

Die eksplisiete uitbeelding van seks in twee onlangse prosatekste: Kleinboer se *Kontrei* en Annelise se *Maanvrug*

Miniverhandeling

deur

Anel Heydenrych

voorgelê ter gedeeltelike vervulling van die vereistes vir die graad

Magister Artium in Kreatiewe Skryfkuns

Eenheid vir Kreatiewe Skryfkuns

Departement Afrikaans

Fakulteit Geesteswetenskappe

Universiteit van Pretoria

Studieleier: Professor H.J. Pieterse

Oktober 2015

Inhoudsopgawe

HOOFSTUK 1: Inleiding

1.1	Inleiding en agtergrond.....	151
1.2	Motivering vir keuse van tekste.....	152
1.3	Afbakening van die studieterrein.....	155
1.4	Begripsverheldering.....	156
1.4.1	Inleiding.....	156
1.4.2	Erotiek.....	156
1.4.3	Samevatting – erotiek.....	159
1.5	Pornografie.....	159
1.5.1	Inleiding.....	159
1.5.2	Die oorsprong van die woord “pornografie”	160
1.5.3	Samevatting.....	164
1.5.4	Vooruitskouing.....	165

HOOFSTUK 2: Teoretiese raamwerk oor metafore

2.1	Inleiding.....	166
2.2	Begripsverheldering.....	166
2.3	Metaforiese kaart.....	167
2.4	Soorte metafore.....	167
2.4.1	Komplekseskema-kartering.....	167
2.4.2	Beeld-skema-kartering.....	168
2.4.3	Eenmalige ryk-beeld-karterings.....	169
2.4.4	Aristoteliaanse metafoor.....	169
2.5	Letterkundige metafore.....	170
2.6	Eienskappe van metafore.....	171
2.7	Ongewone linguistiese metafore.....	174
2.8	Personifikasie.....	175
2.9	Herhaling van linguistiese metafore.....	175

2.10	Metafoor en skrywer.....	176
2.11	Samevatting.....	176

HOOFSTUK 3: 'n Oorsig oor die erotiese letterkunde

Deel 1 – Westerse Engelstalige werke wat as erotiese letterkunde beskou word

3.1	Inleiding.....	178
3.2	<i>Fanny Hill or Memoirs of a woman of pleasure (1748)</i>	179
3.2.1	Inleiding.....	179
3.2.2	Motivering vir die insluiting van <i>Fanny Hill</i>	180
3.2.3	Skrywer en publikasie.....	181
3.2.4	Resepsiegeskiedenis.....	181
3.2.5	Woordgebruik en metafore.....	183
3.2.6	Vertellersperspektief en fokalisering.....	188
3.2.7	Samevatting.....	188
3.3	D.H. Lawrence – <i>Lady Chatterley's lover (1928)</i>	190
3.3.1	Inleiding.....	190
3.3.2	Verhaallyn.....	190
3.3.3	Skrywer en publikasie.....	191
3.3.4	Resepsiegeskiedenis.....	191
3.3.5	Die representasie van die seksuele.....	194
3.3.6	Woordgebruik en metafore.....	195
3.3.7	Vertellersperspektief en fokalisering.....	198
3.3.8	Samevatting.....	200
3.4	Henry Miller – <i>Tropic of Cancer (1934)</i>	200
3.4.1	Inleiding.....	200
3.4.2	Skrywer en publikasie.....	201
3.4.3	Resepsiegeskiedenis.....	201
3.4.4	Woordgebruik en metafore.....	203
3.4.5	Vertellersperspektief en fokalisering.....	205
3.4.6	Samevatting.....	205
3.5	Anais Nin – <i>Delta of Venus(1977)</i>	206

3.5.1	Inleiding.....	206
3.5.2	Verhaallyn.....	206
3.5.3	Skrywer en publikasie.....	207
3.5.4	Resepsiegeskiiedenis.....	207
3.5.5	Woordgebruik en metafore.....	209
3.5.7	Vertellersperspektief en fokalisering.....	210
3.5.8	Samevatting.....	211
3.6	Erica Jong – <i>Fear of flying</i> (1973).....	211
3.6.1	Verhaallyn.....	211
3.6.2	Skrywer en publikasie.....	211
3.6.3	Resepsiegeskiiedenis.....	212
3.6.4	Woordgebruik en metafore.....	213
3.6.5	Vertellersperspektief en fokalisering.....	215
3.6.6	Samevatting.....	215
3.7	E.L. James – <i>Fifty shades of Grey</i> (2011).....	216
3.7.1	Verhaallyn.....	216
3.7.2	Skrywer en publikasie.....	217
3.7.3	Resepsiegeskiiedenis.....	217
3.7.4	Woordgebruik en metafore.....	219
3.7.5	Vertellersperspektief en fokalisering.....	221
3.7.6	Samevatting.....	221

Deel 2 – Afrikaanse werke wat as erotiese letterkunde beskou word

3.8	Inleiding.....	222
3.9	Hettie Smit – <i>Sy kom met die sekelmaan</i> (1937).....	222
3.9.1	Agtergrond.....	222
3.9.2	Skrywer en publikasie.....	223
3.9.3	Resepsiegeskiiedenis en konflik.....	223
3.9.4	Woordgebruik en metafore.....	225
3.9.5	Vertellersperspektief en fokalisering.....	226
3.9.6	Samevatting.....	227
3.10	André P. Brink – <i>Kennis van die aand</i> (1973).....	227

3.10.1	Verhaallyn.....	227
3.10.2	Skrywer en publikasie.....	227
3.10.3	Resepsiegeskiedenis en vernuwing.....	228
3.10.4	Woordgebruik en metafore.....	229
3.10.5	Vertellersperspektief en fokalisering.....	230
3.10.6	Samevatting.....	231
3.11	Koos Prinsloo – <i>Jonkmanskas</i> (1982) en <i>Slagplaas</i> (1992).....	231
3.11.1	Verhale en temas.....	231
3.11.2	Skrywer en publikasie.....	231
3.11.3	Resepsiegeskiedenis.....	232
3.11.4	<i>Jonkmanskas</i> – “By die skryf van aantekeninge oor ’n reis”.....	234
3.11.5	<i>Slagplaas</i> – “Die affair”.....	234
3.11.6	Woordgebruik en metafore.....	234
3.11.7	Vertellersperspektief en fokalisering.....	235
3.11.8	Samevatting.....	235
3.12	Marita van der Vyver – <i>Griet skryf ’n sprokie</i> (1992).....	236
3.12.1	Inleiding.....	236
3.12.2	Verhaallyn.....	236
3.12.3	Skrywer en publikasie.....	236
3.12.4	Resepsiegeskiedenis.....	237
3.12.5	Woordgebruik en metafore.....	237
3.12.6	Vertellersperspektief en fokalisering.....	241
3.12.8	Samevatting.....	241
3.13	Slotbeskouing literatuurkonteks.....	241

HOOFTUK 4: Kleinboer (Fanie de Villiers) – *Kontrei* (2001)

4.1	Inleiding.....	243
4.2	Resepsiegeskiedenis.....	243
4.3	Woordgebruik en metafore.....	245
4.4	Vertellersperspektief en fokalisering.....	255
4.5	Samevatting.....	256

HOOFSUK 5: Annelise – *Maanvrug* (2003)

5.1	Inleiding.....	258
5.2	Verhaallyn.....	258
5.3	Woordgebruik en metafore.....	259
5.4	Vertellersperspektief en fokalisering.....	265
5.5	Samevatting.....	266

HOOFSUK 6: Vergelyking tussen *Maanvrug* en *Kontrei*

6.1	Ooreenkomste en verskille.....	268
6.2	Samevatting.....	270

Bibliografie.....	272
--------------------------	------------

Hoofstuk 1: Inleiding

1.1 Inleiding en agtergrond

Die beskrywing en uitbeelding van seksuele dae word reeds vir eeue in die skeppende en beeldende kuns aangetref, maar vind in Afrikaans eintlik eers neerslag van die 1960's af.

In die Afrikaanse prosa het die eksplisiete beskrywing van die seksuele eers werklik in die werk van die Sestigters te voorskyn getree. Die Sestigters se werk het egter aangesluit by 'n wêreldliteratuur waarbinne die erotiese roman reeds gevestig was; 'n tradisie wat in hierdie studie oorsigtelik beskou sal word. Erotiek in die Afrikaanse prosa word in hierdie studie teen die breër agtergrond van erotiek in die Westerse prosa ondersoek. Die motivering vir hierdie plasing van die Afrikaanse erotiek binne 'n breër agtergrond is onder meer te vinde in Milan Kundera se opmerking in *Testaments betrayed* (1996) dat elke roman immers binne 'n tradisie staan. Enige nuwe roman is enersyds bevestigend van die tradisie, maar andersyds soms vernuwend. Omdat hierdie verhandeling van beperkte omvang deel uitmaak van 'n MA in Kreatiewe Skryfkuns, word die tradisie van erotiese skryfwerk (insluitende tekste waarin seks beskryf word, maar wat nie noodwendig as "eroties" geklassifiseer kan word nie) ondersoek, ten einde my eie skeppende teks in die erotiese tradisie te ondersteun, terwyl dit terselfdertyd 'n onderontginde aspek van die Afrikaanse prosa beskryf.

Die fokus in hierdie studie val veral op woordkeuse, metafore en fokalisering in eksplisiete beskrywings van seks in 'n aantal romans.

In 'n tyd waarin die kompleksiteit van seksualiteit baie aandag ontvang, word die aandag in die verhandeling gevestig op die representasie van die seksuele ervaring binne 'n komplekse opvatting van die seksuele. In hierdie ondersoek is dit ook noodsaaklik om na die grense tussen erotiek en pornografie te kyk asook na die wyse waarop daar dikwels oordele oor werke uitgespreek word op grond van dergelike onderskeidings.

Die studie wil voorts 'n bydrae lewer tot die betreklik onverkende gebied van ondersoek na representasie van die seksuele in Afrikaanse prosa. (Enkele

navorsingsartikels fokus eerder op aspekte van seksualiteit as op die representasie van seks, byvoorbeeld Visagie 2005.)

Daar bestaan heelwat studies oor die geskiedenis van erotiese kuns binne wêreldkonteks, byvoorbeeld Smith se *An arousing history of erotic art* (1977); gevolglik sal hierdie studie nie daarop fokus nie, maar eerder op hoe Afrikaanse skrywers fokalisering, woordkeuse en metafore in hulle werke gebruik om die seksuele uit te beeld.

In hierdie studie sal die klem val op twee Afrikaanse tekste waarin baie eksplisiete seksuele beskrywings voorkom, naamlik *Kontrei* (2003) deur Kleinboer (skrywersnaam van Fanie de Villiers) en *Maanvrug* (2007) deur Annelise.

Die studie poog ook om by 'n werkbare definisie van erotiek en pornografie uit te kom. Die ooreenkomste en moontlike verskille tussen erotiek en pornografie sal onder die loep geneem word.

'n Definisie vir begrippe soos erotiek, pornografie en metafore sal gegee word sodat ondersoek kan word hoe hierdie begrippe in *Kontrei* (2003) en *Maanvrug* (2007) gebruik word om die seksuele of erotiese uit te beeld.

