

'n "Paradise Lost": 'n Onderzoek na swart arbeid en wit ongemak in stedelike Suid-Afrika: Marlene van Niekerk se kortverhaal "Klein vingeroefening rondom die nosie van hibriditeit"¹

Mary West

Opsomming

Marlene van Niekerk se kortverhaal "Klein vingeroefening rondom die nosie van hibriditeit" (2001) konfronteer teenstrydigheid in die nalatenskap van "Miesies"-skap, gekoppel aan 'n post-apartheidsgevoel van wit ontworteling. Hierdie kortverhaal bied 'n produktiewe terrein om teorieë oor witheid as 'n niksseggende aanduiding en sosiale konstruksie te ondersoek.

Aspekte van die reïfikasie van witheid word nagespoor, sowel as maniere waarop die verhaal die krisis van witheid blootlê en die paradokse suggereer waarop dit gebou is.

Ek voer aan dat Van Niekerk se aanwending van lae van selfironisering duidelik sigbaar is in haar gebruik van 'n eerstepersoonsnarratief en fokaliserende perspektief van die karakter. Via die karakter van "Marlene" word die teenstrydigheid van weerstand teen bestendige normatiewe Westerse witheid, ingeskrewe in sosiale narratiewe, ondersoek.

Die verteller se veelvoudige blootstellings aan bruin en swart huisbediendes en hul wit werkgewers word ondersoek. Deur die opvallende veranderinge in perspektief vanaf die eerste- tot die derdepersoon (regdeur die verhaal), kan geargumenteer word dat dit gedurende oomblikke is wat die verteller tegemoetkomend voel teenoor en/of aandadig is aan die narratiewe van voorstedelike "Miesies"-skap dat sy gebruik maak van die derde persoon. Hierdie derdepersoonsverteller beskou haarself van 'n afstand en vertolk 'n rol waarmee sy nie wil identifiseer nie.

Van Niekerk is in haar ondersoek na taal bewus van die wyse waarop sy aksiomas en waarhede ("the tyranny of the transparent") gebruik om wit hegemonie te steun, en as onsigbare magsdraer weer te gee.

Wat Van Niekerk teëstaan en omverwerp is die voorspelbaarheid dat die middelklas statige witheid suggereer, versterk deur 'n gepaardgaande sin van normatiewe neutraliteit.

Daar word gesuggereer dat die outeur hierdie taalhandeling uitvoer in wat gelees kan word as 'n skeeftrek ("queering") van die dinamika, wat betekenisvol ontstaan in haar gebruik van sentrale beelde in die teks: 'n paar slange met gesplete tonge, plus die veelvuldige lae simbolisme wat die paradokse blootlê waarop witheid en middelklas normatiewiteit gegrond is.

Summary

-
1. With thanks to Alyssa Carvalho and Helize van Vuuren for their translation of this article.

Marlene van Niekerk's short story "Klein vingeroefening rondom die nosie van hibriditeit" (2001) confronts the ambivalence inherent in the legacy of Madamhood which is coupled with a post-apartheid sense of white displacement. This "small finger exercise on the notion of hybridity" offers a productive site to investigate theories of whiteness as an empty signifier and as a social construction. In this article, I trace manifestations of the reification of whiteness and suggest ways in which the narrative reveals the crises of whiteness and paradoxes upon which it is built. I argue that van Niekerk's deployment of layers of self-ironisation evident in her use of first-person narration, and the focalising perspective of the character "Marlene" allows her to examine her own duplicity in resisting and perpetuating normative Western whiteness inscribed in social narratives. This paper examines the narrator's multiple encounters with coloured and black domestic labourers and their white employers. Tracing the noticeable shifts in perspective from first to third person throughout the narrative, I argue that it is precisely during instances in which the narrator feels compromised and/or complicit in narratives of suburban Madamhood that she resorts to the third person, as if watching herself from a distance inevitably acting out a part she genuinely does not want to play. Furthermore, I also show that van Niekerk is vigilant in her interrogation of language and the way in which axioms and truisms ("the tyranny of the transparent") are used to shore up white hegemony, and to render invisible the real place of power. What van Niekerk resists and subverts is the predictable sense that middleclass, matronly whiteness carries off its own legitimacy, which is reinforced by a concomitant sense of normative neutrality. And she accomplishes this, I suggest, in what may be read as a queering of the dynamics, which emerges most significantly in her treatment of the central image in the text: a pair of fork-tongued snakes, the multilayered symbolism of which exposes the paradoxes upon which whiteness and middleclass normativity are premised.

Marlene van Niekerk se kortverhaal "Klein vingeroefening rondom die nosie van hibriditeit" (2001) bied 'n wit Afrikaanse skrywer se beskuldigende ondersoek na die politiek van stedelike, huislike blankheid in post-apartheid Suid-Afrika. In "The White Stuff" (1998: 21), stel Homi K. Bhabha voor dat die effektiwste manier om "die antagonistiese sosiale magte en epistemologiese voorreg wat blankheid naturaliseer" uit te daag, is vanuit die beskerming van "witheid". Hierdie artikel bied 'n queer lees van Marlene van Niekerk se "Klein vingeroefening rondom die nosie van hibriditeit". Sy wys dat wat Dreama Moon (1999: 188) "euphemistic whitespeak" noem, belaglik is in sy pogings om sy "unsettled, disturbed [though powerful] form of authority" (Bhabha 1998: 21) te onderhou. Verder openbaar sy die eufemismes wat voortgaan om normatiewe sosiale verhoudings voor te skryf en lê haar lesbiese identiteit en wit reaksies terselfdertyd bloot. Sy behaal dit deur haarself, 'n wit lesbiese vrou wat alleen woon, as vertellende protagonis in die teks te plaas, en vorm só die moontlikheid van alternatiewe identifikasies.

