argumentering betrek. Die vertellers konfronteer dus die oorblyfsels van koloniale geweld, soos Canham (2023: 17) skryf, en poog om die oorblywende pyn wat daaruit vloei, te verwerk – op persoonlike vlak, vir hulself en ook in die bepaalde posisie wat hulle beklee in ’n familie wat kollektiewe trauma tydens én ná apartheid ervaar.

4.3.3 Plekke van herinnering op Groenplaas

Die verskeie plekke van herinnering op Groenplaas sluit in Sylvie se huis, die woonplekke van Diana se minnaar(s) en die “kompoun” as geheel. In *Kompoun* word daar van anderkant die plaashuis geskryf,⁹¹ in teenstelling met *Valsrivier*, waar die plekke van herinnering vir Dominique meestal te make het met ruimtes op die plaas wat slegs vir die boer se gesin toeganklik is. Om weer haar herinneringe aan Sylvie te konfronteer deur terug te keer na Groenplaas vir die begrafnis, aktiveer Nadia se herinneringe aan die trauma wat sy hier ervaar het. Ná sy haar in haar twintigs toegewy het aan “healing en [die] untangling van childhood trauma” (Kamfer, 2021: 217-8), besef sy dat sy nie emosioneel genees het op dieselfde manier wat haar liggaamlike letsels gesond geraak en verdof het nie. “Die lang ellende van my childhood is al wat ek het, elke hou, elke bruse is vandag net scars, wat vir jare al gesond is. Dit is ek wat nie saam met my vlees geheel het nie, ek met my stubborn gees” (Kamfer, 2021: 176). Hierdie ervaring, dat sy besef sy is nog nie genees nie juis toe sy na Groenplaas terugkeer, sluit aan by Schramm (2011: 6) se argument dat die herinnering aan geweld – en trauma, by verlenging – bo en behalwe in die mens se liggaam en verstand ook in plek ingebed is, en dat bepaalde plekke en landskappe op hierdie wyse as “memory containers” funksioneer. Met Sylvie se dood voel Nadia asof sy “uit ’n vliegtuig gestoot word”, maar sy weerhou haar om hartseer te voel daaroor. Hoewel sy probeer het om haar van Sylvie af los te maak, besef sy dit is nie moontlik nie: “Nou vat sy my saam graf toe. Sy brand my uit soos droë gras. Ek was dom om te dink ek het weggekome. Nie een van ons het nie” (Kamfer, 2021: 176). Die gebruik van “weggekome” hier, is dubbelsinnig: Nadia besef dat sy haar eerstens nog nie van haar familietrauma kon distansieer nie en tweedens dat sy nooit werklik die plaas verlaat het nie. Die herinneringe aan trauma wat sy met die plaas vereenselwig, vorm haar steeds. Sy besef dat

⁹¹ Sien Coetzee (2025: 201-2) soos bespreek in hoofstuk 1.

trauma nieliniêr en blywend is, dat trauma nie deur tyd opgelos word nie: “Is funny hoe ’n mens nooit uit jou childhood uit kom nie” (Kamfer, 2021: 217-8).

Groenplaas as ’n plek van traumatiese herinnering word veral beklemtoon in die droom wat Nadia het die aand van Sylvie se dood:

Ek het gedroom ek is by die dam op Groenplaas, in my orange T-shirt en lime-green leggings. My hare in twee bollas, met ’n klomp bloukransvoëls wat aan die soom van die dam dwaal. My ouma het onder die wilgerboom uitgestap gekom soos Nago in Princess Mononoke, met my op haar rug. Al my hare was afgeskeer, maar ek was happy en skoon en my ouma se blou oë was sag. Die crow’s feet in die hoeke van haar oë het gelyk soos regmerkies. Ons twee het verby die ander version van myself gestap. Toe ek wakker skrik, toe hoor ek sy fluister in my oor: “Moenie vergeet ek het jou grootgemaak nie.” Groenplaas was groen en nat, die heel mooiste plek in die Overberg. Is asof ek dit vir die eerste keer sien, niemand was nog ooit so bly om my te sien soos die Overberg nie en ek het gevoel asof ek ’n ma het. Kan ’n plek so mooi wees in die cruelest season, kan ’n mens in ’n plek bly waar dit so groen en nat is terwyl jy so dors en droog van binne is? Die Overberg hou haar liefde net vir haarself; óf dit, óf sy is ’n man, ’n man wie se hande net goed is vir die appelbome, want appelbome het nie sagte centres nie. Aan die einde van die dag is dié nie die einde nie. Die begrafnis is die begin en almal wat dood is, word nie begrawe nie. [...] Ek begrawe almal elke dag van voor af. Hulle gaan dood elke keer as ek huil. ’n Loop van loss. (Kamfer, 2021: 244-5)

Hierdie uittreksel verteenwoordig een van die min voorbeelde waar Nadia natuurbeelde gebruik en met soveel deernis oor die plaas nadink – hier beskryf sy die plaasomgewing as ’n plek wat vir haar mooi is. In haar droom is sy attent op die bloukraanvoëls, die dam, die wilgerboom. Dit is interessant dat Nadia ná haar ouma se dood vir die eerste keer ag slaan op die prag van die plaas, asof dit nou eers – in die afwesigheid van die simbool van die trauma van haar kinderjare – vir haar ’n plek kan word wat sy nie primêr met traumatiese herinnering assosieer nie.⁹² Sy dra egter steeds swaar aan die blywende impak wat haar ouma op haar gehad

⁹² Xavie ervaar op soortgelyke wyse hoe hy met nuwe oë na die see kyk ná die dood van sy pa, die visserman, met wie hy die see en Santekraam, die kusdorpie, assosieer: “Die see lyk mooi, sonder my pa in die wêreld” (Kamfer, 2021: 211).

het – daar is dus nie ’n afsluiting aan haar trauma nie; dit leef voort in ’n siklus van verlies en hartseer. “’n Loop van loss,” soos Nadia dit self beskryf (Kamfer, 2021: 245).

4.3.4 *Kompoun* as moontlike kontesterende plaasroman

Om te verstaan hoe die magsdinamikas wat op Groenplaas uitspeel, bydra tot Nadia en Xavie se bepaalde sin van plek, is dit nuttig om terug te keer na teoretisering oor die plaasromantradisie. Waar ek in die vorige hoofstuk tot die gevolgtrekking gekom het dat *Valsrivier* in sommige aspekte getrou is aan die normatiewe plaasroman en in ander aspekte teenstrydig is daarmee, is *Kompoun* in byna alle opsigte ondermynend van die genre. Die eerste en moontlik die grootste kontesterende element van dié teks is dat die verhaal vertel word vanuit die perspektief van die kinders/kleinkinders van die plaaswerkers. Daarmee saam herbeding die teks vroulike mag deur die plaas as matriargale ruimte uit te beeld. Tog het die McKinneys nie noodwendig agentskap binne die plaasruimte nie, hoewel Nadia en Xavie aan die stuur van die narratief is. Die plaas is die plek waar hulle grootouers – en ander familieledes – werk sonder om die voordele van daardie arbeid te geniet. Hierdie beperkte agentskap waaroor die plaasarbeiders beskik word onder andere uitgebeeld in die beskrywing van die “beheerliggaam” (Kamfer, 2021: 79):

’n [P]hony governing body wat in place is om die plaasmense, mostly die plaasmans, te laat voel asof hulle ’n sê het in hoe hulle vrouens se lewens control word. [...] Dis classic slavery tactics en die plaasmense weetie, want hoe weet ’n slave gebore into slavery wat slavery is.