1.2 Motivering vir keuse van tekste

In die eerste plek ondersoek hierdie studie die representasie van seks (veral ten opsigte van die genoemde aspekte hierbo) in die werk van Kleinboer in *Kontrei* (2003) en Annelise in *Maanvrug* (2007). *Kontrei* is gekies omdat die grafiese sekstonele deur die verteller (die “hoereloper”) so eksplisiet is dat dit hewige debat onder lesers ontketen het. Die verteller boer in die swart bordele van Johannesburg en beskryf die seks wat hy met 'n verskeidenheid swart prostitute het in detail. Maar Koos Kombuis (2004), in 'n resensie in Rapport, meen die werk bied die leser baie meer as bloot grafiese sekstonele:

En 'n skokkende boek is *Kontrei* beslis. Dit laat, by vergelyking, *Kennis van die aand* (André P. Brink) naïef en outyds voorkom, en ná die lees van Kleinboer se roman lees selfs my eie *The secret diary of God* soos 'n NG Kerk-katkisasiehandleiding van die jaar 1971! ... Wat *Kontrei* egter so 'n ongewone publikasie maak, is nóg die eerstevlak-skokwaarde, nóg die hype rondom die boek, nóg die juksta-geponeerde Bybelversies wat so mildelik die teks versier en skakeer. Wat die roman onmisbaar maak in die historiese konteks van die

Afrikaanse literatuur, is die onbetwisbare en verstommende feit dat daar binne die stomende bladsye van hierdie literêre orgie 'n sosiale werklikheid onthul word waaroor die gemiddelde wit Suid-Afrikaner geheel en al onkundig is.

Die feit dat *Kontrei* (2003) in 2004 die Jan Rabie Rapport-prys ontvang vir die beste debuutwerk gekenmerk deur vars en vernuwende Afrikaanse prosa, dui daarop dat dit wel literêre erkenning geniet. Die werk word dus nie bloot as 'n pornografiese werk beskou nie, maar het dus literêre meriete volgens die beoordelingspaneel en ook ander skrywers soos A.P. Brink en Koos Kombuis.

Annelise se *Maanvrug* (2007) is gekies omdat die werk eksplisiete sekstonele bevat en besonder gewild is onder Afrikaanse vroulike lesers. Heelwat sogenaamde "sagte pornografiese" werke deur dieselfde skrywer volg na *Maanvrug* en vaar besonder goed. So skryf Graffiti-boeke (2007) op hulle webblad : "*Maanvrug* is 'n sensuele en soms liriese boek wat die deur oopmaak na die donker binnekamer van Selené se seksuele fantasieë en liggaamlike avonture. Is sy immoreel of net eerliker as die res? Droom sy alleen of lê almal van ons een of ander tyd en rondrol in die greep van begeertes wat ons nooit met iemand sal deel nie?"

Christo Lombaard (2008) skryf voorts op die webblad www.teo.co.za oor die reaksie wat die boek by die leserspubliek ontlok het:

Die koerante het gegóns. Hier is iets nûúts. Voorheen was daar ander openbare rimpelinge oor seksualiteit: 'Sexually speaking, with Dr Paul', op Talk Radio 702, en sy gelyknamige boek; Dr. Agrippa Kathide se praatjies in oorwegend swart kerke en radio- en televisieprogramme; Kleinboer se Rapport-prysboek *Kontrei*, en die sekstydskrif vir die Christelike Afrikaanse vrou, *Intiem*. Maar hier was iets nûút: 'n Afrikaanse vrou wat 'n seksboek skryf. G'n hygroman, prikkelend storie-agtig nie; ampers-histories, eerder; ampers-outobiografies. Sy's gelowig; sy't tradisioneel-Afrikaans grootgeword; sy's voorstedelik getroud (die koerante kon nie genoeg maak van die "Garsfonteinse huisvrou" nie); sy skryf onder 'n skuilnaam (tot 'n joernalis onbeholpe haar identiteit uitblaker); vanuit al hierdie doodgewone agtergronde, skryf sy haar seksualiteit óóp ...

Die reaksie op die boek was gemengd. Haar spel met woorde het baie beïndruk, maar haar tema het sommiges ontstel. Was dit net verbeeldingvlugte, of skryf sy haar geskiedenis? Bevrydend!, het heelwat mense uitgeroep. Liewers nié, het andere hardop gewens.

Maanvrug (2003) en *Kontrei* (2007) verskyn in die eerste dekade van hierdie eeu, in 'n tyd waarin daar al heelwat ruimte geskep is vir die openlike beskrywing van seks. In die voorafgaande dekade het werke soos dié van Marita van der Vyver en Riana Scheepers reeds die weg gebaan vir 'n meer ontvanklike lesersgehoor.

Omdat daar moontlik verskille mag wees tussen die beskrywing van seks deur 'n manlike en 'n vroulike skrywer, is besluit om die skryfwerk van sowel 'n manlike as 'n vroulike skrywer by hierdie studie te betrek. Albei skrywers verkies ook om 'n skuilnaam te gebruik om sodoende iets van hulle eie identiteit te beskerm in 'n gemeenskap waarin die eksplisiete beskrywing van seks dus blykbaar steeds 'n mate van ongemak veroorsaak.

Die twee Afrikaanse tekste word nie alleen teen die agtergrond van eksplisiete seksbeskrywings in die Afrikaanse literatuur beskou nie, maar ook teen die agtergrond van enkele bakens in die Westerse literatuur in die betrokke genre, soos Cleland se *Fanny Hill*, D.H. Lawrence se *Lady Chatterley's lover* asook die werk van Erica Jong en Anaïs Nin.

Sy kom met die sekelmaan deur Hettie Smit (1937) word beskou as die eerste "erotiese werk" deur 'n vrou in Afrikaans. Hoewel die beskrywings van 'n vrou se ervaring van erotiek hier gesublimeer bly en die werk geen eksplisiete seks of betekenisvolle verruiming van terminologie, metafore of fokalisering bevat nie, is die werk tog belangrik omdat daar voorheen in Afrikaans geen voorbeeld is van 'n werk wat die vrou se erotiese ervarings uitbeeld of beskryf nie.

Soos vermeld, is dit eers die Sestigters (veral André P. Brink) wat werklik die tydperk van erotiese literatuur in die Afrikaanse prosa inlui. Veral Brink se *Kennis van die aand* (1973) het weens die politieke, religieuse en seksuele aard daarvan opspraak verwek. Daar was ook heftige reaksie wat tot die verbod op die werk gelei het.

In Marita van der Vyver se *Griet skryf 'n sprokie* (1992) word vroue se seksuele ervaring eksplisiet beskryf deur 'n vroulike skrywer. Hierin word ook 'n ander hantering van fokalisering, metafore en taalgebruik in 'n "vroulike diskoers" aangetref.

Die styl van 'n vroulike Afrikaanse skrywer soos Marita van der Vyver in *Griet skryf 'n sprokie* stem sterk ooreen met dié van Jong, en laasgenoemde het bes moontlik 'n sterk invloed op die moderne Afrikaanse vroulike erotiese skrywers gehad.

In 1995 verskyn Riana Scheepers se roman *Die heidendogters jubel*, wat ook 'n belangrike bydrae lewer ten opsigte van die verruiming van die Afrikaanse “seksuele woordeskat”.

1.3 Afbakening van die studieterrrein

Vir die doel van hierdie studie val die klem op heteroseksuele seksbeskrywings omdat slegs die twee gemelde werke bespreek word. Dit beteken egter nie dat die groot bydrae tot eksplisiete hantering van gay seks nie in die besonder verruim is deur tekste soos Koos Prinsloo se *Slagplaas* (1992), *Die hemel help ons* (1987) en *Weifeling* (1993), asook Danie Botha se *The Soft Rock Klub* (1992) en Johann de Lange se *Vreemder as fiksie* nie. Versamelbundels in dié klas is *Bloudruk* (1995), saamgestel deur Tom Gouws, en *Wisselstroom* (1990), saamgestel deur Hennie Aucamp. Laasgenoemde word eksplisiet beskryf as “homoërotiek in die Afrikaanse verhaalkuns – ’n bloemlesing”. Dit verdien vermelding dat van hierdie 28 verhale 26 deur mans geskryf is en slegs 2 deur vroue (Jeanne Goosen en Welma Odendaal); slegs hierdie vroulike skrywers – in die verhale “Mamy Blue” deur Odendaal en “Aan die einde van die reënboog” deur Goosen – lig vroue se ervarings toe.

Rachelle Greeff stel in 1994 ’n bundel “erotiese verhale deur vroue” saam onder die titel *Lyfspel/Body play*. Die bundel word in die voorwoord beskryf as die eerste bundel “uitsluitlik erotiese verhale in Suid-Afrika”.

Dit wil voorkom asof die talle taboes wat juis deur bogenoemde skrywers deurbreek is, bygedra het tot die skep van ruimte vir werk soos dié van Kleinboer en Annelise. Ander publikasies wat binne hierdie konteks vermelding verdien, is die volgende:

- Eksplisiete Afrikaanse representasie van die seksuele is gedurende die afgelope twee dekades moontlik beïnvloed deur die verskyning van die tydskrif *Loslyf*. Met die verskyning van *Loslyf* in 1996 word die seksuele met groter openheid in Afrikaans beskryf en dit het eweneens waarskynlik ’n effek op die aanbod van erotiek in prosa. Die tydskrif lewer ook ’n bydrae ten opsigte van die verruiming van die Afrikaanse seksuele woordeskat.

- Hoewel die romanse as genre (soms enigsins neerhalend “hygromans” genoem) sedert die 1990’s ’n oplewing beleef en ’n bydrae tot die Afrikaanse erotiek lewer, word die seksuele selde eksplisiet beskryf.
- Wat die internet betref, lewer LitNet wel ’n belangrike bydrae deurdat dit ruimte vir skrywers bied om die erotiese (en pornografiese) eksplisiet uit te beeld op die subblad LêNet (<http://www.oulitnet.co.za/lenet/vorige.asp>). Ook vroue-skrywers benut hierdie ruimte ruimskoots, wat dui op ’n al hoe groter openhartigheid rakende die eksplisiete uitbeelding van erotiek.

1.4 Begripsverheldering

1.4.1 Inleiding

Ten einde die ontwikkeling van die erotiese of seksuele in die Afrikaanse prosa te ondersoek, is dit noodsaaklik om sekere begrippe te verhelder. Begrippe wat in hierdie afdeling onder die loep geneem word, is erotiek asook pornografie. Daar sal ook gepoog word om aan te dui of daar werklik ’n betekenisvolle verskil tussen erotiek en pornografie bestaan. Definiëring van die begrippe erotiek en pornografie is belangrik sodat in die laaste hoofstuk aangedui kan word of die twee tekste wat met mekaar vergelyk word, as eroties of pornografies bestempel kan word.

Die vraag waarom pornografie as ’n “negatiewe” en minderwaardige genre beskou word, sal ook onder die loep geneem word. Die verhouding tussen letterkunde en moraliteit sal voorts ondersoek word om te probeer vasstel of moraliteit bes moontlik ’n rol speel in die negatiewe etikettering van pornografie. Daarna sal aangedui word watter menings oor pornografie steek hou en watter nie.