Die verhaal speel af in Stellenbosch, 'n stad geweek in Kaaps-Nederlandse geskiedenis en simboliserend van die mag en rykdom van Afrikanerskap. Stellenbosch spog met vele winsgewende wynlandgoedere en natuurlik die Universiteit van Stellenbosch, die tuiste van die Afrikaner intellektueel. Soos Sophiatown of Distrik Ses simbole van die geweld en trauma van gedwonge verwyderings gedurende die apartheidsregime was, kan Stellenbosch in hierdie verhaal gelees word as simbool van 'n gemaklike wit,

stedelike verfyndheid. Dit is die tipe omgewing wat K. Davy voortstel as “a bedrock concept of imperialism ... that encompasses a plethora of values, morals, and mores that determine ... the tenets of respectability in general” (1995: 198). Die karakters in “Klein vingeroefening” kan gelees word as die karakters in die imperiale geskiedenis, soos wat Frankenberg dit sien: “Blanke Vrou, Blanke Man, Man van Kleur, Vrou van Kleur” (1997: 11), hoewel die hoofkarakters, om Frankenberg se terme te gebruik, Wit Vrou en Man van Kleur is. Dit is veral die pare wat mekaar aanvul, waarin Frankenberg belangstel. Sy stel vas dat “die Wit Vrou broos, kwesbaar, delikaat, seksueel suiwer maar by tye verleibaar” moet wees sodat die Man van Kleur seksueel roofsugtig, soms verleidelik, gewoonlik aanvallend, veral teenoor die Wit Vrou (1997: 11-12) kan wees. Sy wys ook op die onstabiele posisie van die Wit Vrou soos wat die imperiale drama ontplooi. Haar “dubbelsinnige en teenstrydige status” beteken dat

she is, on the one hand, accorded privileges and status by this race/gender positioning, and, on the other hand, confined by it. In any case she is advantaged only conditionally on her acceptance of the terms of the contract. This includes especially her sexual practices, for the trope-ical family is strictly heterosexual and monoracial in its coupling (with the exception that White Man may have unofficial liaisons with Woman of Color, with or without her consent).

(Davy 1997: 12)

Dit is presies hierdie posisie van teenstrydigheid wat Wit Vrou, afstammeling van die vorige “trope-ical” gesin, konfronteer en wat Van Niekerk in “Klein vingeroefening” ondersoek. Een van die eerste en gewigtigste openbaarmakings is in verhouding tot ’n merkwaardige skuif soos die vertelling ontplooi tussen tweede- en derdepersoonsperspektiewe. Inderdaad bieg die verteller, wat haarself “Marlene” noem en duidelik die skaars-vermomde figuur Marlene van Niekerk,² die skrywer, is, dat haar “[tong ... gevurk [is]]”? (Van Niekerk 2001: 153) – ’n beeld van dubbelheid en van dubbelhartigheid, waarna ek sal terugkeer.

Die verhaal begin konvensioneel met die verteller wat ’n informele eerstepersoonsvertellerstem gebruik: “My suster wat weet van tuinmaak staan met haar hande in haar sye en kyk na die woesteny om my nuwe huis, ‘n oulike stukkie property’ soos my pa dit noem” (2001: 148). Hier, in die openingsin, kry die leser nie alleen ’n blik op die een helfte van die “eenvoudige kwartet” betrokke in die uitvoering van Frankenberg se drama van lede van die wit kerngesin nie (1997: 11), maar ook op hul spesifieke verhouding met mekaar. Hierdie perspektief verskuif egter binne die eerste tien paragrawe op die presiese oomblik wanneer die verteller se ma haar oor sekuriteit waarsku en haar herinner dat sy “vrou-alleen” (Van Niekerk 2001: 148) is: die kwesbaarste, en terselfdertyd die gevaarlikste lid van die rolverdeling omdat sy die stabiliteit van die heteroseksuele, patriargale

2. Hoewel “Marlene” nietemin regdeur hierdie artikel die onderskeid tref tussen die vertellende/ondervindende self, “Marlene”, en die outeur, die behorende figuur “Van Niekerk” as skrywer.

kontrak, die status quo bedreig. Die verteller verwys nou na haarself in die derde persoon, en dui dus aan dat sy bewus is van die rol wat aan haar toegeskryf word; 'n rol wat sy, of sy nou daarvan hou of nie, vereis word om te speel. "Vrou-alleen" teken sy op, "vrotel in haar onuitgepakte dose en kratte" (2001: 148). Die woord "Vrou-alleen" is beskuldigend, en dra daarmee saam 'n stel geheel herkenbare konnotasies in geslagspolitiek, nie die minste daarvan dat Wit Vrou onbevoeg is om haarself te beskerm, en dus 'n behoefte het aan die beskerming waarvoor Wit Man geskep is om te voorsien. Aanvullend hierby is die implikasie dat sy duidelik gefaal het in haar rol as Vrou omdat sy alleen is. Die gebruik van die eienaam suggereer hier, onder andere, dat die hoofkarakter daarvan bewus is dat sy as onopgeëisde besitting geobjektifeer word.

'n Soorgelyke omskakeling in perspektief kom voor in die verteller se ontmoeting met Piet, die bruin tuinmaker wat sy in diens geneem het. Sy vra hom what hy vir middagete *wil hê* (sy rus hom op dié manier met agentskap toe) en tree só onseker buite die rol vereis van haar as "mevrou". Dit spoor Piet aan om die verskil tussen gebaar en verwagting voorop te stel deur a) slaai eerder as vleis vir middagete te vra, en b) in dieselfde asem na haar as "mevrou" (2001: 150) te verwys. Die woord "mevrou" dryf weereens die skuif van die eerste na die derde persoon. Dit vereis dat sy, hetsy bewustelik of onbewustelik, erken dat daar vir hulle geen plek is vir enige tipe verhouding buite dié wat histories, en (steeds) onoffisieel, goedgekeur word deur 'n hardnekkige Hegeliaanse meester/slaaf dialektiek nie. Op die eerste dag wat Marlene en Piet hul rolle as onderskeidelik Mevrou en Arbeider uitvoer, ontdek hulle die volgende skokkende feit: "[h]ulle geniet mekaar" (2001: 151). Dit is 'n ontdekking wat reeds 'n waarskuwing aan beide hulle en die leser uitstuur. Almal is daarvan bewus dat so 'n reaksie nie offisieel in die drama hierbo geskets is nie. Dis 'n verhouding waarin "seksueel kwesbare Wit Vrou" ten alle koste teen "seksueel roofsugtige Man van Kleur" beskerm moet word. Die eiendomsagent wat as't ware Piet se arbeid "uitverhuur" het, vertel Marlene dat sy besig is om "gevaarlike presentente" (2001: 151) te skep deur Piet te veel te betaal en hom 'n volledige Griekse slaai vir sy daaglikse middagete te bied. Die finale omskakeling van eerste tot derde persoon in die verhaal draai rondom die begrip van die "presedentskepper [wat] sit met haar kop in haar hande" (2001: 151) en wanhoop oor haar onvermoë om uit die diskoerse wat haar definieer te tree.