Hierdie “beheerliggaam” skep dus die illusie dat die plaaswerkers – die mans – mag oor die vroue uitoefen. Die mans is egter op hulle beurt onder die mag van die boer; sodoende is die landelike orde, waaroor Coetzee (1988: 69) skryf, dus steeds aktief op Groenplaas. Die gebrek aan mag wat Sylvie as plaasarbeider op die plaas ervaar – ook as ’n lid van die breër samelewing waarin apartheidwetgewing gehandhaaf word, is moontlik ’n bydraende faktor tot die ekstreme wyse waarop sy haar mag by die huis teenoor haar kinders en kleinkinders uitoefen. Die wyse waarop magsdinamikas op die plaas deur ras onderlê word, word beklemtoon in die toneel waar Sylvie ’n polisieman as “baas” aanspreek, en Nadia wat wonder of sy hom ook as “baas” moet aanspreek, soos haar ouma, of as “konstabel”, soos haar ma (Kamfer, 2021: 219-20).

Nog ’n merkbare verskil tussen *Kompoun* en die normatiewe plaasroman is die wyse waarop daar oor die plaas – die plaasgeskiedenis en boerderyaktiwiteite hierby ingesluit – en die natuur geskryf word. In haar vertelling skenk Nadia byvoorbeeld relatief min aandag aan beskrywings van die plaas en die boerdery. Die leser weet inderwaarheid baie min oor die geskiedenis van Groenplaas en die McKinneys se verhouding met die boer – hierdie weglating is, soos reeds genoem, op sigself kontesterend aangesien die narratief van die plaaswerkers op die voorgrond geplaas word. Nadia gee wel konteks oor die eienaarskap van die plase in die omgewing – sy noem dat Groenplaas en die plase daarrondom aan Engelse boere, “straight uit Engeland uit”, behoort, en dat al die wit mense rondom hulle Engels praat (Kamfer, 2021: 30). Sy wil by haar ouma weet wie erger is, ’n Afrikaanse of Engelse boer, waarop haar ouma antwoord: “’n Vark bly ’n vark en ’n boer bly ’n boer, maak nie saak hoeveel boeties hy onder sy kooi weggesteek het in die apartheid nie” (Kamfer, 2021: 22). Ek word herinner aan Dominique se beskrywings in *Valsrivier* oor hoe haar pa soms swart mans wat van die polisie vlug, in die plaas se mielielande laat wegkruip het. Sylvie meen ’n Engelse boer en ’n Afrikaanse boer is “altwee ewe sleg... jy moet ook maar oppas vir die Engelse boer, want hy dink hy is beter as die bóér boer, hulle lag eintlik vir die Afrikaners, maar oppas vir hulle” (Kamfer, 2021: 22). Hierdie siening van Sylvie eggo wat Nadia later in die teks sê oor haar familie se instelling teenoor politiek en weerstand teen wit mag:

As dit by politics kom, repeat my familie dieselfde storie oor en oor. Die wit man is ’n piece of shit en die coloured is built to suffer. Jou resistance teen oppression is limited tot hoe min jy kan dink van ’n wit man. Almal battle altyd oor hoe min hulle van ’n boer dink. “Wie ekke? ’n Boer vir my sê? Joh, hy dink daai kak, issie die ou dae nie, hie maak ek jou vinnig klaar,” moet ons family motto wees. Other than that, is ons maar oppressed. (Kamfer, 2021: 99)

Hierdie stelling – “ons [is] maar oppressed” – skakel met my argument oor die McKinneys se mag en agentskap op/eienaarskap van die plaas. Hoewel *Kompoun* as kontesterende plaasroman ’n mate van narratiewe agentskap aan die McKinneys bied, word hulle steeds onderdruk – in die hede, as werkers in diens van die wit boer, en oor generasies heen as deel van ’n geskiedenis van onderdrukking op die Suid-Afrikaanse plaasruimte, ’n geskiedenis wat oor en oor herhaal.

Die boerderyaktiwiteit wat Nadia wel uitlig, is die arbeid – sy verwys byvoorbeeld na haar ouma-hulle wat vir ure aaneen staan en appels pluk in die boorde (Kamfer, 2021: 32). Op hierdie manier daag *Kompoun* dus die tradisie van die stilte van swart arbeid in die normatiewe plaasroman uit. Nadia verwys na “Lady Groenplaas”, die boer se vrou, wat “white saviour tendencies” gehad het, “[m]aar sy was nice, at least, al was sy biesag” (Kamfer, 2021: 31). Hierdie perspektief op die boervrou is interessant; dit is moontlik dat die arbeiders in *Valsrivier* ’n soortgelyke indruk van Sandra se liefdadigheidswerk het. Nadia verwys verder na die boer se seun wat skoolvakansies plaas toe gekom het en met sy “Nuwe Suid-Afrika-gedagtes tussen [hulle] kom uithang” het (Kamfer, 2021: 30). Hierdie beskrywing herinner my aan Paul in *Valsrivier*, wie se politieke oortuigings toenemend liberaal geword het namate hy ouer geraak het, en hoe hy dikwels as gevolg daarvan koppe gestamp het met sy ouers wanneer hy met skoolvakansies teruggekeer het plaas toe. In *Kompoun* word die impak van swart arbeid op Groenplaas verder beklemtoon deur die stories wat versin word dat, ná die McKinneys wegtrek, die plaas “vol spoke” is, en dat die appels nie meer daar groei nie.⁹³ Die McKinneys se teenwoordigheid op Groenplaas is dus direk verwant aan die sukses van die boerdery. In *Kompoun* is daar nie ’n uitbeelding van die sogenaamde huwelik tussen die boer en die grond waarop Coetzee (1988: 86) skryf nie. Die teks beeld immers nie ’n idilliese verhouding met die natuur uit, soos in die aanvangsjare van die tradisie gedoen is nie (Roos in Fourie, 2011: 16-7). Die verbintenis met die plaasgrond oor generasies heen – die trots daarop en die liefde daarvoor – wat in *Valsrivier* teenwoordig is, word nie hier opgemerk nie. Nadia se verhouding met die plaas is, soos vroeër in hierdie hoofstuk omskryf, niekonstant en gewortel in ’n geskiedenis van verplasing en ontheemding.