1.4.2 Erotiek

Erotiese skryfwerk kan breedweg gedefinieer word as werke waarin seksuele dade uitgebeeld word. Bright (2002:44) meen in die verband: “The word erotica today is the most widely used term to describe all sexual writing and pictures because it carries the broadest definition.”

Die woord “eros” is egter die basis of stam van die woord “erotika”/“erotiek” en dit het nie slegs een betekenis nie.

Volgens Milton (1988) kan drie elemente van die woord uitgelig word. “Eros” verwys in die eerste plek na die “reunion of the separated”. Die woord “erotiek”, met “eros” as stam, verskyn in alledaagse gebruik as ’n term wat direk met die seksdaad verband hou. Die woord “eros” verwys ook na “the urge, desire and delight of sex” (1988:232).

Die tweede aspek, volgens Milton (1988:232), is dat “eros” ook verwys na die goddelike, deur die verwantskap daarvan met die woord “agape” asook deur die vermoë daarvan om afsonderlikheid te oorkom, want “extended, the lines of relationships intersect in the eternal You”, dit wil sê in God.

Sy meen voorts, in die derde plek, dat “eros” – en by implikasie die term erotiek – as ’n term verskyn wat op gepaste wyse na sowel (die) seks(-daad) verwys, as na die geestelike of metafisiese en lewensveranderende potensiaal daarvan, veral ten opsigte van die te bowe kom van afsonderlikheid (vervreemding) en die bereiking van vryheid (1988:232).

Dit is egter steeds nie eenvoudig om erotiese letterkunde te definieer nie. Reeds in 1958 het Ginzburg in *An unhurried view of erotica* probleme met die definisie daarvan ondervind. Hy verwys na ’n definisie van erotika in die Webster’s Collegiate Dictionary: “Of, relating to, or treating of sexual love”. Volgens Ginzburg is dit ’n uitsonderlik wye definisie, maar “no truly satisfactory definition of erotica (and/or pornography or obscenity) has ever been devised. The concept is entirely too subjective. As D.H. Lawrence has said, ‘What is pornography to one man is the laughter of genius to another’”(1958:21).

Verskillende literatoure en skrywers beklemtoon die feit dat dit baie moeilik is om erotika te definieer. McCormick, in *Erotic literature: A connoisseur’s guide* (1992), meen in sy inleiding: “Although erotic literature has existed for much longer than two thousand years and in many instances has been accepted as deserving the description of a classic work, it has never been easy to define.”

Rachelle Greeff huldig ook hierdie argument in *Lyfspel/Body play* (1994:8). In die inleiding tot die werk meen sy die begrip “erotiek” is om uiteenlopende redes moeilik definieerbaar: “Die woordeskat is beperk omdat dit tot betreklik onlangs in die meeste wêreldsamelewings as ’n sensitiewe of taboe onderwerp beskou is.” Greeff (1994:8)

meen voorts individuele smaak speel 'n belangrike rol in die beoordeling van erotika: “'n Duidelik afgebakende omskrywing word verder gekompliseer deurdat dit relatief en intiem persoonlik is. Wat jou prikkel, laat my dalk koud.”

Hoewel verskeie literatore en skrywers dit eens is dat dit moeilik is om erotika te definieer, is daar wel 'n groep wat beweer dat erotika 'n sentrale doel het, naamlik om die leser seksueel “op te werk”. Maar Brulotte en Phillips, in die *Preface* tot die *Encyclopedia of Erotic Literature* (2006:xii) meen die genre kan nie sodanig verskraal word nie: “It wil have become clear by now that the aims of erotic literature cannot be reduced to sexual arousal alone. Indeed, these texts are inspired by a multiplicity of objectives, social, political, and moral, embracing themes and forms that are just as diverse as those of any other literary genre. The literary depiction of sexuality offers essential insights into every aspect of the human condition.”

Nog 'n aspek van erotika wat deur baie literatore benadruk word, is dat 'n werk as eroties beskou kan word wanneer daar eerder op die seksuele as op die romantiese liefde gefokus word. Een van dié literatore is McCormick (1992:7), wat meen die oorsprong van die woord moet in ag geneem word: “The origin of eroticism is the Greek word *erotikos*, which means sexual rather than romantic love.”

Hoewel die klem dan meer op die lyflike en minder op die “romantiese” liefde val, sluit erotika nie noodwendig romantiese liefde uit nie. Fowler (1987:189) meen byvoorbeeld dat erotika tot die irrasionele dimensies van die mens se bestaan spreek: “Eroticism could be seen as an essential aspect of the battle between humanity and its social determinants, as a key to mystical experience, and a salutary reminder of a non-rational dimension to existence.”

Dit is dan juis die “mistieke” ervaring wat volgens skrywers en literatore erotika van pornografie skei, in die opsig dat erotika gewoonlik ten doel het om alle aspekte van die menslike bestaan in te sluit.

Kelly, in *How to write erotica* (1986:4), tref 'n onderskeid tussen erotika en pornografie deur daarop te wys dat erotika veel meer as bloot die seksdaad behels: “Erotica celebrates sexuality, sex with caring, sex as expression and communication between lovers, sex as release of emotions, as a solution to alienation and loneliness.” Hierdie

argument sal verder gevoer word wanneer daar later in hierdie studie verder oor die verskil tussen erotika en pornografie besin word.

Volgens skrywers soos Bright (2002) word erotika voorgehou as verhewe bo pornografie, maar het dit steeds onder sensuur deurgeloop. Op eie bodem het die verbod op André P. Brink se *Kennis van die aand* (1973) byvoorbeeld groot opskudding in die Afrikaanse (en internasionale) literêre wêreld veroorsaak.

In baie gevalle is verbode werke as pornografie beskryf, maar ook pornografie is moeilik om te definieer. Boonop is die skeidslyn tussen erotika en pornografie dikwels vaag (soos aangedui deur skrywers en literatore soos Ginzburg (1958), McCormick (1992) en Greeff (1994).

In afdeling 1.5 sal gepoog word om 'n definisie van pornografie te formuleer.

1.4.3 Samevatting – erotiek

Literatore en skrywers soos Ginzburg (1958), McCormick (1992) en Greeff (1994) is dit eens dat dit nie maklik is om erotiek te definieer nie omdat individuele smaak asook ingesteldheid teenoor die seksuele 'n belangrike rol speel. Brulotte en Phillips (2006) meen die doel van erotika kan nie verskraal word tot die seksuele “opwerking” van die leser nie.

Volgens McCormick (1992:7) fokus erotika eerder op die seksuele as op die romantiese liefde, maar sluit dit nie noodwendig die romantiese liefde uit nie.

1.5 Pornografie

1.5.1 Inleiding

Die doel van hierdie afdeling is om:

1. *pornografie* te definieer;
2. die belangrikste argumente teen pornografie te ondersoek, en
3. die vraag te probeer beantwoord of dit werklik moontlik is om 'n duidelike onderskeid tussen erotika en pornografie te tref.

1.5.2 Die oorsprong van die woord “pornografie”

Milton (1988) meen, soos in die geval van erotika, dat die oorsprong van die woord in ag geneem moet word alvorens daar by ’n betekenisvolle definisie uitgekóm kan word. Sy meen die woord is afgelei van die Griekse stamme “pornē” (“prostituut”) en “graphein” (“om te skryf”), wat oorspronklik dus beteken het “die geskryfte van prostitute” (1988:232).

Milton dui voorts aan dat die begrip “pornē” verwant is aan die woord “pernanai”, wat “om te verkoop” beteken. Die seksdaad, ’n potensiële daad van verhoudings tussen mense, verander in ’n objek of handelsartikel; ’n kommoditeit wat verruil kan word vir ander kommoditeite (1988:232).

Sy verwys na ’n ander studie oor pornografie, waarin F.I.J. van Rensburg die bogenoemde aspek van die definisie een stap verder voer wanneer hy tot die gevolgtrekking kom dat die motief agter pornografie kommersialisering is. Hy meen pornografie is gekommersialiseerde seks (1985:16).

Hierdie beskouing van pornografie word ook deur Bright in *How to write a dirty story* (2002) onder die loep geneem. Bright laat die klem val op die mate waarin pornografie met die kommersiële verbind word: “Porn ... is a description that is often evoked to produce a more commercial, all-consuming approach. You sometimes hear Gourmet magazine referred to as ‘food porn’ which shows how the porn word has travelled to other voracious occupations” (2002:14).

Vele skrywers en literatoure voer dié argument ’n stap verder wanneer hulle meen pornografie het geen ander waarde buiten die kommersiële nie. So meen Nobokov (aangehaal in Kakutani 1996) dat pornografiese werke nie enige aansien verdien nie: “In modern times the term ‘pornography’ connotes mediocrity, commercialism and certain strict rules of narration: obscenity must be mated with banality because every kind of esthetic enjoyment has to be entirely replaced by simple sexual stimulation.”

Volgens ’n skrywer van erotiese fiksie, Susie Bright, huldig sekere skrywers die argument dat erotika ’n “hoër” status as pornografie het. Sy meen (2002:43–44) dat

skrywers wat na hulle werke as “eksplisiet” eroties verwys, aanspraak daarop maak dat dit “hoër” ambisies het en nie geskep word bloot om geld te maak nie.

Volgens Bright (2002:44) word die status van pornografie deur negatiewe persepsies beïnvloed: “I’m not in the least bit offended by the word porn; if anything, I hate the stereotypes and prejudices that get heaped upon it.”

Vir Schimke (2008:viii) is die antwoord op die vraag waarom erotika “’n hoër status” as pornografie geniet, gesetel in die intensie of bedoeling van die skrywer:

Erotica – the kind of sex depicted in literature and art – is, by its nature, arousing. Yet why does erotica have a happier connotation than pornography, whose very *raison d’être*, some might say, is to arouse? Perhaps it is about intention, about the producer’s aim in the creative process, the presence or absence of artistic merit, and whether there is a commercial motive.

Pornografie word ook as immoreel beskou in die opsig dat dit, deur veral sekere feministiese bewegings, beskou word as ’n euwel wat tot seksuele uitbuiting van vroue en kinders aanleiding gee.

Daar moet egter gemeld word dat mans ook seksueel misbruik kan word.

In die “Preface” tot *Pornography, women, violence and civil liberties* (2001) stel Itzin dat “pornography plays an important part in contributing to sexual violence against women and to sex discrimination and sexual pleasure”.

Wyre (2001:236) voer in dieselfde publikasie dié argument verder wanneer hy meen pornografie skep die indruk dat vroue dit geniet om verkrag te word: “One of the reasons why pornography is incredibly dangerous is because 97 per cent of all the rape stories in pornography end with the woman changing her mind and having orgasms and being represented as enjoying rape.”

Volgens Wyre (2001:237) is dit juis hierdie tonele wat deur seksuele oortreders gebruik word om hulle dade te regverdig: “Sex offenders use this kind of pornography to justify and legitimise what they do. It provides them with an excuse and a reason for doing what they do” (2001:237).

Dan is daar ’n groepering wat meen pornografie kan, buiten die kommersiële etiket en al die negatiewe assosiasies, ook ’n ander doel hê. Die *Britannica Concise Encyclopedia*

(2008:1531) stel dit byvoorbeeld dat pornografie in die agtiende eeu 'n voertuig vir sosiale en politieke protes geword het waardeur die wandade en absurditeite van die aristokrasie uitgebeeld is en die kerklikes onder skoot gekom het.