Dit is juis tydens oomblikke waarin die verteller blootgelê en/of medepligtig voel dat sy haar tot die derde persoon wend, asof sy haarself vanaf 'n afstand beskou waar sy onvermydelik 'n rol speel wat sy nie opreg kan speel nie: "Sy besluit om hulle al twee net daar te los sonder enige verduideliking" (2001: 152), verklaar die verteller, verwysend na haarself in die derde persoon, vasgevang soos sy is tussen simpatie en skuldgevoel, tussen "die arbeider en die huisagent" (2001: 152), in 'n afgrond nog nie oorbrug in post-apartheid Suid-Afrika nie.

Hierdie teenstrydigheid word herhaal in haar ontmoeting met die wit opsiener van 'n span huishoudelike skoonmakers, 'n redelik nuwe ontwikkeling in die *Madam and Eve* politiek van die Suid-Afrikaanse huishouding. Hier word sy egter verlig van die onmiddellike skuldgevoel

wat met die rol van Mevrou gepaardgaand aangesien hierdie rol reeds aan die persona van mev. Uys toegereken word: die opsigter van “noordwestewindjie” (2001: 152), ’n span huisskoonmakers bestaande uit vier gekleurde “bediendes” “uitverhuur” om huise in die wit voorstede skoon te maak. Die verteller se ongemaklike posisie word hierdie keer gekenmerk nie deur die skuif in perspektief, wat die effek het om die rol van haar ver wag te karikaturiseer nie, maar deur ’n bewustheid van die gevaar, en inderdaad die geweld, waardeur woorde reaksies vorm. In hierdie verhaal, sowel as in *Triomf* (1999), ondersoek Van Niekerk duidelik die rol van taal in die uitvoering van die werk van ideologie, en bowenal die vermoë van idiomatiese taal om die algemene waarhede wat in sosiale wellewendheid heers te ontsluit. Deur te vertel van die voorsorgmaatreëls geneem voor die skoonmaakdiens se eerste besoek (soos om haar handsak in die studeerkamer toe te sluit), herroep die verteller een van haar moeder se Calvinistiese waarhede: “Wat die oog nie sien nie, soos my ma sal sê, kan die hart nie begeer nie” (2001: 153), ’n feit waarmee sy worstel reg vanaf die begin van haar ondervinding met huishoudelike take. By tye bied sy weerstand, by tye is sy die prooi. ’n Idioom is altyd ’n aanhaling, aangehaal vanuit ’n onselfstandige perspektief; in Foucault se terme, verteenwoordigend van die “tyranny of the transparent” [“tirannie van die deursigtige”], ’n vertroostende, gerusstellende en netjies verpakte Waarheid waarop “ons” (met al die universele implikasies van die meervoudsvoor-naamwoord) moreel kan staatmaak sodat ons die regte ding kan doen. Die verteller is reg om uit te wys dat hierdie Waarheid nie meer vertrou kan word nie – dit wat apartheid ondersteun het, het beslis leuens uitgedraai, maar Van Niekerk se verhaal blyk voor te stel dat dit steeds in algemene gebruik in die stedelike gebiede van Suid-Afrika is.

’n Vroeë eksponent in die storie van *Dreama Moon* se “witspraak” is die verteller se suster wie se vooroordeel teenoor die generiese “hulle” die ander helfte van die koloniale karakters skets, opgetower deur Van Niekerk om ons kollektiewe rasse-erfenis te verdoem. “Hulle”, word ons vertel, kan nie vertrou word nie, want “Saterdag is hulle dronk en deur die week kan jy hulle nie hier alleen los nie, hulle steel jou rot en kaal” (2001: 148). Slegs nadat hierdie onbetwiste “waarhede” uitgespreek is, word die leser ingelig oor wie “hulle” is. Van Niekerk het die besliste kennis dat die beskrywing op sigself voldoende is om duidelik die rasse-identiteit vir ’n Suid-Afrikaanse leserskap vas te stel as nie wit of swart nie maar baie spesifiek en stereotopies Kaapse kleurling.

Die diskoers van die verteller se broer en suster stel aanvanklik die standaard vir stereotipiese middelklasblankheid, oorlaai met die kru rasseopmerkings wat hulle so glad uiter. Van Niekerk demonstreer egter ook dat die liberale intellektueel, “Marlene” (van Niekerk), nie beter is nie as of buite hierdie normatiewe en regverdige uitsprake staan wat spreek van stedelike isolasie en eie voorbehoud nie. Eers wanneer sy veilig die morele oorhand het, kan die verteller haar posisie as wit eiendomsbesitter en werkgewer aan gekleurde arbeid rasionaliseer. Aanvanklik is dit haar erkenning dat sy “dareem ... nie ’n vuurwapen” (2001: 149) besit om haarself teen diegene wat haar “rot en kaal” (2001: 148) wil besteel te gebruik nie,