Die kwessie van erfreg in *Kompoun* dra ook ander betekenis as in die normatiewe plaasroman. In die normatiewe plaasroman is erfreg op die grond ’n belangrike tema. Dit is ook in *Valsrivier* ter sake, hoewel Paul as sy pa se opvolger hierdie tradisie teenstaan en uiteindelik verbreek. In *Kompoun* hou erfreg in Nadia se verwysingsraamwerk verband met die oorerwing van trauma en onderdrukking. Sy vertel byvoorbeeld hoe haar ma as kind reeds op die plaas moes begin werk: “Daai was hoe jou hele lewe bepaal was: iemand het besluit jy is reg vir child labour en jy begin werk tot die dag jy nie meer kan nie” (Kamfer, 2021: 46). Die gebruik van die term “child labour” eerder as bloot “werk” dui op ’n politieke bewustheid by Nadia as jong verteller, wat nie in *Valsrivier* – terwyl Dominique nog ’n kind is – te bespeur is nie. Anders as die boer

⁹³ Die “spoke” wat hier beskryf word, is simbolies van die trauma wat op die plaas uitgespeel het en wat steeds in hierdie ruimte vertoef. Die herinneringe aan trauma kleef aan hierdie plek.

se kinders wat patriargale mag saam met die plaasgrond erf – en boonop die voorreg het om dit van die hand te wys, soos Paul – erf Sylvie se kinders háár posisie op die plaas – beide haar rol as arbeider, sowel as die bepaalde posisie wat sy in die landelike orde en magshiërargie inneem. Mag is daarom ook oorerflik binne die plaasruimte – vir die boer en sy kinders, sowel as die arbeiders en hulle kinders. In *Valsrivier* word hierdie gegewe uitgebeeld deur die wyse waarop Vusi, Firi en die dogtertjies van die arbeiders, byvoorbeeld, dieselfde posisie van mag teenoor die Botha-kindere inneem as wat hulle by hulle ouers waarneem. In *Kompoun* word hierdie oorerwing van mag wel deur die jonger generasie McKinneys teengestaan, soos opgemerk kan word in die herhalende tema van die kinders wat teen hulle ouers rebelleer.

4.4 Samevatting

In hierdie hoofstuk het ek bespreek op watter wyses Groenplaas vir Nadia en Xavie as 'n plek van transgenerasietrauma dien. Die twee vertellers ervaar afsonderlike persoonlike trauma, terwyl hulle gedeelde familietrauma gesitueer is binne die groter, historiese konteks van trauma veroorsaak deur apartheid. Ek het gemotiveer op watter wyses hulle ruimtelike ervarings beïnvloed word deur die geskiedenis van verplasing en ontheemding in hul familie, en hoe hul verhouding met Groenplaas drasties verskil van die verhouding wat Dominique in *Valsrivier* met die plaasruimte(s) van haar grootwordjare het. Ek het bespreek hoe beide Nadia en Xavie se vertellinge gekarakteriseer word deur emosionele afstand, en hoe dit moontlik dien as hanteringsmeganisme vir die trauma waaraan hulle sedert hulle kinderjare onderwerp word. Ek het deurentyd melding gemaak van narratiewe tegnieke wat ingespan word om hierdie emosionele afstand en die impak van trauma op die vertellers uit te beeld – mees noemenswaardig is narratiewe stiltes en weglatings, sowel as herhaling en 'n nielinêre verhaallyn wat die sikliese aard van trauma weerspieël. Waar die plaas in *Valsrivier* eers latere jare vir Dominique in 'n plek van trauma omskep is, is Groenplaas in *Kompoun* in Nadia en Xavie se vroegste jare reeds 'n plek wat hulle met trauma vereenselwig. Ek het gemotiveer op watter wyses trauma oordraagbaar is in *Kompoun* en hoe die jonger generasie McKinney-kindere hierdie idee uitdaag deur die transgenerasietrauma in hul familie in die gesig te staar en op die naam te noem. Laastens het ek bespreek op watter wyses *Kompoun* die plaasromantradisie kontesteer deur die boer se stem stil te maak en in stede daarvan die verhaal vanuit die arbeiders se perspektief te vertel – sodoende word die stilte van swart arbeid verbreek.

Hoofstuk 5: Samevatting en gevolgtrekking

5.1 Inleiding

In hierdie tesis het ek Michelle Balaev (2008: 160) se argumente rakende die verband tussen plek en trauma as vertrekpunt gebruik om ondersoek in te stel na die plaas as 'n plek van traumatiese herinnering vir die vertellers in Dominique Botha se *Valsrivier* (2013) en Ronelda S. Kamfer se *Kompoun* (2021). My bespreking van dié twee tekste is gerig op 'n teoretiese raamwerk wat kulturele trauma- en herinneringsteorie met plek- en ruimteteorie byeenbring. Hierdie twee navorsingsvelde is beide al in Afrikaans ondersoek, hoewel dit tot op hede nog selde met mekaar in verband gebring is. In my studie stel ek dus 'n raamwerk voor waarvolgens daar tegelykertyd van kulturele trauma- en herinneringstudies en plek- en ruimtestudies gebruik gemaak word vir die bestudering van die Afrikaanse literatuur. Dit is ook die eerste akademiese studie waarin Botha en Kamfer se werk vergelykend ondersoek word.

Ek het my primêre navorsingsvraag – op watter maniere die plaas as 'n plek van traumatiese herinnering dien vir die vertellers in *Valsrivier* en *Kompoun* – beantwoord deur op 'n aantal subvrae te fokus:

- Wat is die vertellers van die twee tekste se ruimtelike posisionering ten opsigte van die plaas – met ander woorde, wat beteken die plaas onderskeidelik vir Dominique in *Valsrivier* en vir Nadia en Xavie in *Kompoun*?
- Hoe word die verhouding tussen die vertellers in die onderskeie tekste se persoonlike trauma en historiese trauma in ruimtelike terme uitgedruk?
- Watter verskille en ooreenkomste is daar in die onderskeie tekste se uitbeelding van die plaasruimte wanneer dit vergelyk word met die eienskappe van die normatiewe Afrikaanse plaasroman?
- Watter narratiewe tegnieke word benut om die impak van trauma op die karakters, en hulle verhouding met plek/ruimte, in die gekose romans oor te dra?

In hoofstuk 2 het ek die teoretiese grondslag gelê om hierdie vrae in hoofstuk 3 en 4 te beantwoord.

5.2 Gevolgtrekking

Om te besin oor die vertellers se verhoudinge met bepaalde plekke, het ek omskryf wat die verskil en wisselwerking tussen plek en ruimte is, asook die verskillende prosesse en ervarings wat daartoe bydra dat bepaalde ruimtes in betekenisbelaaide plekke omskep word. Ek het beklemtoon dat verhoudinge met plek persoonlik is – dat elke individu of gemeenskap ’n unieke assosiasie met ’n bepaalde plek het. Uiteenlopende ervarings van onder andere persoonlike, familie- en historiese trauma kleef daarom aan verskillende plekke.