Fowler (1987:190) is die mening toegedaan dat pornografie ook ten doel kan hê om in opstand te kom teen aanvaarbare norme en standaarde, smaak en moraliteit: "It is thus potentially a subversive, even a revolutionary, force. It appears to push sensibility to its limit and to stand as an implicit criticism of a society intent of denying freedom of thought and expression."

Fowler (1987:189) haal D.H. Lawrence aan, wat meen pornografie word moontlik ook geskep of geskryf om kommentaar op skynsedigheid of preutsheid te lewer: "By this argument pornography is the inevitable by-product of prudery ...".

Lawrence gebruik die Victoriaanse era, wat bekend was vir skynsedigheid en preutsheid, as voorbeeld van hoe pornografie gebruik is om sosiale euwels aan die lig te bring: "It is scarcely surprising, therefore, to discover the extent of pornography during the Victorian years" (1987:189).

Die dilemma is egter steeds dat dit moeilik is om tussen erotika en pornografie te onderskei. Wanneer kan 'n werk as eroties beskou word en wanneer is dit pornografie? Hieroor is daar nie eenstemmigheid nie. Die een groep meen die onderskeid is nie belangrik nie, terwyl daar ook diegene is wat meen die onderskeid is duidelik.

Fowler (1987:189) meen byvoorbeeld dat D.H. Lawrence 'n duidelike en betekenisvolle onderskeid tref. Hy haal Lawrence aan, wat stel dat die belangrikste verskil tussen erotika en pornografie is dat pornografie bloot op die seksdaad fokus, teenoor erotika wat die mens se seksualiteit as deel van die kompleksiteit van die mens in die geheel wil uitbeeld: "As Lawrence suggested, pornography is a result of the separation of sexuality from a notion of the whole man" (1987:189).

Volgens Lawrence (aangehaal in Fowler 1987) het die skrywer van pornografie verskillende redes waarom hy ontken dat die mens se seksualiteit uiters kompleks is en 'n integrale deel van die totale mens is: "It stems, at least in part, from a refusal, for

religious, moral or aesthetic reasons, to admit in a public way to the centrality or the detailed reality of the sexual impulse” (1987:189).

Kelly sluit hierby aan wanneer sy meen dat die verskil tussen erotika en pornografie gesetel is in die in- of uitsluiting van die gevoelsaspek rondom seks: “Erotica celebrates sexuality, sex with caring, sex as expression and communication between lovers, sex as a release of emotions, as a solution to alienation and loneliness” (1986:4).

Hierteenoor, meen sy, fokus pornografie nie op die emosionele aspekte van die seksuele nie en het dit ten doel om die seksuele in ’n uiters negatiewe lig uit te beeld: “Pornography exploits and often degrades sexuality. It shows sex for the purposes of objectifying it. Sex imposed upon one by another, sex with violence or humiliation and sex performed without feeling” (1986:4).

Dan is daar egter diegene wat meen ’n duidelike onderskeid is bykans onmoontlik. Volgens Schimke, die samesteller van *Open: An erotic anthology by South African women writers* (2008), speel persoonlike smaak of individuele voorkeur en afkeer uiteindelik die grootste rol: “The boundaries between one person’s gentle titillation and another’s smut are so vague as to be almost non-existent, but their evanescent borders are usually energetically defended” (2008:vii).

Schimke meen voorts algemene definisies soos die volgende: “Porn is prurient. It is obscene, lewd ... It is indecent. It exploits. Erotica is voluptuous, amorous, sensual. It arouses subtly, mysteriously – and with wit and elegance” (2008:viii) hou nie water nie en dat uiteindelik slegs een beginsel geld: “But neither of these definitions have a steady grip on individual response, on the fluctuating nuances between what one person finds exciting and another finds revolting.”

Sy staaf haar argument deur na die non-definisie van ’n Amerikaanse regter te verwys, wat bloot op sy intuïsie staatgemaak het om ’n werk in die obsene of pornografiese kategorie te plaas: “Perhaps the best definition yet is that attributed to an American judge: ‘I know it [obscenity or pornography] when I see it,’ Potter Steward said, his non sequitur seeming to end all debate of what is erotic or what is pornographic” (2008:viii).

'n Verdere aspek wat dit moeilik maak om 'n duidelike skeidslyn tussen erotika en pornografie te trek, is die rol wat moraliteit speel.

Volgens Fowler in *A dictionary of modern critical terms* is een van die dilemmas met die definiëring van pornografie dat die verwantskap tussen letterkunde en moraliteit moeilik bepaal kan word: "Pornography classified by the Library of Congress as 'Literature, immoral', has evaded definitions by critics and courts alike precisely because of the difficulty of establishing the exact relationship between literature and morality"(1987:189).

1.5.3 Samevatting

Erotiek sluit alle vorms van seksuele uitbeelding in. Erotika in die letterkunde kan gedefinieer word as daardie tekste waarin een of ander vorm van die seksuele uitgebeeld word. Erotiek fokus meer op die lyflike as op die romantiese, maar sluit wel gevoelsaspekte in en beskou seksualiteit as deel van die totale mens.

Hierteenoor is pornografie volgens sommige skrywers enersyds 'n kommersialisering van die seksdaad en andersyds het dit uitsluitlik ten doel om die leser te prikkel en staan dit nie in 'n konteks van byvoorbeeld kommunikasie tussen geliefdes nie.

Indien die gevoelsaspek uitgesluit word, word seks bloot in grafiese detail beskryf as 'n meganiese aksie sonder emosie. Maar of dit noodwendig negatief is, bly aanvegbaar. Tekste wat in hoofstuk 3 bespreek word, soos *Tropic of Cancer* deur Henry Miller en op eie bodem *Kontrei* (2003) deur Fanie de Villiers, is byvoorbeeld deurspek met grafiese sekstonele; tog word beide tekste in literêre kringe hoog aangeslaan.

Bes moontlik word die algemene houding jeens pornografie deur die samelewings-norme bepaal. In die Suid-Afrikaanse konteks byvoorbeeld, waar 'n groot deel van die bevolking die christelike geloof aanhang en konserwatiewe norme aan die orde van die dag is, is pornografie minder aanvaarbaar as byvoorbeeld in sekere Europese lande soos Nederland en Frankryk.

In Suid-Afrika is daar steeds 'n groep christene wat seks buite die huwelik as "sonde" beskou en wat gevolglik nie positief sal reageer op die verskyning van pornografiese werke nie. 'n Groot groep vanuit Rooms-Katolieke geledere wêreldwyd glo steeds dat

seks slegs vir voorplantingsdoeleindes “geskep” is en dat die gebruik van voorbehoedmiddels taboe is. Dieselfde geld vir die meer konserwatiewe gemeenskappe in sekere Amerikaanse state waar pornografie nie met die christelike geloof van die inwoners strook nie.

Moraliteit is egter nie staties nie. Wat vandag taboe is, kan in die toekoms aanvaarbaar wees. Op eie bodem het die werk van die Sestigters in die Afrikaanse letterkunde onder skerp kritiek deurgeloopt vanweë seksuele en religieuse aspekte en omdat sekere werke kommentaar op die politieke situasie in die land gelever het. Vandag bestaan daardie politieke bestel nie meer nie.

Pornografie kan nie weggewens word nie. Dit is vanaf die antieke tye deel van die wêreldkultuur, soos wat uit die uitbeelding en verering van moeder aarde en vrugbaarheidsgode duidelik is.

In die moderne wêreld het pornografie ’n amper kliniese uitdrukking van die kultuur van realisme en funksionaliteit geword. Pornografie is ’n multimiljarddollarbedryf, wat wys dat dit ’n onlosmaaklike deel van populêre kultuur is. Dit beklemtoon die verskil tussen private en openbare moraliteit, en maak dit duidelik dat argumente wat pornografie veroordeel, bes moontlik op onkunde berus.

1.5.4 Vooruitskouing

Om bogenoemde kwessies verder te ondersoek soos wat dit in literêre werke na vore kom, sal daar in die volgende hoofstukke op die volgende aspekte gefokus word:

In hoofstuk 2 word ’n teoretiese oorsig oor metafore gebied.

Hoofstuk 3 fokus op sowel internasionaal bekende Engelstalige as Afrikaanse literêre werke wat as eroties of pornografies beskou word.

In hoofstuk 4 word *Kontrei* (2003) deur Fanie de Villiers ondersoek.

Hoofstuk 5 fokus op *Maanvrug* (2007) deur Annelise en in hoofstuk 6 word *Kontrei* en *Maanvrug* met mekaar vergelyk.

Hoofstuk 2: 'n Teoretiese oorsig oor metafore

2.1 Inleiding

Die doel van hierdie hoofstuk is om 'n teoretiese raamwerk te skets waarvolgens die metafore in *Maanvrug* (2001) deur Annelise en *Kontrei* (2001) deur Kleinboer (Fanie de Villiers) in hoofstuk 4 en 5 ondersoek sal word.

Daar word gepoog om tot 'n werksdefinisie van metafore te kom gebaseer op veral die werk van Lakoff (1987), Ricoeur (1977) en Semino (2008).

2.2 Begripsverheldering

Grothe (2008:2) meen 'n metafoor beskryf een entiteit in terme van 'n ander: “describing something by relating it to another thing is the essence of metaphorical thought”.

Volgens Grothe (2008:2) is die skep van metafore 'n aktiwiteit waarmee meesterdenkers hulle reeds eeue lank besig hou en waarvan hulle 'n ryk skat nagelaat het: “It is one of the oldest activities of humankind – and one of the most impressive when done skilfully. Throughout history, many masters of metaphor have crafted observations that are so spectacular they have taken up a permanent residence in our minds.”

Die begrip “metafoor” kan herlei word na Aristoteles, wat in sy *Poetics* (ongeveer 335 v.C.) die metafoor definieer as “the application of a strange term either transferred from the genus and applied to the species or from the species and applied to the genus, or from one species to another or else by analogy” (aangehaal in Fyfe 1932:1457b).

Volgens Ricoeur in *The rule of metaphor* (1977:1) neem die metafoor die woord as eenheid van verwysing. Hy klassifiseer metafore as 'n voorbeeld van enkelwoord-beeldspraak en meen metafore kan gedefinieer word as 'n stylfiguur wat op ooreenkoms berus.

Ricoeur dra die eerste gedeelte van sy studie “Between rhetoric and poetics” op aan Aristoteles, omdat laasgenoemde volgens Ricoeur die baanbreker was wat die Westerse denke en hipotese rondom die metafoor bepaal het.

2.3 Metaforiese kaarte

Volgens Lakoff, in ’n opstel getiteld “Position paper on metaphor” (1987:149–197), speel metafore ’n belangrike rol in die semantiek. Lakoff (1987) meen die taaldomeine is nie op sigself gestruktureerd nie, maar kry struktuur op grond van ander, hoogs gestruktureerde taaldomeine waarmee dit vermeng.