en hiernaas die besluit om 'n laissez-faire werksverhouding met die betrokke arbeider aan te neem waarin sy “versigtig en korrek [sal] wees. Ferm en vriendelik maar met afstand. Sy sal goeie kos gee en gereelde verversings, 'n bonus vir verdienstelike werk” (2001: 149). Nogtans bevind sy haarself op onvaste terrein wanneer sy die kontrak met haar gehuurde hulp finaliseer. Haar onsekerheid word met humor in Van Niekerk se aanbieding van die toneel geskets: “Die onderhandelinge is in volle gang, dit weet ons al twee. Ek ry die Volkswagen hard ten einde voor te bly” (2001: 150), duidelik 'n poging wat nie Marlene se probleem oplos nie, want die onderhandelinge sluit nou per abuis die motor in wat sy bestuur en wat Piet begeer. Van hierdie oomblik af, toets beide madam en arbeider sonder sukses die perke van die sosiale kontrak wat hulle aangegaan het en die rolle wat elkeen gevolglik vereis word om te speel. Indien die verteller se Griekse slaai gebare “in aanhalingstekens” (2001: 151) is (om haar liberale humanisme in sake van rasseverhoudings aan te dui), word sy ongemaklik daarvan bewus dat Piet se gebare, soos die roossteggies wat hy vir haar van sy tuin bring, ook metafores in aanhalingstekens is – “drie-, vierdubbeles” (2001: 152), swaarder beklemtoon omdat hy reageer op, eerder as om die dubbelhartige handeling te inisieer, en gevolglik minder skuld hieraan dra as sy. Beide Marlene en Piet is gefnuik deur 'n tipe strak retoriek aangedui in stelle aanhalingstekens. Dit stel hul onvermoë voor om te kommunikeer buite die terme wat hul sosiale kontrak voortdurend bind en waarvan daar geen ontvlugting is nie. Vir Marlene bied hierdie eerste veldtog in “Mevrouwees” min speling vir wat Vikki Bell noem 'n “connectivity beyond Nietzschean resentment” (1999: 40) tussen wit vrou en swart man. Elkeen bly vasgevang in 'n dialektiek wat leë gebare, ingeklee deur aanhalingstekens, net oënskynlik verberg. Piet verdwyn dus uit die verhaal, wat die verteller noodsaak om elders na handarbeid te soek. So word sy geforseer om Skoonheid du Toit te bel, want dié is “goedkoop” en het “haar eie bakkie” (2001: 155). Terwyl sy Skoonheid se arbeiders vra of hulle belangstel in los tuinwerk, word Marlene weereens bewus daarvan hoe gevurk haar tong is, en bieg sy aan die leser: “Mens kan nie meer met 'n goeie gewete gewone dinge sê in hierdie land nie. Mens kan amper net nog aanhaal. I had a garden in Africa. I wanted a garden in Africa. We used to have gardens in Africa. Grassprietjies en Vergeet-my-nietjies. Huis paleis pondok varkhok” (2001: 156).

In hierdie uiteindelige insig belig die verteller 'n stel vlugtige kettingreaksies wat Europese imperialisme aan die gang gesit het. Die universele voornaamwoord “mens” is duidelik gerig op die inlyf van eksklusief wit gevoelens. Dit word versterk in die herhaalde intertekstuele eggo's van die bekende openingslyn van Karen Blixen se koloniale memoir *Out of Africa*: “I had a farm in Africa” (2001: 156) wat gereduseer word tot “I had ... I wanted We used to have *gardens* in Africa” (2001: 156). Die herhaling in variasie van die sentimente uitgedruk in koloniale literatuur dien om Van Niekerk se gewaarwording van wit Suid-Afrikaners se teenstrydigheidsin voor te stel. Aan die een kant dui die verledetydsvorm op verplasing en vervreemding en aan die ander kant dui die string eerstepersoon-enkelvouds- en meervoudsvoorname op 'n ewigdurende gevoel van

geregtigheid, hoewel miskien minder gebiedend in bestek aangesien die plaas nou 'n stedelike tuin is. Die kettingreaksie word verdere momentum verleen in die katalogisering van eksotiese blomme met name wat herinner aan Engelse plattelandse tuine, en kan verklaar word as Van Niekerk se waarskuwing oor die aanstellerigheid van Eurosentriese houdings, veral soos wat hulle manifesteer in die koloniale voorliefde om voorstedelike ruimtes in klein ewebeelde van Europa te verander – a la Stellenbosch – 'n klein stukkie Mediterreense Provence. Verder word 'n ander tipe ketting, hierdie keer “van wese” aangewys in die deuntjie “Huis paleis pondok varkhok” (2001: 156), oftewel “Rich man poor man beggar man thief”, waar die laaste drie skakels afleidings van die eerste is. Op 'n manier kan die hele verhaal as 'n opvoering van die kettingreaksie in hierdie klein uitbarsting gelees word. Dit is ook belangrik dat die hele deuntjie geassosieer word met die rympies wat in kinderspeletjies gebruik word om mense in en uit te sluit. Hoewel nie so pejoratief soos die omstrede “Eeny Meeny Miny Mo” wat in onbruik geraak het weens die rassistiese res van die reël (“catch a nigger by his toe”) nie, dui “Huis paleis pondok varkhok” op 'n streng getekende kapitalistiese kontinuum van die mees tot die mins begerlike en is dit heeltemal uitsluitlik in sy loop.

Dit is in die teenwoordigheid van mev. Uys en haar span Noordwestewindjie skoonmakers dat die verteller die gewelddadigste reaksie ervaar op die ketting (van wese) hierbo geskets. Op verskillende maniere simboliseer mev. Uys wat Nancy Armstrong waarneem as die mag van wit, Westerse middelklas vroue in die huislike sfeer, om klas- en (wil ek byvoeg) rashierargieë (1997: 919) te bedryf en te versterk. Die name van beide die karakter en die maatskappy wat sy bestuur is aanduidend van die mag wat sy as blanke vrou in Suid-Afrika verteenwoordig. Van Niekerk speel hier moontlik met die assosiasies van die woord “Uys” met die Engelse woord “us”, oftewel “ons” teenoor “hulle” en die Afrikaanse woord “ys”, dit is, koud en wit. Die naam “Noord-westewindjie”, dui nie net op 'n teenstelling met die dominante Suidoos wat die Skiereiland “dokter” nie, maar kan ook gelees word as aanduiding van wat Melissa Steyn voorstel as die historiese beskerming van imperiële blankheid, dit is, die aanname van die mantel van voorsiening van “orde, regering, leierskap ... die neem van leiding en die aanwysing van rolle” (1999: 270).

Mev. Uys se aanname van 'n gedeelde wit ervaring tussen haarself en Marlene is 'n katalisator wat 'n reeks reaksies aan die gang sit. Dit verlang van die verteller dat sy haar eie medepligtigheid in die handhawing van die yskoue wêreld van 'n wit voorstedelike lewenswyse konfronteer. Op verskeie geleenthede knipoog of kyk mev. Uys sameswerend vir Marlene, gevolg deur 'n pynlik rassistiese opmerking. Die eerste van hierdie gebare vind plaas wanneer een van die werkers van 'n kopseer kla (2001: 7) en mev. Uys vir hulle almal 'n pynpil gee, asof dit lekkers is wat aan kleintjies uitgedeel word, en hulle 'n kabaal sal opskop indien hulle voorttrekkery vermoed. Die verteller se reaksie is om te maak asof sy nie hoor nie, maar hierdie toneelspel kan sy nie vir lank volhou nie. Direk hierna wag mev. Uys gretig op Marlene se reaksie op Gladys se navraag oor die waarskuwingstekens: “This property is protected by snakes” (2001: 149).