Soos ek in hoofstuk 3 en 4 bespreek het, heg Dominique in *Valsrivier* en Nadia en Xavie in *Kompoun* dus nie dieselfde betekenis aan die plaasruimte nie, as gevolg van die unieke persoonlike ervarings asook die verskillende tipes trauma wat die onderskeie vertellers met dié plekke assosieer. Ek het gemotiveer dat Dominique se fyn ingesteldheid op die fisiese omgewing ’n aanduiding is van haar ingeplaastheid en liefde vir die plaas; haar vertelling is deurlopend ryk aan gedetailleerde natuurbeskrywings wat dikwels liries van aard is. Ek het geargumenteer dat Dominique reeds as kind besonder geheg aan die plaas is weens die bevoorregte posisie wat sy in hierdie ruimte beklee as die kind van die wit plaaseienaar, en dat dit daarom sin maak dat sy op hierdie stadium ’n naïewe, onskuldige en selfs romantiese indruk van dié plek het. Die plaas word oor tyd vir Dominique ’n plek van traumatiese herinnering as gevolg van ’n aantal traumatiese gebeure wat sy daarmee vereenselwig – mees noemenswaardig is die dood van haar broer, Paul. Haar liefde vir Paul is vervleg met haar liefde vir die plaas. Die plaas is daarom die plek wat sy met haar oorlede broer assosieer en waarin haar herinneringe aan hom geanker is. In teenstelling hiermee het ek bespreek hoe die plaas van die begin af vir Nadia en Xavie ’n plek van trauma is – as die kinders/kleinkinders van die plaasarbeiders wat in diens van die plaaseienaar is, is die plaas nie vir hulle ’n plek van sorgeloosheid en bevoorregting nie. Reeds as kinders is hulle bewus van die onreg waaronder hulle familie ly weens apartheidswetgewing en die blywende trauma wat daardeur veroorsaak word. Hulle assosieer die plaas dus met hierdie historiese trauma, sowel as verskillende ervarings van persoonlike en familietrauma wat hulle in hierdie plek beleef.

Die vertellers in die onderskeie tekste se beleving van persoonlike en historiese trauma word dikwels in ruimtelike terme uitgedruk, hoewel dit geensins op dieselfde manier vergestalt nie. Waar Dominique haar in die plaasruimte inleef en doelbewus daaraan vasklou, distansieer Nadia en Xavie hulle van die plaas. Ek het twee funksies geïdentifiseer wat Dominique se gereelde gedetailleerde beskrywings van die plaas inhou. Dit dien eerstens as die

verwysingsraamwerk waarbinne sy haar kinderherinneringe – waarin Paul sentraal is – posisioneer, en tweedens steun sy daarop as 'n ontwykingsmeganisme vir trauma. Omgewingsbeskrywings en natuurbeelde word met ander woorde dikwels as plekhouders vir verlies gebruik. Nadia en Xavie se vertelling is van liriese omgewingsbeskrywings gestroop; hul metafore en beelde is dikwels op die dood en geweld eerder as op die natuur geskoei. Die verhouding tussen die plaas en trauma in *Kompoun* word veral beklemtoon in hoe Nadia, byvoorbeeld, eers op die natuurgegewens van die plaasomgewing begin let ná die dood van Sylvie, wat vir haar 'n simbool van die familietrauma van haar kinderjare is.

In my oorsig van die normatiewe plaasroman en die kontesterende plaasroman wat in reaksie op eersgenoemde ontwikkel het, het ek bespreek op watter maniere die plaasruimte binne die Suid-Afrikaanse geskiedenis met magsverhoudinge verstrengel is. Ek het bespreek hoe die tekort aan mag en agentskap in hierdie konteks bydra tot die historiese trauma wat in die plaas ingegraveer is, en hoe die narratiewe in *Valsrivier* en *Kompoun* onderskeidelik van weerskante van hierdie magspektrum vertel word.

Kompoun kontesteer die plaasromantradisie in talle opsigte. Deurdat die verhaal vanuit die perspektief van die kinders/kleinkinders van die arbeiders vertel word, is die boer en die boerderyaktiwiteite nie op die voorgrond van die narratief nie. Daarmee saam word swart arbeid nie stilgemaak nie; die natuur word nie geromantiseer nie; daar is nie kwessies van erfreg op die grond nie; vroue is sentraal tot die verhaal; en die narratief is nieliniêr. Hoewel *Valsrivier*, hierteenoor, in sekere opsigte as 'n kontesterende plaasroman beskou kan word, is die algehele struktuur van die teks in ooreenstemming met die normatiewe plaasroman. Die landelike orde wat deur Paul verbreek word, word weer deur sy jonger broer herstel; die agentskap waaroor Sandra as vrou beskik, dra by tot verandering binne die plaashuis, maar doen min om iets te verander rakende die beperkte mag waaroor die arbeiders op die plaas beskik. Daar word gedeeltelik weggedoen met die stilte van swart arbeid deur enkele van die arbeiders gereeld by die verhaal te betrek, maar weer eens het dit nie 'n merkbare effek op die magsdinamika tussen die boer en die arbeiders nie. *Valsrivier* is die verhaal van 'n welvarende, bevoorregte wit familie wat buitengewoon progressief en anti-rassisties opgetree het vir die tyd waarin die verhaalgebeure afspeel. Binne 'n breër oorweging van die plaasromangenre, beweeg die teks dus verder weg van die tradisie af, maar nie noodwendig vorentoe nie. In 'n mate vertel beide Botha en Kamfer bloot oor hoe die magsverhoudinge op die plaas (in witbesit) is – in beide verhale seëvier die struktuur van die welvarende wit boergesin en die bruin en swart

arbeiders wat in eersgenoemde se diens is. In *Valsrivier* se geval funksioneer die arbeiders in die agtergrond, terwyl die boer en sy gesin die agtergrond vorm in *Kompoun*. In beide tekste kan waargeneem word hoe trauma binne elke familie gedeel en oor generasies oorgeërf word.

In my bespreking het ek deurgaans verwys na 'n aantal narratiewe tegnieke wat in die twee tekste 'n noemenswaardige rol speel om die impak van trauma op die karakters oor te dra. 'n Kinderverteller word in beide tekste gebruik. Dominique se kindervertellings in *Valsrivier* anker haar herinneringe aan trauma in die verlede, sowel as aan konkrete plekke op die plaas. Dit beklemtoon die onskuld en eenvoud van haar kinderjare op die plaas vóór die belewing van die trauma wat sy later jare met hierdie plek vereenselwig. In teenstelling hiermee is daar nie dieselfde sprake van onskuld in Nadia en Xavie se kindervertellings te bespeur nie. Hulle word vroeër in hulle lewens aan trauma blootgestel en gevolglik gaan hulle as kinders reeds op alledaagse wyse met trauma om. Ek het reeds verwys na die funksie van omgewingsbeskrywings in *Valsrivier*, teenoor die afwesigheid daarvan in *Kompoun*. Ek het ook verwys na die implikasies van die narratiewe struktuur van die tekste. *Valsrivier* volg 'n liniêre verhaallyn, ooreenkomstig met die struktuur van die normatiewe plaasroman, hoewel daar gereelde voorbeelde van narratiewe stiltes en weglatings is deurdat Dominique op omgewingsbeskrywings steun eerder as om haar ervaringe van trauma in besonderhede te verwoord. *Kompoun* se nieliniêre, gefragmenteerde narratief is nie bloot 'n kontestering van die liniêre narratiewe struktuur van die normatiewe plaasroman nie, maar is ook 'n vergestaltung van die nieliniariteit van trauma. Die gebruik van herhaling, stiltes en weglatings – wat in *Kompoun* se geval dikwels waargeneem kan word deur Nadia en Xavie se vertellings van dieselfde tonele of gebeure te vergelyk – dra by tot die beklemtoning van die verwronge aard van traumaherinnering.