Vir Lakoff (1987) is die strukturering van dié domeine noodsaaklik sodat daar oor hulle geredeneer kan word: “The major function of metaphor is thus to supply structure in terms of which reasoning can be done.” Hy meen voorts metafore is strukturele kaarte wat betekenis van een domein van ondervinding na ’n ander oordra.

Metafore kom voor op die vlak van konsepte eerder as gewone taalkundige uitdrukkings, en funksioneer meestal eerder op ’n verhewe denkvlak as op ’n basiese taalvlak (Lakoff 1987:150). Uit ’n enkele metaforiese uitdrukking sal baie ander metaforiese uitdrukkings dan kan voortspruit (Lakoff 1987).

’n Voorbeeld van so ’n strukturele kaart in *Kontrei* is die hoereloper wat sy geslagsdeel met ’n voël vergelyk. Dit sal meer breedvoerig in hoofstuk 5 bespreek word.

2.4 Tipes metafore

Verskeie linguïste wat die metafoor ondersoek, onderskei verskillende tipes metafore, maar vir die doel van hierdie studie sal die fokus geplaas word op die vier tipes wat Lakoff (1987) onderskei. Hierdie tipes word in die volgende subafdelings uiteengesit.

2.4.1 Komplekseskema-kartering

Die kartering van komplekse skemas in ’n domein (byvoorbeeld “oorlog”) kom voor in ’n ander skema se domein, byvoorbeeld “argumenteer”. “Argumenteer” en “oorlog” word aan mekaar gelykgestel. Elkeen van dié kaarte is van toepassing op beide entiteite (die oorspronklike ontologie word dan gekarteer binne die teiken- of doel-ontologie).

In *Fanny Hill* (1748) (vergelyk bespreking in afdeling 3.2) gebruik Fanny byvoorbeeld die vuurbeeld om haar seksuele drange uit te beeld: “... had she not proceeded by insensible gradations that enflamed me beyond the power of modesty to oppose its resistance to their progress ...” (49).¹ Die man se geslagsdele word met ’n magtige masjien vergelyk. “Her sturdy stallion had now unbuttoned, and produced naked, stiff and erect, that wonderful machine, which I had never seen before ...” (62).

Die verhouding tussen die entiteite behels dat kennis van die bron-ontologie gekarteer word binne die domein van die doel of teiken. Die kennis wat oor die bron bestaan, word dan gekarteer en van toepassing gemaak op die kennis van die doel of teiken.

In hoofstuk 4 sal die klem val op hoe die penis as voël uitgebeeld word en hoe die voël simbool word van vlug, ingeperktheid, vryheid, gevangenis, ensovoorts. In hoofstuk 5 sal gefokus word op hoe die maan in *Maanvrug* van toepassing gemaak word op seksuele vryheid.

2.4.2 Beeld-skema-kartering:

Hierdie taalkaarte verwys na algemene en beweeglike topologiese en oriëntasiestrukture. Hulle het ’n analogiese eerder as ’n digitale karakter. Hulle het ook genoegsame interne strukture om gevolgtrekkings toe te laat.

Voorbeelde hiervan in Engels is, volgens Lakoff (1987:153), “containers, paths, linear, scales, center-periphery, force, links, balance, contact/noncontact, cycles, front/back, etc.”.

Lakoff (1987:154) toon aan dat baie konvensionele metafore op hierdie tipe skema berus. Hy gebruik as voorbeeld “doeleindes” (purposes) wat metafories verstaan word as “bestemmings” (“destinations”). Die bereiking van jou doel word verstaan as ’n pad of reis na die bestemming.

¹ By aanhalings uit literêre werke onder bespreking word telkens net die bladsynommer waar die aanhaling voorkom, tussen hakies aangedui aan die einde van die aanhaling. Verdere bibliografiese besonderhede ten opsigte van gebruikte uitgawes en dergelike kan in die bibliografie gevind word.

2.4.3 Eenmalige ryk-beeld-karterings:

Lakoff gebruik die voorbeeld “dompel” (“dunking”), wat toegepas word op koekies en melk, oliebolle en koffie, ensovoorts. In korfbal word die term “dompel” ook gebruik. Die konvensionele beeld van ’n hand wat ’n beskuit of koekie oor die rand van die koppie in ’n koppie koffie dompel, word van toepassing gemaak op korfbal waar die speler die bal deur die korfbalring “dompel”.

Dié uitbreiding van die betekenis van die woord “dompel” van kos na korfbal is ’n metaforiese uitbreiding wat berus op die kartering van een konvensionele beeld na ’n ander.

Lakoff noem dit ’n “eenmalige” kartering. Met ander woorde, geen sisteem of konsepte is gekarteer nie. Die kartering bevestig en bekragtig die leksikale uitbreiding van slegs een woord.

2.4.4 Die Aristoteliaanse metafoer

Dit is ’n eenvoudige, baie algemene metafoer. ’n Entiteit word sy uitstaande eienskappe binne ’n metafoer. Entiteite in een domein word in verband gebring met entiteite in ’n ander domein op grond van algemene of gemeenskaplike eienskappe.

Anders as in die geval van algemene metaforiese kaarte wat vaste domeine het, meen Lakoff (1987) die algemene metafoer het veranderlike, veranderende of wisselende domeine.

Lakoff (1987:156) is van mening dat die Aristoteliaanse metafoer ’n alledaagse soort metafoer is wat aanleiding gee tot geykte voorbeelde soos “’n man is ’n wolf, Harry is ’n vark”, ensovoorts. Volgens Lakoff is hierdie ook die tipiese en klassieke metafore wat in die literatuur oor metafore voorgehou word. Hy wys daarop dat daar vreemd genoeg min kennis bestaan oor die sistemiese aard van die metafoer, byvoorbeeld of daar beperkings op die domeine is.

Volgens Lakoff kom ’n vermenging van die vier bogenoemde soorte algemeen voor. So word komplekseskema-kartering en eenmalige ryk-beeld-karterings byvoorbeeld soms gekombineer in gevalle waar die komplekse kennis van die bron-beeld oorgedra word

na die bestemmingsdomein, des te meer omdat komplekse skemas geneig is om beeld-skema-subdele te hê. Hierdie verskynsel kom algemeen by komplekseskema-kartering en soms ook by beeld-skema-kartering voor.

Lakoff (1987:158) vind komplekseskema-kartering en beeld-skema-kartering die interessantste omdat:

- a) dit nie gebaseer is op ooreenkomste nie, hoewel dit strukturele ooreenkomste kan vertoon;
- b) dit struktuur en selfs entiteite in die bestemmingsdomein skep;
- c) dit in redenering gebruik word en redenering inderdaad hulle hoof funksie is.

Lakoff (1987:159) meen die beeldgebaseerde metaforiese kaarte (beeld-skema-kartering en eenmalige ryk-beeld-karterings) is om 'n ander rede interessant. Dit kan nie voldoende beskryf word in beperkte terme nie. Enige digitale vertolking sal veralgemenings uitlaat.

Volgens Lakoff (1987:160) is Aristoteliaanse metafore die verveligste, maar ook die seltsaamste, hoewel nie een van die tipes noodwendig seltsaam is nie. Hy meen Aristoteliaanse metafore raak eers interessant wanneer dit gekombineer word met ander tipes metafore, soos wanneer die ooreenkomste waarop hulle gegrond is deur ander metafore geskep word.

2.5 Letterkundige metafore

Baie letterkundige metafore is uitbreidings van gewone metafore van tipe 1 en 2 (komplekseskema-kartering en beeld-skema-kartering). Allegorie kom voor wanneer 'n bestaande konvensionele metafoer van tipe 1 (komplekse-skema-kartering) regdeur 'n letterkundige werk volgehou word (Lakoff 1987:161).

Die voëlbeeld in *Kontrei* (2001) en die maanbeeld in *Maanvrug* (2003) (vergelyk bespreking in hoofstuk 4 en 5) is voorbeelde hiervan. Dwarsdeur die werke kom dié beelde met ander uitbreidings daarvan voor.

Lakoff (1987:164) meen dit is belangrik om te onderskei tussen vlietende metafore, wat net een keer verskyn en dan verdwyn, en stabiele metafore wat dwarsdeur 'n letterkundige werk voorkom.

Vlietende metafore is gewoonlik voorbeelde van tipe 3 (eenmalige ryk-beeldkarterings) en 4 (Aristoteliaanse metafore) wat toevallig op ooreenkomste gebaseer is en nie algemeen in redenasies gebruik word nie.

In hoofstuk 4 en 5 sal ondersoek word hoe kaartmetafore in *Maanvrug* (2007) en *Kontrei* (2003) voorkom en funksioneer.

2.6 Eienskappe van metafore

Ricoeur (1977:17) meen metafore het hoofsaaklik vier eienskappe. Die eerste eienskap is dat 'n metafoer iets is wat met die selfstandige naamwoord of nomen gebeur. Hy herhaal telkens dat die metafoer met die selfstandige naamwoord of nomen of woord verbind en nie met die diskoers nie.

Aristoteles se definisie (aangehaal in Ricoeur 1977:18) vervat as kern die teorie van beeldspraak of figuurlike woordgebruik, wat die woord as hooffokus het.

Die tweede eienskap, volgens Ricoeur (1977:18), is dat metafore in terme van beweging gedefinieer kan word. Die vergelyking word beskryf as 'n soort verskuiwing; 'n beweging "van ... na". Ricoeur meen metafore is vir Aristoteles nie bloot nog 'n voorbeeld van beeldspraak soos sinekdogee en metonimia nie, maar dat dit ook van toepassing gemaak kan word op die oordrag van terme.

Dié analise baan, volgens Ricoeur (1977:18), die weg tot 'n allesomvattende besinning oor die beeld of stylfiguur as sodanig en in sekere gevalle ook die soortnaam.

Volgens Ricoeur (1977:18) het metafore te make met die idee van "samestelling van betekenisvolle klank". Vergelykings dek gelyktydig die domein van die selfstandige naamwoord, die werkwoord en van die spreekwyse of sin: "One could say that epiphora is a process that concerns the semantic kernel, not just of the noun and verb, but of all meaningful linguistic entities, and that this process designates change of meaning as such" (1977:18).

Voorts meen Ricoeur (1977:19) dat die woord “metafoor” op sigself metafories is omdat dit van ’n orde buite taal geleen is.

Daar kan dus uitgegaan word van die volgende veronderstellings:

- dat ’n metafoor ’n geleende woord van een domein na ’n ander is;
- dat die geleende betekenis teenoor die werklike betekenis staan, naamlik tot die betekenis wat “werklik behoort” tot ’n woord op grond van sy oorspronklike betekenis;
- dat ’n mens na ’n metafoor gryp om ’n semantiese nietigheid of ongeldigheid aan te vul; en
- dat die geleende woord die plek inneem van die afwesige ware woord waar dit as sodanig bestaan.

Die derde kenmerk of eienskap van die metafoor is, volgens Ricoeur (1977:19), dat die metafoor ’n verplasing is van ’n naam wat Aristoteles ’n “vreemdeling” (“allogrios”) noem. Dit is ’n naam wat aan iets anders behoort, die “vreemdelingnaam”. Dié term word gestel teenoor die “gewone” of “huidige” (“kurion”-) naam, wat gedefinieer word as die een wat “deur almal gebruik word” en dus algemene gebruik in ’n land of taalomgewing is. Die metafoor word gevolglik gedefinieer in terme van ’n afwyking of koersafwyking. Die gebruik van die metafoor is verwant aan die gebruik van vreemde, dekoratiewe, versinde, verlengde of verkorte terme.