Marlene weet hier dat sy gaan jok en dat die selfvoldane mev. Uys – wie se eerste sameswerende oogknip nou verdedigbaar gevolg word deur 'n tweede – hiertoe getuie sal wees. Dit is egter die derde geval wat die interessantste reaksie ontlok. Dit vind plaas wanneer die taak afgehandel word en Marlene die tjek aan die winkende mev. Uys oorhandig. Sy moet toekyk hoe “skerp ... die vrouens die tjek agterna [kyk] soos hy in die handsak verdwyn” (2001: 154). Die “opregte”, “betekenisvolle”, “daadwerklikheid” van mev. Uys se meedoënlose en sosiaal bekragtigde uitbuiting van die totaal hawelose inwoners van 'n plakkerskamp, en haar aanname dat Marlene die “werkgewer” se selfgeregtigde “redding” van hierdie mense goedkeur, spoor die verteller aan om 'n verbeelde rebellie namens hulle uit te voer: “Ek het skielik flardes van 'n uitbundige, bloeddorstige fantasie in my kop. 'n Vinnige greep, sterk hande wat wurg en ruk, bloed teen die voorruit van die Cortinatjie, handsakkie oopgeskeur, Rainbow Warriors skoonveld weg tussen die krotte, g'n wind wat daarna waai nie. Ek dink aan Pirate Jenny in Nina Simone se weergawe” (2001: 155).

Die geweld van hierdie simbool slaag tot 'n sekere mate daarin om die effek van die ongemaklike, vertroulike knipoog tussen Marlene en mev. Uys te neutraliseer. In hierdie oomblik, in watter mate ook al sy voorheen blootgelê gevoel het, lê die verteller se alliansie nou ferm by die swart vrouens, gevier en bevry in die beeld van die Rainbow Warriors³ (’n siniese variasie op aartsbiskop Desmond Tutu se visie van 'n post-apartheid Suid-Afrika as 'n “Reënboognasie”, en 'n slim ommekeer van verbruikers-bemaking en sy beslaglegging op eksotiese kulture om produkte te verkoop – die stofsuiers is nou “Reënboog Krygers”), en van Pirate Jenny⁴ wat sal opstaan van haar knieë (waar sy ander mense se vloere skrop) en die onderdrukker vernietig. Hierdie verbeelde opvoering van hul wraak en hul bevryding regverdig die verteller vir 'n oomblik, soos Van Niekerk wel

3. Die Reënboog Krygers word in inheemse Amerikaanse volksverhale uitgebeeld as kinders wat leer om die wêreld, en al sy wesens, van vooraf lief te hê, nadat dit byna heeltemal deur die witman vernietig is. Baie weergawes van die storie bestaan en kan gelees word op die Manataka Indian Council Webwerf: www.manataka.org.

4. 'n Aanhaling uit die lirieke van Nina Simone se “Pirate Jenny”:
 You people can watch while I'm scrubbing these floors
 And I'm scrubbin' the floors while you're gawking.
 Maybe once ya tip me and it makes ya feel swell
 But you'll never guess to who you're talkin'.
 No, you couldn't ever guess to who you're talkin'.
 Then one night there's a scream in the night.
 And you'll wonder who could that have been.
 And you see me kinda grinnin' while I'm scrubbin'.
 And you say, what's she got to grin?
 I'll tell you. There's a ship.
 The black freighter.
 With a skull on its masthead.
 Will be coming in.

deeglik bewus is, deur die medepligtigheid van vroeër teë te gaan. Sy moet egter in die finale oomblikke van die verhaal erken dat hierdie fantasie onvermydelik 'n leë gebaar sal bly, net soos haar slaai in aanhalingstekens, veral indien sy eenvoudig voortgaan om die strukture (en persone) verantwoordelik vir die bestending van sulke ongelykhede te ondersteun. 'n Gedeeltelike erkenning van haar skuld word moontlik voorgestel deur die skielike verandering in die fokus van haar vertelling. "Dit word winter" (2001: 155), is die volgende stelling, en dit vind Marlene weereens met die behoefte aan handarbeid. Hierdie keer is sy egter vasbeslote om ten minste 'n mate van anonimiteit in haar onderhandelinge met diensverskaffers te handhaaf, aangesien sy goed bewus gemaak is van die ongemaklike dubbelsinnighede van haar reaksies op die medepligtige gebare van mev. Uys; gebare wat dieselfde effek het as dié wat Judy Scales-Trent bondig en beskuldigend in haar essay "The American Celebration of Whiteness" ondersoek.

Scales-Trent verskaf 'n anekdote oor haar ervaring met 'n wit Amerikaanse taxibestuurder, wat op grond van sy aanname dat sy wit is (wat sy nie is nie) aanneem dat sy van die middestad na die voorstedelike gebied getrek het in 'n poging "om weg te kom van die swartes" (1999: 55). Daar is ooreenkomste tussen die sameswerende gebare van eenderse laermiddelklas wit werkers ('n opsiener van skoonmakers en 'n taxibestuurder onderskeidelik). Die aanname wat sowel die verteller in "Klein vingeroefening", as Scales-Trent onstel, is dat "wanneer iemand dink [sy is] wit ... is [sy] daarom veilig om enigiets rassisties te sê wat [sy] wil". Scales-Trent sien dit as 'n oomblik waarin blanke mense "their whiteness, and their privilege, and their power" (1999: 56) vier.

In hul kort gesprek met mev. Uys se span werkers, word die verteller bewus van die probleme om oor die diep afgrond van die ras/klasverdeeldheid in Suid-Afrika te kommunikeer. Indien sy sukkel om gemene grond met Piet, die tuinier, en met mev. Uys, die diensverskaffer, te vind, sukkel sy nog meer met die vier vrouens wat haar huis skoonmaak. Met haar aankoms, bly Dolla "grond toe kyk met 'n fok-jou-uitdrukking op haar gesig" (2001: 152) en draai die gesprek wat volg grootliks rondom die waarskuwingstekens: "This property is protected by snakes" (2001: 149). Die toon word gestel deur die uitdrukking op Gladys se gesig wanneer sy Marlene vra waar die slange is; 'n uitdrukking wat sê: "Goed so, ignore haar, die ou doos" (2001: 153). Dit is 'n uitdrukking wat die dinamika demonstreer wat plaasvind wanneer "Mevrou", in hierdie geval en in Gayatri Spivak se terme, die Eerstewêreldse akademikus, "Eva", die Derdewêreldse Vrou ontmoet. Marlene blyk onbekwaam te wees om die impasse te oorkom wat Spivak identifiseer as die Westerse akademikus se stryd tussen die toekenning van 'n "expressive [Western] subjectivity and total unrepresentability" (1987: 209). Dit is 'n impasse waarvan Van Niekerk as blanke akademikus deeglik bewus is, sodat sy eenvoudig die probleem uitlê sonder om enige oorvereenvoudigde oplossings voor te stel.