5.3 Moontlikhede vir verdere studie

In 'n uitgebreide studie sou Botha en Kamfer se onderskeie digbundels by die bespreking betrek kon word. In Botha se *Donkerberg* (2021), soos reeds genoem, word dieselfde verhaallyne in *Valsrivier* verder ondersoek – daar is byvoorbeeld heelwat gedigte waar die trauma van Paul se dood in ruimtelike terme uitgedruk word. In veral Kamfer se *grond/Santekraam* (2011) word heelwat van dieselfde onderwerpe rakende geweld, verplasing en trauma aangeroei as wat in *Kompoun* ondersoek word. Temas van verlies en trauma is ook in Kamfer se *Noudat slapende honde* (2008), *Hammie* (2016) en *Chinatown* (2019) ter sprake. Susan Smith se skrywes oor ekokritiek en ekopoësie, waarna ek gereeld verwys het, sou byvoorbeeld van nut kon wees in

'n uitgebreide studie oor plek en ruimte in Botha en/of Kamfer se onderskeie digbundels. In verdere studies sou daar aandag geskenk kon word aan ander plekke van trauma in beide tekste. Dit sou veral interessant wees om vergelykende ondersoek in te stel na die onderskeie vertellers se verhoudinge met stadsruimtes in tonele wat in die Kaap afspeel. My studie maak ook verdere moontlikhede in die Afrikaanse literêre navorsing oop: My teoretiese raamwerk kan gebruik word om die vervlegte aard van trauma, herinnering en plek in ander tekste te analiseer.

Bronnelys

- Anker, J. 1987. Die deiktiese ruimte as struktuurmiddel in die Afrikaanse prosa. PhD-tesis. Kaapstad: Universiteit van Kaapstad.
- Anker, J. 2008. Die verwerking van trauma in twee Afrikaanse romans. *LitNet Akademies*. 5(2):153-170.
- Anoniem. 2015. *Valsrivier – 'n lesersindruk vanuit 'n sielkundige perspektief*. LitNet. Beskikbaar: <https://www.litnet.co.za/valsrivier-n-lesersindruk-vanuit-n-sielkundige-perspektief/> [2023, Junie 4].
- Arnold-de Simine, S. 2018. Trauma and memory. In *Trauma and literature*. J. Roger Kurtz (red.). Cambridge: Cambridge University Press. 140-152.
- Atkinson, M. 2017. *The poetics of transgenerational trauma*. New York, Londen: Bloomsbury Academic.
- Aucamp, M.P.E. 2015. Die verband tussen trauma, die sublieme en die heilige in geselekteerde poësietekste van Totius, Sheila Cussons en T.T. Cloete. MA-tesis. Potchefstroom: Noordwes-Universiteit.
- Bachelard, G. 1969. *The poetics of space*. Vertaal deur M. Jolas. Boston: Beacon Press.
- Baker, K. 2012. Identity, memory and place. *The Word Hoard*. (1):23-33.
- Balaev, M. 2008. Trends in literary trauma theory. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. 41(2):149-166.
- Bennett, N. 2022. *Die natuursimboliek in Valsrivier en Donkerberg van Dominique Botha*. Versindaba. Beskikbaar: <https://versindaba.co.za/2022/07/20/nini-bennett-die-natuursimboliek-in-valsrivier-en-donkerberg-van-dominique-botha/> [2023, Maart 12].
- Bezuidenhout, A. 2013. Die drukking van dakke: ruimtelikheid en morele agentskap in Gert Vlok Nel se digbundel *om te lewe is onnatuurlik* en *Veelvuldige gebruike vir huishoudelike toestelle*. MA-tesis. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Bosch, T.E. 2016. Memory studies: A brief concept paper. *MeCoDEM*. ISSN 2057-4002. (Ongepubliseer).

- Botha, D. 2013. Ter wille van Paul. *Rapport*. 27 Julie. Beskikbaar:
<https://www.netwerk24.com/rapport/mytyd/nuus/ter-wille-van-paul-20130725> [2023, Maart 12].
- Botha, D. 2013. *Valsrivier*. Kaapstad: Umuzi.
- Botha, D. 2021. *Donkerberg/Bloodwood*. Johannesburg: Dwarsrivier-Uitgewers.
- Botha, D. 2024. Ek's van 'n plaas in die Vrystaat, waar die dood springlewendig is. *Rapport*. 22 Desember. Beskikbaar:
<https://www.netwerk24.com/netwerk24/stemme/menings/dominique-botha-eks-van-n-plaas-in-die-vrystaat-waar-die-dood-springlewendig-is-20241222> [2024, Desember 22].
- Botha, M. 2014. Traumaverwerking in Krog se *Kleur kom nooit alleen nie*. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*. 54(3):524-541.
- Botha, M. 2017. Verwerking van outobiografiese geheue in enkele gedigte uit Antjie Krog se *Mede-wete*. *Stilet*. 28(1):1-22.
- Bridges, B. & Osterhoudt, S. 2021. Landscapes and memory. *Oxford Research Encyclopedias of Anthropology*. Beskikbaar:
<https://oxfordre.com/anthropology/display/10.1093/acrefore/9780190854584.001.0001/acrefore-9780190854584-e-304> [2023, Junie 20].
- Bruwer, N. 2003. Landskap en identiteit in *Tikoës* deur Henk van Woerden. MA-tesis. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Bruwer, N. 2014. *kykNET-Rapport Boekpryse: Onderhoud met Dominique Botha*. LitNet. Beskikbaar: <https://www.litnet.co.za/kyknet-rapport-boekpryse-onderhoud-met-dominique-botha/> [2023, Maart 12].
- Buell, L. 2005. *The future of environmental criticism*. Malden: Blackwell Publishing.
- Burger, B. 2016. 'n Geokrities-vergelykende analise van Afrikaans- en Engelstalige Suid-Afrikaanse stedelike romans. PhD-tesis. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.

- Burger, B. 2020. 'Our respect for water is what you have termed fear': The ocean in the poetry of Ronelda S. Kamfer and Koleka Putuma. *Journal of Southern African Studies*. 46(1):23-38.
- Canham, H.K. 2023. *Riotous deathscapes*. Durham: Duke University Press.
- Carter, E., Donald, J. & Squires, J. (reds.). 1993. *Space and place: Theories of identity and location*. Londen: Lawrence & Wishart.
- Carter, P. 1987. *The road to Botany Bay: An exploration of landscape and history*. Londen: Faber & Faber.
- Caruth, C. 1991. Unclaimed experience: Trauma and the possibility of history. *Yale French Studies*. 79:181-192.
- Caruth, C. 1996. *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Chait, C. 2017. 'An African childhood': Representing the self in Alexandra Fuller's *Don't let's go to the dogs tonight*, Lauren Liebenberg's *The voluptuous delights of peanut butter and jam*, and Dominique Botha's *False River*. MA-tesis. Johannesburg: Universiteit van Witwatersrand.
- Chaudhari, S. 2013. Plek, geheue en identiteit in twee gedigte van Diana Ferrus. *Stilet*. 25(1):34-57.
- Coetzee, A. 2000. *'n Hele os vir 'n ou broodmes: Grond en die plaasnarratief sedert 1595*. Pretoria, Kaapstad: Van Schaik, Human & Rousseau.
- Coetzee, A. 2025. *Desire at the end of the white line: Notes on the decolonisation of white Afrikaner femininity*. Pietermaritzburg: UKZN Press.
- Coetzee, A., Du Toit, L. & Gouws, A. 2024. White women and antiracism in the (post)colony of South Africa. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. 49(3):609-631.