Ricoeur (1977:19) meen voorts die volmaaktheid van taalgebruik of woordkeuse berus daarop dat dit onmiddellik duidelik is. Die duidelikste metafore is dié wat versin is uit onbekende terme, byvoorbeeld vreemde woorde, metafore of verlengde vorms en enigiets wat afwyk van die gewone manier van praat.

In dieselfde sin van afwyking het ons die “exallatsousa to idiôtikon” of antibanale, en gevolglik ook alle ander gebruike soos skaars woorde, neologismes, ensovoorts. ’n Metafoor is dus ’n “afwyking” van die gewone gebruik.

Volgens Ricoeur (1977:19) is daar ook ’n positiewe konnotasie aan die begrip “allogrios” of “vreemdeling”, naamlik dié van “leen”. Die spesifieke verskil tussen die metafoor en al

die ander “afwykings” is hierin gesetel. Hierdie spesifieke betekenis van “alotrios” is afkomstig nie alleen van die teenoorgestelde van “kurius” nie, maar ook van sy verbintenis met “epiphora”. ’n Metafoor bestaan dus daaruit dat ’n naam gegee word aan iets wat aan iets anders behoort.

Die vierde eienskap van metafore is, volgens Ricoeur (1977:22), dat metafore gevorm word deur ooreenkomste of gelyksoortigheid. In wese is dit verwantskap, soos wat die tweede verwant is aan die eerste, ouderdom verwant is aan lewe en die aand verwant is aan die dag.

Semino (2008) ondersteun Ricoeur se argument dat ’n metafoor ’n fenomeen is wat iets in terme van iets anders beskryf. Sy meen metafore kom algemeen in die spreektaal voor: “For example, in the expression ‘the war against drugs’, the attempt to reduce the number of people who take drugs, is talked about in terms of war. This may both reflect and reinforce a particular way of thinking about difficult enterprises (and specifically actions and policies relating to drug abuse) in terms of aggression and military action” (2008:1).

Semino (2008:8) beskryf ’n metafoor as ’n deurlopende linguistiese fenomeen wat varieer in sy manifestasies in tekste, veelsydig is in die funksies wat dit uitvoer en sentraal staan in verskillende soorte kommunikasie, byvoorbeeld in informele interaksies, politieke toesprake en wetenskaplike teoretisering.

Volgens Semino (2008:9) was vroeëre benaderings ten opsigte van die metafoor gebaseer op die verwantskap tussen onverwante entiteite, hoewel sekere studies wel meld dat metafore ook nuwe verwantskappe kan skep, eerder as om bloot staat te maak op bestaande verwantskappe: “However, it is also recognized that some metaphors cannot be traced back to experiential correlations, but rather have their basis in perceived similarities or resemblances, i.e. in the perception of common characteristics or structures between ‘Achilles is a lion’ (Grady 1999, aangehaal in Semino 2008:7), or conventional conceptual metaphors such as ‘life is a gambling game’, which, according to Kövecses, is based on the perceptions that some aspects of life are similar to some aspects of gambling games, for example ‘toss-up’ and ‘those are high stakes’. If you play your cards right, you can do it” (Kövecses 2002, aangehaal in Semino 2008:7).

Semino (2008) onderskei tussen 'n verskeidenheid metafore, maar vir die doel van dié studie sal slegs enkele soorte genoem word en na aanleiding van tekste ondersoek word.

2.7 Ongewone linguistiese metafore

'n Linguistiese metafoer kan as ongewoon beskryf word wanneer sy metaforiese betekenis nie een van die betekenisse is wat normaalweg met daardie uitdrukking geassosieer of vereenselwig word nie. Hieroor skryf Semino (2008:13):

For example, Sylvia Plath's use of the nouns 'loaf' and 'prawn' to refer metaphorically to a foetus (in the poem 'You') can be described as novel, since these nouns are not normally used metaphorically in this way. Like conventionality, novelty is a matter of degree. In particular, novel linguistic metaphors differ depending on whether they can be related to conventional conceptual metaphors or rather realize novel mappings.

Heelwat van die metafore in *Kontrei* (2003) sou as ongewone linguistiese metafore beskou kon word. So byvoorbeeld gebruik die hoofkarakter of "hoereloper" deurgaans natuurbeelde om seksuele dade te beskryf. Op p. 23 meen hy: "Ek wil nie skouers skuur met Uitvoerende Hoofbeamptes nie. Ek het my niche gevind, my paradysie waar ek in my element is. In 'n bordeel voel ek soos 'n sprinkaantjie in 'n grasoorgroeide murasie."

Inderdaad 'n onortodokse manier om die gevoel in 'n bordeel te beskryf. Selfs die gereelde bordeelbesoekers sou 'n gevoel van iets "vuils" kry, 'n plek waar mens nie wil vertoef nie, nie tuis hoort nie. Maar vir die hoereloper is dit 'n paradys.

In *Maanvrug* vorm die fokaliseerder, Selené, die maan (wat wel met die romantiese vereenselwig word) in die werk as 'n krag wat alle aspekte van haar lewe regeer en beheer tot so 'n mate dat sy en die maan nie meer van mekaar geskei kan word nie:

"Ek is Selené. Ek lê op my maag, kop op my arms. Ek is. Die son suig stoom uit die strand. Ek lê op die randjie van die oseaan, op die nat sand. Daar waar elke sewende groot golf net-net aan my soen. Die klank van die water en my bloed suis in my ore. Ek is sweet, sout, sensasie. Die see spoel lawend oor my warmgebakte bene. Dit spoel oor my en in my. Neptunus speel met my. Sy soel, skuimende saad spoel deur my. (179)

In hoofstuk 4 en 5 word verder hierop uitgebrei.

2.8 Personifikasie

Dit is 'n soort metafoor waardeur niemenslike entiteite gekonstrueer word in terme van die kenmerke en aktiwiteite van mense (Semino 2008:12).

In *Kontrei* verwys die hoereloper dwarsdeur die werk na sy penis as 'n voël, byvoorbeeld “voëlkop” (p. 25). Die voël word 'n karakter waaroor die hoereloper nie beheer het nie.

In Erica Jong se *Fanny being the true history of the adventures of Fanny Hackabout-Jones* (1980) word die natuur as 'n vrou beskryf. Aan die etenstafel sê die digter, Mr Pope, vir die hoofkarakter, Fanny: “... 'tis the very Maze of Fancy, a subterranean Chamber, craggy and mysterious as if Nature herself had made it, finish'd with Shells interspers'd with Pieces of Looking Glass in angular Forms, and in the Ceiling is a Star of the same Material ...” (37).

2.9 Herhaling van linguistiese metafore

Herhaling van linguistiese metafore verwys na die voorkoms van twee of meer metaforiese uitdrukkings wat op verskillende plekke in 'n teks uit dieselfde bron of domein put. Die dierebeelde in *Kontrei* is 'n goeie voorbeeld hiervan. Hierna sal breedvoerig in hoofstuk 4 verwys word.

Brink se *Kennis van die aand* is ook 'n voorbeeld hiervan, waar metafore soos lig en donker, die seksuele wat die vermoë het om die minnaars te transendeer, en die godsdienstige op dié manier gebruik word.

Semino (2008:36) verwys ook na kettings en groepe linguistiese metafore, wat sy definieer as onderskeidelik die voorkoms van verskeie verwante metaforiese uitdrukkings in 'n teks. Kettings ontstaan uit 'n kombinasie van herhaling, terugkering en uitbreiding. Verwant hieraan is groepe linguistiese metafore, dit wil sê metaforiese uitdrukkings wat verskillende domeine as bron het wat naby verwant is aan mekaar.

D.H. Lawrence se werk kan as voorbeeld voorgehou word. Hy hou in sy werke, waaronder *Women in love*, die seksuele en veral die seksuele klimaks voor as die aktiwiteit wat die mens in kontak met die ewigheid kan bring:

Inside the room was a great steadiness, a core of living eternity ... here at the centre the great wheel was motionless, centred upon itself ... As they lay close together, complete and beyond the touch of time or change, it was as if they were at the very centre of all the slow wheeling of space ...

They found themselves there, and they lay still, in each other's arms; for their moment they were at the heart of eternity, whilst time roared far off, forever far off, towards the rim. (134–135)

Dieselfde gedagte vind ons ook deurlopend by Brink, wat die liefdesdaad voorhou as 'n daad of handeling wat die mens met 'n godheid in kontak bring en die mens se verganklikheid tydelik kan ophef.

In *Kontrei* (2003) gebruik die hoereloper deurgaans dierlike terme wanneer hy na sy penis verwys. Die “dier-metafoor” is 'n voorbeeld van die terugkerende metafoor waarna Semino (2008) verwys. Hieraan sal in hoofstuk 4 breedvoeriger aandag geskenk word.

2.10 Metafoor en skrywer

Cooper (2005:76) haal Aristoteles aan wat meen dat as 'n skrywer die metafoor meesterlik kan hanteer, dit bewys dat dié skrywer 'n genie is. Cooper meen self dat literatore dikwels die uitsonderlike en kreatiewe gebruik van die metafoor beskou as 'n belangrike komponent van die individuele styl van groot skrywers. Terselfdertyd het die kognitiewe metaforiese teorie oor die laaste dekades ook die klem laat val op hoe die mens in die algemeen konvensionele metaforiese uitdrukkings in omgangstaal gebruik en hoe selfs bekroonde skrywers staatmaak op konvensionele patrone in hulle skryfwerk.

2.11 Samevatting

Volgens Aristoteles is 'n metafoor 'n “vreemde” term wat oorgedra word van die genus na die soortnaam en van toepassing gemaak word op die genus van die ander soortnaam deur middel van analogie.

Lakoff (1987) beskou metafore as strukturele kaarte wat van een domein van ondervinding na 'n ander oorgedra word.

Volgens Semino (2008) poog digters en skrywers nie om nuwe metafore te ontdek nie, maar eerder om kreatiewe maniere te vind om konvensionele metafore in omgangstaal te ontgin ten einde 'n bepaalde effek te bewerkstellig.

In hoofstuk 4 en 5 word ondersoek hoe die verskillende soorte metafore in *Kontrei* (2003) en *Maanvrug* (2007) gebruik word.

Hoofstuk 3: 'n Oorsig oor die erotiese letterkunde

Deel 1 - Westerse Engelstalige werke wat as erotiese letterkunde beskou word.

3.1 Inleiding

Die doel van hierdie hoofstuk is om die twee gekose werke, naamlik *Kontrei* deur Kleinboer (2003) en *Maanvrug* deur Annelise (2007), te kontekstualiseer deur hulle te plaas teen die tradisie van erotiese skryfwerk, eerstens binne die breër Westerse Engelstalige tradisie en tweedens binne die Afrikaanse literatuur.

Soos in die eerste hoofstuk vermeld, het erotika reeds in die antieke Griekse tyd voorgekom, maar vir die doel van hierdie studie sal slegs werke gekies word wat binne 'n bepaalde tydperk opspraak verwek het of as eroties grensverskuiwend beskou word.