Die interaksie word selfs swaarder belas soos wat die ure verbygaan en Van Niekerk se voorstelling belaglik stereotipies word: die vrouens "spoeg" (2001: 152), en "jil" (2001: 153) en "gryp na mekaar se kruise" (2001: 154).

Hul “onleesbare” reaksies wys op die skrywer se bewustheid van die onmoontlikheid van enige opregte dialoog tussen hierdie vroue en haarself. Op ’n stadium, nadat sy gevra is wat die slange eet, besluit die verteller om te “improviseer met ’n reguit gesig en ’n ironiese toon” met die hoop om “so guns [te] vind in hulle oë”. “Ek sal my leuens sigbaar maak. Dan sal ek veilig wees” (2001: 154). Duidelik het die verteller haar leuens opsigtelik gemaak maar geen guns by enigiemand gevind nie. Die vroue aan wie hierdie leuens vertel is (in ’n stel aanhalingstekens), stel nie in haar of haar aanhalingstekens belang nie, maar eerder in hul eie nabootsing van wit paranoia soos wat dit manifesteer in ’n paar fiktiewe vier voet lange slange genaamd Michael en Raphael. En duidelik ook, sal sy nie veilig wees so lank as wat wit Suid-Afrikaners altyd net in aanhalingstekens kan praat nie. Haar storie oor die slange word al meer onrealisties, en wanneer Dolla haar in effek afsny met die antwoord: “Haai, ... wat praat die djuffrou alles” (2001: 154), reageer die verteller met: “Alles praat die juffrou ... fokken alles” (2001: 154). Of niks nie, ten minste niks nuut nie. Dit kenmerk die sentrale saak: Marlene wil graag die boeie wat hul reaksies op mekaar omsluit afskud, maar sy is vasgesluit in die hiërargiese posisie wat sy beset. So ook is hierdie vroue oënskynlik sterk in die oë van die protagonis, in die gesig van haar bedrog, haar manipulasie, haar beheer en uiteindelik haar voortdurende staatmaak op goedkoop swart arbeid (2001: 154).

Van Niekerk is egter nie eksklusief besig met swart huiswerk in hierdie verhaal nie, maar ook met die wyses waarop blanke bestaan gegrond is op uitbuitende, sikliese, ekonomies aangedrewe rasdinamikas. Sy bied iets van wat Zoë Wicomb sien as ’n herskets van “Afrikanerdom as andersheid”, duidelik verteenwoordig in Van Niekerk se ondermyning van “the dominant meaning of Afrikaner, the Calvinist self from which debased, landless ‘poor whites’ have been excluded” (2001: 173). Beide Skoonheid en Gerrie dien om die stroewe Stellenbosse beeld van die Calvinistiese Afrikaner te verskalk.

Skoonheid uiter die bekende idioome wat hul deel van raspejoratiewe eieregtigheid bevat, hoewel sy meer simpatiek deur Van Niekerk voorgestel word as die verkleinerende, inkruiperige mev. Uys. Marlene beskryf haar as: “Vriendelik. Goedgelowig. Niksvermoedend” (2001: 156) en, hoewel Beauty bitterlik kla oor die gekleurde arbeiders wat sy in diens neem, keur die verteller in ’n sin tentatief haar hardnekkige onafhaklikheid (as ’n vrou) goed, waar sy in die bakkie voortratel na die rommelhoop en “klap met haar plathand teen die bakkie se buitekant” (2001: 156). Die aanvanklike goedkeuring is egter van korte duur, soos wat die volgende insident in ’n reeks paradokse te voorskyn kom: Marlene draai om om na “Hulle”, die werkers na wie Skoonheid as ’n “klas volk”, in die agterkant van die trok (2001: 156) verwys, te kyk en sien slegs vernederde “bondels vodde daar tussen die takke. Net aan die skurwe hande en die dowwe glim van die oogspete herken mens liggame” (2001: 156). Op hierdie presiese oomblik vestig Skoonheid die verteller se aandag op die lawaai wat van die hondeskut kom, en bekla die lot van die honde wat vir twee weke blaf en “as hulle dan nog nie base gekry het nie, word hulle uitgesit, te vreeslik, ai” (2001: 157). ’n Mens kan nie anders nie as om eggo’s van die slotmomente

van J.M. Coetzee se *Disgrace* (1999) te hoor nie, en van David Lurie se uiteindelijke beroep: die versorging van honde in die skut wat verdoem is om “uitgesit” te word. Op ’n manier is die mans in die agterkant van die trok net “bondels vodde”, en indien die vrou wat die trok bestuur bo alles die geblaf hoor van verdoemde honde wat haar snags wakker hou, is die bestaan van die arbeiders slegs belangrik vir die mate waartoe hulle bruikbaar (of nutteloos is) en die moontlike bedreiging wat hulle vir Wit Vrou-Alleen inhou. Beide Coetzee en Van Niekerk blyk die absolute limiete van die voortdurende teenwoordigheid van blankes in Afrika (of ten minste dié wat nie die gebeure van die verlede wil prysgee nie) uit te wys. Die wreedheid van die teenstelling – daardie bondels flenters op die agterkant van die trok en die “[l]iewe ou goedjies, vreeslik verwaarloos” (2001: 157) wat Skoonheid van die skut af huis toe neem – druk ’n diep onmeetbaarheid uit en beeld die afsgryslike weergawe van *Beauty and the Beast* uit. Dit het dieselfde oorsprong as die meeste Suid-Afrikaanse stadsmities: ’n oorweldigende vrees vir die Ander.