- Coetzee, C. 2015. Huisies aan die Rand: Ekokritiek en in die besonder stedelike ekokritiek as lens vir die lees van sewe gedigte met Johannesburg as agtergrond. *LitNet Akademies*. 12(3):1-50.
- Coetzee, J.M. 1988. *White writing: On the culture of letters in South Africa*. New Haven: Yale University Press.
- Comestor, J. 2013. *Dominique Botha: Valsrivier*. LitNet. Beskikbaar: <https://www.litnet.co.za/brief-dominique-botha-valsrivier/> [2023, Maart 12].
- Croeser, C. 2024. Queerly uncanny Afrikaner nationalism(s): An affectively attuned queer reading of selected twentieth-century uncanny Afrikaans short stories. PhD-tesis. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Croeser, C. 2025. Waar spoke nog speel: 'n Queer verkenning van die affektiewe rol van die spookagtige plaasruimte in CJ Langenhoven se “Die bouval op Wilgerdal”. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*. 64(4):760-776.
- Darian-Smith, K., Gunner, L. & Nuttall, S. 1996. Text, theory, space: Land, literature and history in South Africa and Australia. Londen, New York: Routledge.
- De Beer, A.M. & Du Plooy, H.J.G. 2011. Ruimte as tema en metafoor in die poësie van enkele vroulike Afrikaanse digters: 1994-2005. *Literator*. 32(1):73-98.
- De Beer, D. 2022. *Ronelda S Kamfer's Kompoun will leave you shattered but the brilliance with which she writes is lasting and will blow your mind*. De Beer Necessities. Beskikbaar: <https://debeernecessities.com/2022/05/17/ronelda-s-kamfers-kompoun-will-leave-you-shattered-but-the-brilliance-with-which-she-writes-is-lasting-and-will-blow-your-mind/> [2023, Maart 27].
- Devarenne, N. 2009. Nationalism and the farm novel in South Africa, 1883-2004. *Journal of Southern African Studies*. 35(3):627-642.
- De Vries, A. 2022. *Jan Rabie-Rapportprys 2022: Kompoun deur Ronelda Kamfer*. LitNet. Beskikbaar: <https://www.litnet.co.za/jan-rabie-rapportprys-2022-kompoun-deur-ronelda-kamfer/> [2023, Maart 27].

- De Vries, W. 2014. *Van Niekerk en Botha met UJ-pryse bekroon*. Netwerk24. Besikbaar: <https://www.netwerk24.com/Netwerk24/van-niekerk-en-botha-met-uj-pryse-bekroon-20140610> [2023, Maart 27].
- Dowling, F. 2013. *The haunting phrases of False River*. Slipnet. Besikbaar: <https://slipnet.co.za/view/reviews/the-haunting-phrases-of-false-river/> [2023, Maart 30].
- Du Plooy, H. 2002. Die huis as domein: 'n ganse lewe in 'n intieme ruimte. *Stilet*. 14(2):38-52.
- Du Plooy, H. 2023. Die kuns van die onvoltooide: die verwerking van trauma in die poësie. *LitNet Akademies*. 20(3):523-554.
- Du Toit, L. & Coetzee, A. 2023. Watery hauntings: A glossary for African philosophy in a different key. *Philosophy & Rhetoric*. 56(1):51-75.
- Erl, A. 2011a. Locating family in cultural memory studies. *Journal of Comparative Family Studies*. 42(3):303-318.
- Erl, A. 2011b. Traumatic pasts, literary afterlives, and transcultural memory: New directions of literary and media memory studies. *Journal of Aesthetics & Culture*. 3(1):1-5.
- Fincham, G. 2020. Rivers, politics, and ecology in Jacklyn Cock's *Writing the ancestral river* and Dominique Botha's *False River*. *English Academy Review*. 37(2):6-19.
- Fourie, R. 2011. A postcolonial and ecocritical reading of Marlene van Niekerk's modern plaasroman *Agaat*. MA-tesis. Gent: Universiteit Gent.
- Fourie, R. 2013. *Is ekokritiek die moeite werd?* LitNet. Besikbaar: <https://www.litnet.co.za/is-ekokritiek-die-moeite-werd/> [2023, Julie 20].
- Fourie, R. 2022. Donkerberg/Bloodwood *deur Dominique Botha: 'n resensie*. LitNet. Besikbaar: <https://www.litnet.co.za/donkerberg-bloodwood-deur-dominique-botha-n-resensie/> [2023, Maart 10].

- Freud, S. 1930. *Civilization and its discontents*. Vertaal deur J. Strachey. Londen: Hogarth Press.
- Graham, S. 2008. "This text deletes itself": Traumatic memory and space-time in Zoë Wicomb's *David's story*. *Studies in the Novel*. 40(1/2):127-145.
- Greyling, F. 2014. Sin van plek en bioregionalisme: gelaagdheid in 'n kunstenaarsboekinstallasie van Stanley Grootboom. *South African Journal of Art History*. 29(4):112-131.
- Greyling, F. 2015. Sin van plek, ingeplaastheid en bioregionaliteit in 'n kunstenaarsboekinstallasie, *Mooirivier: weerspieëling en weerklank*. *LitNet Akademies*. 12(3):308-357.
- Grobler, M. 2018. Die liminaliteitsmotief in twee grootwordromans: Jeanne Goosen se *o.a. Daantjie Dromer* (1993) en Dominique Botha se *Valsrivier* (2013). MA-tesis. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Hambidge, J. 2013. *Botha se 'Valsrivier' haar protes teen die vergetelheid*. Netwerk24. Beskikbaar: <https://www.netwerk24.com/Netwerk24/botha-se-valsrivier-haar-protes-teen-die-vergetelheid-20130823> [2023, Maart 14].
- Hambidge, J. 2015. *Repliek: Psigiater reageer op Dominique Botha se roman Valsrivier*. Woorde wat weeg. Beskikbaar: <https://joanhambidge.blogspot.com/2015/02/repliek-psigiater-reageer-op-dominique.html> [2023, Maart 14].
- Hambidge, J. 2021. *Onderhoud met Dominique Botha (Donkerberg / Bloodwood)*. Versindaba. Beskikbaar: <https://versindaba.co.za/2021/08/28/onderhoud-met-dominique-botha-donkerberg-bloodwood/> [2023, Maart 14].
- Heyns, M. g.d. *False River by Dominique Botha*. Umuzi. Beskikbaar: <https://www.michielheyns.co.za/documents/False%20River%20by%20Dominique%20Botha.pdf> [2023, April 2].
- Hirschberger, G. 2018. Collective trauma and the social construction of meaning. *Frontiers in Psychology*. 9:1-14.