Tekste wat voortdurend opduik in besprekings van erotiese skryfwerk is die volgende:

- John Cleland – *Fanny Hill* (1748)
- D.H. Lawrence – *Lady Chatterley's lover* (1928)
- Anaïs Nin – *Delta of Venus* (1977)
- Henry Miller – *Tropic of Cancer* (1934)
- Erica Jong – *Fear of flying* (1973)
- E.L. James – *Fifty shades of Grey* (2001)

Elk van hierdie werke kan beskou word as “grensverskuiwende” werke binne die tradisie van erotika. In die kort besprekings van hierdie werke hierna val die fokus op die resepsie, met ander woorde hoe die publiek en literêre kritici op die werke gereageer het. Daar sal ook gefokus word op hoe die seksuele in die werke beskryf word.

Bogenoemde werke het elk binne 'n bepaalde tydperk verskyn. Daar sal ondersoek word of die woordgebruik, metafore en vertellersperspektief grensverskuiwend is en

die norme en standarde van die tyd uitgedaag het, soos wat die geval is met *Maanvrug* (2007) en *Kontrei* (2003).

Daar is verskeie akademiese studies wat die werk van veral Henry Miller, Anaïs Nin en Erica Jong as erotiese tekste ondersoek. So byvoorbeeld meen Lucille Gavera in die opsomming van haar MA-verhandeling getiteld *The changing face of erotica: A study of erotic literature in the works of Henry Miller, Anaïs Nin and Erica Jong* (2004:iii) dat “die analises van die erotiese werke van Miller, Nin en Jong in hierdie tesis ’n poging [is] om te bepaal of die tekste wat bespreek word daarin slaag om diverse style en oriëntasies van die voorstelling van die seksuele te inkorporeer om ’n nuwe taal vir begeerte te konstrueer” (my vertaling – A H.).

Op die agterblad van die 1985-uitgawe van *Fanny Hill* deur John Cleland meen Peter Wagner dat die teks onder meer ’n belangrike rol in die tyd van die “Verligting” gespeel het: “Modern readers will appreciate it not only as an important contribution to revolutionary thought in the Age of Enlightenment, but also as a thoroughly entertaining and important work of erotic fiction, deserving of a place in the history of the English novel beside Richardson, Fielding and Smollett.”

Na die besprekings van die tekste van Cleland, Nin en andere word die volgende Afrikaanse werke, wat almal in hulle tyd opspraak verwek het weens die seksbeskrywings daarin, teen hierdie breë internasionale agtergrond bespreek:

- Hettie Smit – *Sy kom met die sekelmaan* (1937)
- André P. Brink – *Kennis van die aand* (1973)
- Koos Prinsloo – *Jonkmanskas* (1982)
- Marita van der Vyver – *Griet skryf ’n sprokie* (1992)

3.2 *Fanny Hill or Memoirs of a woman of pleasure* (1748)

3.2.1 Inleiding

In 1963 is *Fanny Hill* (1748) in die VSA verbied. Ander tekste wat ook in hierdie tyd verbied is op grond van seksuele inhoud, sluit in Henry Miller se *Tropic of Cancer* (1934) en D.H. Lawrence se *Lady Chatterley’s lover* (1928). Die prokureur Charles Rembar het teen hierdie verbod geappelleer op grond van ’n literêre argument. (Rembar 1969).

Die manier waarop die seksuele beskryf word, het daartoe aanleiding gegee dat die drie werke as “obseen” beskou, gevolglik verban en die uitgewers voor die hof gedaag is.

Veral Rembar (*The end of obscenity*, 1969) het baanbrekerswerk gedoen deur in Amerikaanse howe aan te voer dat literêre meriete die deurslaggewende faktor moet wees by die beoordeling van erotiese werke met eksplisiete tonele en “obsene” taalgebruik. Volgens Rembar is die literêre meriete van werke vóór die obseniteits-hofsake oor *Lady Chatterley’s lover*, *Tropic of Cancer* en *Fanny Hill* nie as die belangrikste maatstaf beskou nie: “Before these cases, literary merit had occasionally been a factor in obscenity prosecutions, but a subordinate one. The ultimate question was whether the writing was lustful – that is, whether it excited a sexual response. If it did, it was obscene, and if it was obscene it could be banned and its author and publisher sent to jail” (1969:5).

Hoewel die erotiek in kuns, soos in hoofstuk 1 aangetoon, reeds by die antieke Grieke voorkom, word die verskyning van Cleland se *Fanny Hill or Memoirs of a woman of pleasure* (1748) as ’n belangrike gebeurtenis in die geskiedenis van erotiese lektuur in Engels beskou (Wikipedia 2012).

3.2.2 Motivering vir die insluiting van *Fanny Hill*

Fanny Hill word hier bespreek omdat dit as die eerste volwaardig erotiese werk in Engels beskou word. Dit is geskryf terwyl Cleland in ’n Londense tronk vir skuldenaars was.

Fanny Hill handel oor ’n jong plattelandse karakter, Fanny, wat gedwing word om ná die afsterwe van haar arm ouers ’n heenkome in Londen te vind. By die registrasiekantoor word sy ’n heenkome aangebied deur Mrs Brown wat haar neem na die bordeel wat sy besit. Hier ondergaan sy seksuele opleiding onder leiding van Phoebe. Fanny ervaar haar eerste seksuele plesier (met Phoebe), maar haar eerste manlike kliënt, Mr Crofts, is só afstootlik dat Fanny siek word. Phoebe leer egter vir Fanny om seksuele aktiwiteite af te loer, wat haar seksuele belangstelling weer prikkel. Fanny ontmoet Charles wat haar minnaar en later haar man word, maar sy moet eers ’n pad stap voordat sy en Charles by mekaar kan wees. Fanny verlaat die bordeel om saam met Charles te wees, maar hy verdwyn skielik deur wat sy later besef sy vader se toedoen was. Sy verloor

haar baba deur 'n miskraam, besef dat sy geld sal nodig hê om op haar eie te oorleef en word daarom Mr H se minnares. Fanny betrap Mr H daarop dat hy 'n seksuele verhouding met sy bediende het en sy knoop self 'n verhouding aan met Mr H se helper, Will. Mr H verwerp haar en sy word a “woman of pleasure” in Mrs Cole se “akademie”. In die akademie word sy onder meer blootgestel aan sadomasochistiese en homoseksuele daade. Fanny raak uiteindelik finansiëel onafhanklik, maar onthou steeds, na al die tyd, vir Charles as haar enigste ware liefde. Op reis na haar geboortedorp ontmoet sy weer vir Charles, wat nou platsak is, maar haar finansiële posisie is nou sterk genoeg om vir albei 'n goeie middelklasbestaan te verseker.

3.2.3 Skrywer en publikasie

John Cleland is in 1709 gebore en begin sy skoolopleiding by die Westminster-skool in 1721. Hy sluit in 1728 by die British East India Company aan en bly in hulle diens tot 1740. Hy vorder van soldaat tot handelaar en word uiteindelik bevorder tot sekretaris van die Bombay Raad. Maar hierna eindig sy finansiële welvaart en hy word 'n loonslaaf na die afsterwe van sy pa. Hy word verskeie kere in die tronk gestop weens onbetaalde skuld. Tussen Februarie 1748 en Maart 1749 is hy in die Fleet-tronk waar hy sy konsepnovelle, *Fanny Hill*, oorskryf. Beide volumes van *Memoirs of a woman of pleasure* (die finale titel) is gepubliseer voor sy vrylating. Volgens sommige bronne is dit waarskynlik dat die uitgewer, Ralph Griffiths, 'n deel van Cleland se skuld betaal het sodat hy vrygelaat kon word in ruil vir die publikasie van die boek. Cleland word 'n literêre broodskrywer wat van die hand na die mond lewe en waag sy hand aan wetenskaplike publikasies om genoeg geld te verdien om aan die lewe te bly. Na ander onsuksesvolle publikasies soos *Titus Vespasian*, *The American savage*, *The ladies subscription* en *Memoirs of a Coxcomb*, sterf Cleland in 1789. *Fanny Hill* word as sy enigste werk met literêre meriete beskou (Wikipedia 2012).

3.2.4 Resepsiegeskiedenis

Dié erotiese werk was onaanvaarbaar vir 'n groot deel van die gemeenskap, soos blyk uit die talle pogings om die roman te verbied. So byvoorbeeld skryf Thomas Sherlock, die Biskop van Londen, aan die staatsekretaris in Newcastle: “I beg of your Grace to give proper orders to stop the progress of this vile Book, which is an open insult upon

Religion and good manners, and a reproach to the Honour of the Government, and the law of the Country” (aangehaal in Wagner 1985:14)

In 1796 staan 'n vermeende nimfomaan tereg op aanklagte van owerspel. Die gepubliseerde hofverslag bevat die verklaring van 'n getuie wat beweer dat die aangeklaagde, Mrs Errington, by verskeie geleenthede vir haar 'n boek gewys het wat sy *Woman of pleasure* genoem het. Sy getuig dat daar 'n verskeidenheid onwelvoeglike illustrasies in die boek is en dat dit lyk asof die hoofkarakter genot uit die seksuele dade put. Teen hierdie tyd het beide die kritici en publiek *Fanny Hill* in die kader van “naughty” books geplaas (Wagner 1985:16).

Die kragtige visuele aantrekkingskrag van die illustrasies in baie van die ouer uitgawes het veroorsaak dat die teks nooit objektief in die negentiende eeu bespreek is nie: “Instead imitations of the title and form of *Memoirs* was read mainly because of its erotic appeal, though its periphrastic style was beginning to disturb readers who were now demanding more realistic expressions” (Wagner 1985:16).

In die twintigste eeu is *Fanny Hill* aanvanklik ook nie as 'n belangrike werk beskou nie: “The twentieth century first pushed *Memoirs* into the limited-editions bracket while critical voices still denied the book any claim to literary value” (1985:16).

Die uitgewer van *Fanny Hill*, Mayflower Books, word voor die hof gedaag, eers in New York na die publikasie van die Putnam uitgawe in 1963 en daarna in Europa vir die literêre bespreking van die novelle nadat die regs- en morele aspekte gedebatteer is.

Charles Rembar (1969:11) het in sy opspraakwekkende hofsake ten gunste van *Tropic of Cancer*, *Lady Chatterley's lover* en *Fanny Hill* geargumenteer dat die meerderheidsmening nie kan bepaal of 'n boek verban moet word al dan nie: “Where First amendment freedoms are involved, however, the majority does not rule. Our fundamental law is designed to protect the dissident and the unpopular.”

Rembar het voorts geargumenteer dat dit nie die werk is van 'n hof om obseniteit te veroordeel of regverdig nie: “The legal question in an obscenity case is not whether it is a good thing or a bad thing that the particular book be published, but where its publication is protected by that puzzling abstraction, the First amendment” (1969:11).

Wagner (1985:14) verwys na David Foxon, wat in sy *Libertine literature* meen die stappe wat teen die eerste uitgawe van die werk gedoen is, hou verband met die gedeelte in volume II waar Fanny 'n lesbiese toneel afloer.