Die rommelhoop verteenwoordig die oorskot van Westerse verbruikerskapitalisme, merkbaar in Van Niekerk se gedetailleerde opname van die items wat hier gevind kan word en haar erkenning van “die soet, ryk reuk van eerstewêreldse kompos” (2001: 157). Dit is by die rommelhoop wat Marlene “wit arbeid” teëkom. Hier ontmoet sy Gerrie en sy seun, karakters wie se teenwoordigheid in die verhaal alternatiewe blanke reaksies voorstel sowel as weerstaan. Hoewel die eerste simboliese konnotasie is dat hierdie mans “wit gemors” verteenwoordig, verkry Van Niekerk onmiddellik die leser se simpatie, aangesien pa en seun se gemeenskaplike droom is dat die seun ’n professionele stoeier sal word. Marlene merk egter op dat dit ’n “omgekeerde wêreld” (2001: 157) is. Die nadeel van hierdie pryswaardige gesamentlike poging is duidelik in hulle afhanklikheid van die rasse status quo om hul onhaalbare droom van Olimpiese heldedade te verwesenlik. Heilig soos wat Gerrie se bestaan mag wees, soos die beeld van ’n “omgekeerde Hephaistos” (2001: 157), ’n “bymeekarmaker in weggooigebied” (2001: 157) suggereer, het die “arm man” die “bedelaar” nodig om sy drome te onderhou. Daarom stel hy “swart mans en vroue in toingklere” (2001: 157) aan om vir hom “’n deel te werk” (2001: 157) deur “bakstene skoon [te kap]” (2001: 157) en behou hy genoeg om sy seun te help. Die tragedie van hierdie “omgekeerde Hephaistos” is die onwaarskynlikheid, die onmoontlikheid selfs, dat die Olimpiese droom ooit verwesenlik sal word, aangesien hy as arm witman in post-apartheid Suid-Afrika kreupel is en uit Olympus gewerp is. Netso is sy seun, hardwerkend en ambisieus soos hy is, afhanklik van geld wat hy verdien as “bouncer” by ’n kleurlingklub “waar dit rof gaan” (2001: 158) en waar hy klaarblyklik onoordeelkundig “bounce ... op orders” (2001: 158). Hulle maak ’n jammerlike paar, die mank hemelse kunstenaar verwerp uit Olympus en sy Griekse god van ’n seun wat kleurlinge papslaan om ekstra geld te maak

sodat hy sy pad na bo kan “oop stoei”;⁵ ’n ongelukkige paar, verban na die ashoop van wit Westerse geskiedenis.

Die laaste van Marlene se ontmoetings met swart arbeid is die kragtigste in die erkenning van die absurditeite van sosiale lewe in Suid-Afrika, waar wit voorstede so geïsoleer en terselfdertyd so bedreig soos altyd bly. Jan en Simon arriveer vanaf die skuiling om Piet se werk te voltooi. Indien daar die geringste moontlikheid vir “connectivity beyond Nietzschean resentment” is, vind dit plaas wanneer Marlene en Jan besef dat hulle ’n gedeelde taal en (daarom, hoe verwyderd ook al), sosiale erfenis het. Wanneer Marlene hulle gaan haal, herken sy ’n spesifieke idiomatiese gebruik geassosieer met haar tuisdorp, Caledon, wanneer sy Jan se kommentaar, “[N]ôi ry baster vinnig met die ou Beetletjie” (2001: 159), oplet.

Enige moontlikheid wat ook al in hierdie oomblik aangebied word vir hulle om buite die voorgeskrewe rolle van Mevrouw en Arbeider te tree, word onder die gewig van geskiedenis en sy gemoedigheid met mag en gesag begrawe. Jan se reaksie op Marlene se opmerking is “ene gemaaktheid, hy aap die toon na waarmee die klasse bo syne skynheilige small talk maak. The power of the mimes, dink [sy]” (2001: 1591). Vroeër, het Marlene die “power of the humiliated” (2001: 154) met betrekking tot die span huishoudelike skoonmakers opgelet. Hier ook, deur die “power of the mimes” op te merk, konfronteer sy haar eie magteloosheid, ironies in teenwerking met watter wit voorreg haar verleen word. Inderdaad is haar oneffektiewe en oorvloedige wit skuldgevoel geen gelyke vir die mag in a) die geregtigheid wat geëis word vir die vergoeding van die vernederde persone nie en b) die vyandigheid wat mimiek meebring nie. Bhabha se beskrywing van mimiek en teenstrydigheid is relevant in hierdie opsig: “[It is] at once a resemblance and menace” (1984: 127), en soos Robert Young Bhabha lees, “the colonizer sees a grotesquely displaced image of himself” (2004: 188), ’n beeld wat Marlene moeilik vind om te konfronteer, en selfs moeiliker om te weerspreek, net soos Jan, wat in elk geval meer in Marlene se “twyfelagtige” verhouding met “Mrs Robinson” belangstel as in haar slegs akademiese taalkundige/geografiese verwantskap met hom. Dit is Simon wat die verteller uit haar gemaklike wit voortstedelike ruimte pluk, al is dit slegs figuurlik. Hy daag onverwags by haar deur op, en vertel haar dat hy in drie dae nie geëet het nie. Sy ruik die drank op sy asem, en die woorde wat sy dan uiter is dié wat haar definieer, ten spyte van haar besliste pogings om alternatiewe vereenselwigings te soek. As hy in drie dae nie geëet het nie, wil sy weet, waar kry hy die geld om te drink? Onmiddellik word sy daarvan bewus dat sy pas “die grootste cliché in die Boland uitgespreek [het]” (2001: 163). Simon verstaan die beskuldiging en speel die rol wat sy van hom verlang – een van smekende gediensdigheid, en deur dit te doen, slaag hy daarin om te vorder met “drie eeue se hefboomkrag” (2001: 163). Dit is ’n smeking wat daarop aandring om aangespreek te word, en een wat Van Niekerk wel in die finale oomblikke van die verhaal aanspreek.

5. Van Niekerk is waaksaam in haar ontbloting van idioome, en selfs wanneer hulle nie in die verhaal uitgebeeld word nie, word hulle nogtans geïmpliseer.

Marlene doen vergoeding en gee vir Simon geld en 'n bietjie kos, en neem hom terug na die skuiling.