- Hoelscher, S. & Alderman, D. 2006. Memory and place: Geographies of a critical relationship. *Social & Cultural Geography*. 5(3):347-355.
- Huigen, S. & Grundling, A. 2008. Koos Kombuis en die kollektiewe herinnering: 'n inleiding. In *Van volksmoeder tot Fokofpolisiekar: kritiese opstelle oor Afrikaanse herinneringsplekke*. S. Huigen & A. Grundling (reds.). Stellenbosch: SUN PReSS. 1-5.
- Iovino, S. & Oppermaun, S. (reds.). 2012. Theorizing material ecocriticism: A diptych. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*. 19(3):448-475.
- Jansen, V. 2021. *Die sondes van die vaders*. Netwerk24. Beskikbaar: <https://www.netwerk24.com/Netwerk24/die-sondes-van-die-vaders-20211112> [2023, April 2].
- John, P. 2011. *Postkoloniale literatuur en die representasie van trauma*. Philip John reageer. LitNet. Beskikbaar: <https://www.litnet.co.za/postkoloniale-literatuur-en-die-representasie-van-trauma-philip-john/> [2023, Maart 14].
- Kamfer, R.S. 2008. *Noudat slapende honde*. Kaapstad: Kwela Boeke.
- Kamfer, R.S. 2011. *grond/Santekraam*. Kaapstad: Kwela Boeke.
- Kamfer, R.S. 2016. *Hammie*. Kaapstad: Kwela Boeke.
- Kamfer, R.S. 2018. *Jan Rabie & Marjorie Wallace-lesing: Soos 'n koeipaai op die plaas*. LitNet. Beskikbaar: <https://www.litnet.co.za/jan-rabie-marjorie-wallace-lesing-soos-n-koeipaai-op-die-plaas/> [2023, April 12].
- Kamfer, R.S. 2019. *Chinatown*. Kaapstad: Kwela Boeke.
- Kamfer, R.S. 2021. *Kompoun*. Kaapstad: Kwela.
- Lambrechts, M. 2020. Die invloed van plek en ruimte op die identiteitskonstruksie van vrouemigrante binne die Suid-Afrikaanse konteks na aanleiding van *Zebra crossing* (2013) deur Meg Vandermerwe. *LitNet Akademies*. 17(1):171-196.

- La Vita, M. 2014. 'n *Gesprek met haar broer*. Netwerk24. Besikbaar: <https://www.netwerk24.com/Netwerk24/n-gesprek-met-haar-broer-20140523> [2023, April 12].
- Lefebvre, H. 1991. *The production of space*. Vertaal deur D. Nicholson-Smith. Oxford: Basil Blackwell.
- Lubbe, S.J. 2019. “Mens kan nie altyd lag nie, mens moet soms huil ook”: Die verwerking van trauma deur skrywende karakters in drie romans van Marita van der Vyver. MA-tesis. Potchefstroom: Noordwes-Universiteit.
- Magona, S. 2012. It is in the blood: Trauma and memory in the South African novel. In *Trauma, memory, and narrative in the contemporary South African novel*. E. Mengel & M. Borzaga (reds.). Amsterdam, New York: Rodopi. 93-106.
- Malan, I. 2019. Dominique Botha se *Valsrivier* as dubbele Bildungsroman. MA-tesis. Potchefstroom: Noordwes-Universiteit.
- Marais, L. 2008. Die huis as betekenisvolle ruimte in enkele Afrikaanse gedigte, met spesifieke verwysing na die bewoningsfilosofieë van Heidegger, Bolnow en Bachelard. MA-tesis. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Marx, A. 2018. Uiteenlopende visies op diere in Marlene van Niekerk se *Kaar* (2013). MA-tesis. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Mengel, E. 2012. Trauma and genre in the contemporary South African novel. In *Trauma, memory, and narrative in the contemporary South African novel*. E. Mengel & M. Borzaga (reds.). Amsterdam, New York: Rodopi. 143-176.
- Mengel, E. & Borzaga, M. 2012. Introduction. In *Trauma, memory, and narrative in the contemporary South African novel*. E. Mengel & M. Borzaga (reds.). Amsterdam, New York: Rodopi. vii-xxxii.
- McKittrick, K. 2006. *Demonic grounds: Black women and the cartographies of struggle*. Minneapolis, Londen: University of Minnesota Press.
- Meyer, S. 2017. Mens-plant-verbintenisse in *Die sideboard* (2014) van Simon Bruinders. *LitNet Akademies*. 14(1):1-26.

- Meyer, S. 2019. Wildernis van menslike belewenis in *Die troebel tyd* van Ingrid Winterbach. *LitNet Akademies*. 16(3):103-127.
- Meyer, S. 2021. Ecocritical concerns in select Afrikaans narrative works: Critical perspectives. *Journal of Literary Studies*. 37(4):84-105.
- Meyer, S. 2024. Fisies-geografiese plekbesonderhede en Karoomens-verbintnisse in gestaltegewing aan die Afrikaanse ekokritiek. *LitNet Akademies*. 21(2):185-223.
- Mitroiu, S. 2014. Narrative identity and trauma: Sebald's memory landscape. *The European Legacy*. 19(7):883-900.
- Morton, T. 2007. *Ecology without Nature: Rethinking environmental aesthetics*. Londen: Harvard University Press.
- Müller, P. 2014. *Radio-onderhoud met Dominique Botha*. Iono.fm. Beskikbaar: <https://iono.fm/e/79405> [2023, Maart 10].
- Murji, K. & Solomos, J. 2005. Introduction: Racialization in theory and practice. In *Racialization: Studies in theory and practice*. K. Murji & J. Solomos (reds.). Oxford, VK: Oxford University Press. 1-27.
- Nuttall, S. 1996. City forms and writing the 'now' in South Africa. *Journal of Southern African Studies*. 30(4):731-748.
- Odendaal, P. 2020. Sounding relations to grond and water: Responding to social-ecological change through spoken word poetry. PhD-tesis. Brisbane: Queensland University of Technology.
- Ontong, K. 2013. 'n Ondersoek na 'n sin van plek en 'n pedagogie van plek in 'n Wes-Kaapse skool. PhD-tesis. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Pederson, J. 2014. Speak, trauma: Toward a revised understanding of literary trauma theory. *Narrative*. 22(3):333-353.
- Pedro, R. 2022. *Kompoun deur Ronelda S Kamfer is 'n instant classic – en hier's hoekom. Klyntji*. Beskikbaar: <https://klyntji.com/joernaal/2022/1/15/kompoun-ronelda-s-kamfer> [2023, Maart 20].

- Prinsloo, L. 2006. *Agaat* (2004) van Marlene van Niekerk as 'n postkoloniale plaasroman. MA-tesis. Durban: Universiteit van KwaZulu-Natal.
- Prinsloo, L. & Visagie, A. 2009. Grondbesit in 'n postkoloniale plaasroman: Marlene van Niekerk se *Agaat*. *JLS/TLW*. 25(3):72-89.
- Raath, C. 2024. Die wisselwerking tussen ruimte, manlikheid en die skaduwee in *Lente in Beijing* en *Die Dao van Daan van der Walt*. *LitNet Akademies*. 21(1):416-444.
- Rabie, D. 2020. 'n Mensboom in olifantskoene: 'n postkoloniale ekokritiese analise van *Moerbeibos* (1987) en *Toorbos* (2003) deur Dalene Matthee. MA-tesis. Pretoria: Universiteit van Pretoria.
- Rajiva, J. 2017. *Postcolonial parabola: Literature, tactility, and the ethics of representing trauma*. VSA: Bloomsbury Publishing.
- Relph, E. 1976. *Place and placelessness*. Londen: Pion.
- Reyneke, C. 2008. Narratief en trauma: 'n ondersoek na die gebruik van "trauma" as 'n literêre kategorie in die analise van tekste. MA-tesis. Kaapstad: Universiteit van Kaapstad.
- Rodi-Risberg, M. 2010. *Writing trauma, writing time and space: Jane Smiley's A thousand acres and the Lear group of father-daughter incest narratives*. Universitas Wasaensis.
- Roos, H. 2007. Onweerswolke oor die Wes-Kaap. Lokale onrus en globale malaise in resente Suid-Afrikaanse prosatekste. *Stilet*. 19(2):118-133.
- Rosenthal, J. 2013. Comfort is hard to find. *Mail & Guardian*. 22 November. Beskikbaar: <https://mg.co.za/article/2013-11-22-comfort-is-hard-to-find/> [2023, April 12].
- Schama, S. 1995. *Landscape and memory*. New York: Alfred A. Knopf.
- Schramm, K. 2011. Landscapes of violence: Memory and sacred space. *History and Memory*. 23(1):5-22.
- Smith, A. 2005. *Conquest: Sexual violence and American Indian genocide*. Durham: Duke University Press.

- Smith, S. 2012a. Die aard van ekopoësie teen die agtergrond van ekokritiese teorie met verwysing na enkele gedigte van Martjie Bosman. *LitNet Akademies*. 9(2):500-523.
- Smith, S. 2012b. Plek en ingeplaaste skryf. 'n Teoretiese ondersoek na ingeplaaste skryf as ekopoëtiese skryfpraktyk. *LitNet Akademies*. 9(3):887-928.
- Smith, S. 2021. Literêre kartering van plek: 'n geokritiese ondersoek na materiële verbeelding en ingeplaaste skryf in twee "Tuinverse". *LitNet Akademies*. 18(2):347-376.
- Spaumer, M. 2021. In gesprek met Dominique Botha oor *Donkerberg*. *Klyntji*. Beskikbaar: <https://klyntji.com/joernaal/2021/10/22/dominique-botha-donkerberg> [2023, Maart 20].
- Stuit, H. 2022. Plaasfeminism in Ronelda S. Kamfer's *Kompoun* (2021). *Tydskrif vir Letterkunde*. 59(1):14-20.
- Symonds, R.A. 2021. Trespassing: Reading three white women's representations of identity in narratives with South African settings. MA-tesis. Durban: Universiteit van KwaZulu-Natal.
- Tally Jr., R.T. 2013. *Spatiality*. Londen, New York: Routledge.
- T'Sjoen, Y. 2021. "Tyd is skemer, tyd is gras" – Tweespraak met Dominique Botha. Voertaal. Beskikbaar: <https://voertaal.nu/tyd-is-skemer-tyd-is-gras-%E2%80%92-tweespraak-met-dominique-botha/> [2023, April 18].
- Turner, P. & Turner, S. 2006. Place, sense of place and presence. *Presence: Teleoperators & Virtual Environments*. 15(2).
- Van Coller, H.P. 1994. Die Afrikaanse plaasroman as ideologiese refleksie van die politieke en sosiale werklikheid in Suid-Afrika. In *Vernuwing in die Afrikaans letterkunde*. M. Hattingh & H. Willemsse (reds.). Kaapstad: Universiteit van Wes-Kaapland. 189-202.
- Van Coller, H.P. 2006. Die representasie van plaas, dorp en stad in die Afrikaanse prosa. *Stilet*. 28(1):91-121.

- Van den Berg, C. 2011a. Collective trauma in modern Afrikaans fiction. In *Traumatic imprints: Performance, art, literature and theoretical practice* [E-boek]. C. Barrette, B. Haylock & D. Mortimer (reds.). Leiden: Brill Publishers. 165-173.
- Van den Berg, C. 2011b. Postkoloniale literatuur en die representasie van trauma: 'n Verkenning van *Verkenning*. *LitNet Akademies*. 8(1):31-52.
- Van der Merwe, C. 2022. Kompoun *deur Ronelda Kamfer: 'n leeskringbespreking*. LitNet. Beskikbaar: <https://www.litnet.co.za/kompoun-deur-ronelda-kamfer-n-leeskringbespreking/> [2023, April 20].
- Van der Merwe, E. 2021. Die bekroonde digter Ronelda S. Kamfer se eerste roman is 'n moet-lees. *Huisgenoot*. 25 November. Beskikbaar: <https://www.netwerk24.com/huisgenoot/vermaak/boeke/bekroonde-digter-ronelda-kamfer-se-eerste-roman-is-nou-beskikbaar-20211125> [2023, April 18].
- Van Graan, M. 2008. Die rol van ruimte in Afrikaanse spookstories. MA-tesis. Potchefstroom: Noordwes-Universiteit.
- Van Niekerk, A. 2022. Kompoun: *Ronelda Kamfer en Annemarié van Niekerk práát*. LitNet. Beskikbaar: <https://www.litnet.co.za/kompoun-ronelda-kamfer-antwoord-annemarie-van-niekerk-se-vrae/> [2023, April 20].
- Van Wyk Smith, M. 1994. From “Boereplaas” to Vlakplaas: The farm from Thomas Pringle to J.M. Coetzee. In *Strangely familiar: South African narratives in town & countryside*. C.N. van der Merwe (red.). Stellenbosch: Contentlot.com. 17-36.
- Van Zyl, J. 2023. Ronelda Kamfer: ‘Mense sien anger in my sadness’. *Rapport*. 5 Februarie. Beskikbaar: <https://www.netwerk24.com/netwerk24/stemme/profiele/ronelda-kamfer-mense-sien-anger-in-my-sadness-20230205> [2023, April 20].
- Van Zyl, M. 2008. Narratief en trauma in die oeuvre van Etienne van Heerden. MA-tesis. Kaapstad: Universiteit van Kaapstad.

- Vearey, J. 2021. *Digital launch of Kompoun by Ronelda S. Kamfer*. Facebook. Beskikbaar: https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=1661971980807311 [2023, Mei 10].
- Viljoen, L. 1998. Plek, landskap en die postkolonialisme in twee Afrikaanse romans. *Stilet*. 10(1):73-92.
- Viljoen, L. 2002. 'n Nuwe ruimte vir Afrikaanse letterkunde. Ongepubliseerde intreerede. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Viljoen, L. 2005. Displacement in the literary texts of black Afrikaans writers in South Africa. *Journal of Literary Studies*. 21(1/2):88-113.
- Viljoen, L. 2021a. Dystopian ecologies: Thinking about South African ecocriticism through a comparative reading of Henrietta Rose-Innes's *Green Lion* and Alettie van den Heever's *Stof* [Dust]. *JLS/TLW*. 37(1):20-35.
- Viljoen, L. 2021b. *Dubbeldoor-bundel kyk terug, handel af*. Netwerk24. Beskikbaar: <https://www.netwerk24.com/Netwerk24/dubbeldoor-bundel-kyk-terug-handel-af-20211017> [2023, Maart 14].
- Visser, L. 2014. Absence as narrational trope in the fictionalised transliteration of experience: a discussion of Dominique Botha's *False River*. MA-tesis. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.