Hierdie finale reis lok humor op drie verskillende vlakke uit. Op pad herinner sy Simon om sy veiligheidsgordel vas te maak. Dit lok by die verteller, Marlene, die eerste van drie lagbuie uit, maar dit is 'n hol, leë lag soos “'n opwending wat afloop” (2001: 163). Dit is nie 'n lag van genot nie, maar van wanhoop, van 'n outomaat, 'n lag wat getuig van die eeue se beheer versinnebeeld in die absurditeit van “'n handdruk tussen iemand met 'n honger maag en iemand wat haar verlustig in besneeude pieke” (2001: 163). Dit is 'n lag in reaksie op die gekheid van die valse beskerming van sitplekgordels in die aangesig van die dodelike rassistiese ongeregtighede wat algemeen in kontemporêre Suid-Afrika voorkom en epidemies in volharding en proporsies is. Simon se humor beëindig egter die verhaal: dit is hy wat as't ware die laaste lag gegun word wanneer hy Marlene vertel dat, sou Jan teenwoordig wees, hy sou sê: “[N]ou wat is dan so baster snaaks, nôï?” (2001: 163). Hoewel Marlene nie daarin geslaag het om haar uit Mevrouwees te manevreer nie, het Van Niekerk dié moeilike posisie uitgewys as synde 'n dubbelsinnige, selfs gekompromitteerde “baster”-lag wat miskien een van die mins effektiewe teenmiddels vir die gif van wit mitologieë is.

Maar die *heel* laaste lag behoort aan Marlene van Niekerk in haar beheer van die sentrale, weergalmende beeld in die verhaal: die slang met sy gesplete tong. Die hoofelement van hierdie simboliek is die assosiasie met die Bybelse verhaal van die verleiding in die Tuin van Eden. Dit is ook 'n kragtige figuur in Westerse mitologie en is, saam met die kruis, een van die invloedrykste simbole waarop die waardes en moraliteit van die Westerse beskawing gegrond is. Van Niekerk sou sekerlik bewus wees van die variasies in die mite van die slang en Eva; albei ewe verantwoordelik vir die boosheid in die wêreld. Sy sou ook bewus wees van die slang se falliese assosiasies, en van die Medusa-figuur (met haar hare van slange) wat net onder die oppervlak van psigoseksuele en Bybelse mitologieë skuil. In 'n slu beweging eien Van Niekerk haar die beeld toe, met al sy lae van betekenis, nie net in diens van die beskerming van haar eiendom nie, maar meer astringent in die diens van 'n teenstandige, “queer”ing van wit reaksies in Suid-Afrika.

Van die begin van die verhaal voel Marlene sosiaal verdag omdat sy, soos Eva, 'n gefaalde vrou is, verdoem omdat sy die verbode vrugte⁶ geëet het, aangesien sy Vrou-Alleen, dit wil sê Vrou Sonder Man, of meer eksplisiet Vrou Met Ander Vrou is. Sy moes nuuskierige ondersoeke rakende haar huwelikstatus van beide mev. Uys en Skoonheid duld (2001: 152, 156), sowel as van Jan wat nie die leuen glo dat “Mrs Robinson” (2001: 159) haar suster is nie. Die slang se gevurkte tong stel nie net die dubbelhartigheid wat sy met haar wit reaksies teenoor die arbeiders in haar diens vertoon nie, maar 'n ander, nie veel minder nie, belaaide dubbelheid: die oortuiging dat dit nodig is om haar lesbiese identiteit (saam met haar beursie en haar selfoon) in die kas te versteek. Haar minnares het 'n foto geneem van

6. Kyk die insident in *Triomf* waar die lesbiërs oorkant die straat van die Benades “verbode vrugte eet”!

Marlene “met ’n trapsuutjies op [haar] skouer” (2001: 161), nog ’n dubbelhartige reptiel, met “oë in die agterkant van sy kop” en die vermoë om sy kleur na gelang van sy omgewing te verander. Marlene se vereenselwiging met die slang (en met die verkleurmannetjie) is kragtig en word lighartig onderskraag wanneer sy oplet dat haar minnares neig om te glo “ons is in die paradys” (2001: 161). Indien hulle in die paradys is, is dit ’n gekkeparadys, goed versteek van ondersoekende oë, ’n *Paradise Lost* vir wit Suid-Afrikaners.

Verwysings

- Armstrong, Nancy
 1997 Some Call It Fiction: On the Politics of Domesticity. In: Warhol, Robyn & Price Herndl, Diane (eds) *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New York: Routledge.
- Bell, Vikki
 1999 Suffering: Thinking Politics with Simone de Beauvoir and Richard Wright in *Feminist Imagination*. London: Sage.
- Bhabha, Homi K.
 1984 Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse. *October*. Vol. 28, pp. 26-37.
 1998 The White Stuff. *Art Forum*. May Issue, pp. 21-24.
- Blixen, Karen
 1999 *Out of Africa*. London: Vintage.
- Coetzee, J.M.
 1999 *Disgrace*. London: Penguin.
- Davy, K.
 1997 Outing Whiteness: A Feminist/Lesbian Project. In: Hill, Mike (ed.) *Whiteness: A Critical Reader*. New York: New York University Press.
- Frankenberg, Ruth (ed.)
 1997 *Displacing Whiteness: Essays in Social and Cultural Criticism*. Durham: Duke University Press.
- Moon, Dreama
 1999 White Enculturation and Bourgeois Ideology: The Discursive Production of “Good” (White) Girls. In: Nakayama, Thomas & Martin, Judith N. (eds) *Whiteness: The Communication of Social Identity*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage.
- Scales-Trent, Judy
 1999 The American Celebration of Whiteness. In: Cuomo, Chris & Hall, Kim (eds) *Whiteness: Feminist Philosophical Reflections*. Lanham: Roman & Littlefield.
- Spivak, Gayatri Chakravorty
 1987 *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Methuen.
- Steyn, Melissa
 1999 White Identity in Context: A Personal Narrative. In: Nakayama, Thomas K. & Martin, Judith N. (eds) *Whiteness: The Communication of Social Identity*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage.
- van Niekerk, Marlene

- 1999 *Triomf*, translated by Leon de Kock. Johannesburg: Jonathan Ball.
- 2001 Klein vingeroefening rondom die nosie van hibriditeit. In: Van Heerden, Etienne (ed.) *Briewe deur die lug: Litnet-skrywersberaad 2000*. Kaapstad: Tafelberg, pp. 147-163.
- Wicomb, Zoë
- 2001 Five Afrikaner Texts and the Rehabilitation of Whiteness. In: Kriger, R. & Zegeye, A. (eds.) *Culture in the New South Africa: After Apartheid*. Vol. 2. Cape Town: Kwela.
- Young, Robert, J.C.
- [1990]2004 *White Mythologies: Writing History and the West*. London & New York: Routledge.

Mary West

English literature and creative writing
Nelson Mandela Metropolitan University, Port Elizabeth
Mary.West@nmmu.ac.za