Cleland het geleen by die sogenaamde “hoerliteratuur” (“whore literature”). Dit was reeds 'n gevestigde genre teen die tyd dat *Fanny Hill* verskyn het, maar Cleland maak Fanny se uiteinde anders as haar voorgangerkarakters: “Fanny’s fate is a prosperous one and thus a mocking parody of the warning moralism as shown in Defoe’s novels and Hogarth’s engravings” (Wagner 1985:17).

Hoewel Franse werke soos *The heptameron* (1549) deur Marguerite van Navarre en Denis Diderot se *The indiscreet jewels* (Franse titel: *Les bijoux indiscrets*, 1748) Cleland se *Fanny Hill* voorafgegaan het, kan laasgenoemde wel as 'n baanbreker beskou word wat Engelse erotiese lektuur betref. Voor *Fanny Hill* het geen skrywer nog in Engels lesbiese tonele beskryf of tonele waarin 'n vrou seksuele daade as besonder genotvol ervaar nie.

3.2.5 Woordgebruik en metafore

Fanny is anders as haar ewekniekarakters. Wagner (1985:17) sê terwyl die meer bekende “hoere” in die Engelse literatuur tot armoede en die dood gedoem is, styg Fanny bo haar omstandighede uit: “Fanny rises from poverty to a middle-class existence as a wife and mother via several stages of prostitution.” Dit is juis hierdie aspek wat veroorsaak het dat Fanny Hill onder fel kritiek deurgeloopt het.

Aanvanklik is Fanny naïef en dink dat die soort vertroeteling wat sy by Phoebe in Mrs Brown se bordeel ontvang bloot “Londense maniere” is. Wanneer Phoebe haar die eerste keer aanraak, verset sy haar glad nie en is ook nie geskok of verras daardeur nie: “Encouraged by this, her hands became extremely free and wandered over my whole body, with touches, squeezes, pressures that rather warmed and surprised me with their novelty than they either shocked or alarmed me” (48).

In die beskrywing van haar eerste erotiese ervaring saam met Phoebe word vuur vir die eerste keer as metafoor gebruik. Vuurbeelde word hierna telkens in die roman gebruik om seksuele ervarings te beskryf. Phoebe se troetelende hande word vergelyk met 'n

lekkende, spelende, glimmende en sagte vuur (“lambent fire”): “... had she not proceeded by insensible gradations that enflamed me beyond the power of modesty to oppose its resistance to their progress, I should have jumped out of bed ...” (49). Hierdie beeld word dan voortgesit, byvoorbeeld: “... her lascivious touches had lighted up a new fire that wanted through all my veins” (49).

In Mrs Brown se bordeel verloor Fanny haar naïwiteit en die vuur word met plesier geassosieer. Die kuisheid en fatsoenlikheid waarmee sy grootgeword het, verdwyn hier soos mis voor die son:

Conversation, example, all, in short, contributed in that house to corrupt my native purity, which had taken no root in education, whilst now the inflammable principle of pleasure, so easily fired at my age, made strange work within me, and all the modesty I was brought up in the habit (not the instruction) of, began to melt away, like dew before the sun’s heat; not to mention that I made a vice of necessity, from the constant fear I had of being turned out to starve. (60)

Wanneer sy die eerste keer die seksdaad afloer, word haar wellus weer met ’n vuur vergelyk: “... the sound and sight of which thrilled to the very soul of me, and made every vein of my body circulate liquid fires” (63), en: “Whilst they were in the heat of the action, guided by nature only, I stole my hand up my petticoat, and with fingers all on fire, seized and yet more inflamed that centre of all my senses; my heart palpitated ...” (63).

Fanny ontmoet vir Charles, verloor haar maagdelikheid en die vlam word nou met liefde ook geassosieer: “... and scarce giving me time to answer, imprinted on my lips one of his burning rapture-kisses which darted a flame to my heart ...” (75).

In die tweede gedeelte in Mrs Cole se “akademie” word groepseks beskryf en hier bereik die vuur ’n hoogtepunt:

I no sooner felt the warm spray darted up my inwards from him, but I was punctually on flow to share the momentary ecstasy. But I had yet greater reason to boast of our harmony: for finding that all the flames of desire were not yet quenched within me but that rather, like wetted coals, I glowed the fiercer for this sprinkling, my hot-mettled spark, sympathying with me, and loaded a double-fire (161)

Die vuur is ’n allesverterende krag en mag wat sterker is as sy en waaroor sy baie min beheer het. Maar die vuur is nie slegs positief nie. ’n Vuur kan ook uitbrand, soos wat haar en Charles se vuur “geblus” word.

Die penis word ook deur middel van verskeie metafore beskryf. Dit word hoofsaaklik met 'n magtige masjien vergelyk. *Fanny Hill* word ten tye van die industriële rewolusie geskryf en die masjien is tekenend van mag en vooruitgang.

Die eerste maal man wat Fanny sien vergelyk sy met 'n sterk hings met 'n magtige masjien: “Her sturdy stallion had now unbuttoned, and produced naked, stiff and erect, that wonderful machine, which I had never seen before ...” (62). Maar al die “masjiene” is nie magtig en groot nie: “In the meantime, his machine, which was one of those sizes that slip in and out without being minded, kept pretty stiffly bearing ...” (171).

Die penis word ook met wapens, instrumente en enjins vergelyk: “... she never heard of a mortal wound being given, in those parts, by that terrible weapon ...” (65); en: “... the soft strait passage gradually loosens, yields, and stretched to its utmost bearing by the stiff, thick, in-driven engine ...” (111).

In die tweede gedeelte word die penis met 'n instrument vergelyk; asof sy dit nou gewoond is en die penis ietwat van sy mag oor haar verloor het. 'n Instrument is ook 'n item waarmee geëksperimenteer kan word. Die masjien en wapen het nou 'n meer “bruikbare” instrument geword: “... then I plainly saw what I had to trust to: it was one of those just true-sized instruments ...” (160).

Die vrou se geslagsdele word met 'n blom vergelyk: “I was agreeably disappointed by her compliments on my pure fresh look. I was ‘a bud of beauty’” (51). Aanvanklik is Fanny nog 'n roosknop wat nog nie oopgegaan het nie: “... I suppose, to be again in flow at the sight of all that bloom of youth which presented itself to his view, a bloom yet unenjoyed and in course not yet indifferent to him” (57). Sy beskryf haarself ook as “groen” en “ongetem” voor die seks met 'n man: “... that I was yet too green and untamed ...” (55).

'n Beeld wat hierby aansluit kom na vore uit die volgende:

... whilst now the inflammable principle of pleasure, so easily fired at my age, made strange work within me, and all the modesty I was brought up in the habit (not the instruction) of, began to melt away, like dew before the sun's heat... (60)

Haar onskuld is broos soos doudruppels wat deur die son verskroei kan word.

Maar die vrou se liggaam hou ook 'n bepaalde bekoring in. Nie eers die skilder Guido Reni kan enigiets so mooi soos die vrou se geslagsdele (met die kloof en lippe) skilder nie: "Her thighs were spread out to their utmost extension, and discovered between them the mark of the sex, the red-centred cleft of flesh, whose lips vermillioning inwards, expressed a small rubied line in sweet minature, such as not Guido's touch or colouring could ever attain to the life or delicacy of" (51).

Die vrou se maagdelikheid word vergelyk met 'n blom wat nog nie aorgesny is nie; vergelyk: "For still, that my virgin flower was yet uncropped never once entered into his head ..." (77).

Die satiriese aard of toon gaan egter nie aan die leser verby nie. Die uitroep "Oh!" kom dwarsdeur die werk voor en kan 'n poging wees van die skrywer om die leser te laat beseft dat nie alles rondom die seksuele ontwaking van Fanny ernstig opgeneem moet word nie: "He is now in bed with me the first time, and in broad day; but when thrusting up his own shirt and my shift, he laid his naked glowing body to mine - oh! Insupportable delight! Oh! Superhumane rapture!..." (79).

Verskeie van die tonele word so oordrewe beskryf dat die leser dit humoristies mag vind: "And now, as if he meant to spin out his pleasure and give it the more play for its life, he passed up his instrument so slow that we lost sight of it inch by inch, till at length it was wholly taken into the soft laboratory of love and the mossy mounts of each fairly met together" (60).

Haar eerste ervaring van seks met 'n man is onaangenaam in vergelyking met seks met 'n vrou. Sy beskryf hom as "the monster to which my conscientious benefactress who had long been his purveyor in this way, had doomed me..." (53). In kontras met haar eerste "sagte" vroulike seksuele ervaring, vervul hierdie man haar met "pure horror" (54).

Ná hierdie onaangename ondervinding word Fanny deur die "luscious talk" van die vroulike huismaats van haar onskuld gestroop. Hulle konfronteer haar met hulle "engagements with men" (61) wat haar die wêreld van die prostitusie beter laat verstaan. Wanneer sy die seksdaad deur 'n loergat beskou, beskryf sy die vrou se

liggaam as walglik en gebruik beskrywende woorde soos “greasy landscape” en “grizzly bush held out like a beggar’s wallet”.

In kontras hiermee word die man se penis beskryf as “stiff, and erect, that wonderful machine, which I had never seen before, and which, for the interest my own seat of pleasure began to take furiously in it, I stared at with all the eyes I had” (62). Die penis word dus weer met ’n kragtige masjien vergelyk. Die “enormous machine” is ’n mag sterker as sy. Nadat sy dit vir die eerste keer in aksie gesien het, kom sy nie weer los van die oorweldigende effek daarvan nie.

Die novelle verskyn in ’n tyd waarin industrialisasie ’n hoogtepunt bereik, die masjien ’n belangrike rol in mense se lewe begin speel het en al hoe meer handarbeid deur masjiene vervang is. Mynbou en die gepaardgaande besoedeling het ook ’n alledaagse verskynsel geword. Fanny vergelyk die penis met ’n masjien – magtig, groot, sterk, oorweldigend; iets waarteen dit sinloos sal wees om in opstand te kom, iets wat gevrees behoort te word.

Hierteenoor word die vrou se geslagsdele as ’n “open wound” beskryf (69). Die kragtige manlike masjien word gekontrasteer met die weerloosheid van die vrou. Die waarnemings van die seksdaad oorweldig haar sodanig dat sy “ashamed” is oor die effek wat dit op haar het (71).

Die vraag is natuurlik of Fanny hierdie metafore vanuit haar perspektief sou gebruik het, of verbeeld dit eerder die manlike skrywer/verteller se behoefte dat ’n vrou sy geslagsdeel op dié manier ervaar? Dit is ook nie geloofwaardig dat die jong plattelandse meisie ná net een seksuele ervaring met ’n man (wat sy afstootlik gevind het) so vinnig ’n fassinatie vir die penis sou ontwikkel nie.

Die beelde wat sy gebruik om haar minnaar te beskryf, korreleer met haar jeug en relatiewe onervarenheid wat die liggaamlike betref: “... the smoothness of his skin and the plumpness of his flesh. The platform of his snow white bosom, that was laid out in a manly proportion, presented, on the vermilion summit of each pap, the idea of a rose about to blow” (82).

Fanny vergelyk ook die “open wound” wat voorheen dood was en nou ontwaak het met lewe: “I felt the stiff intersection between the yielding divided lips of the wound now open for life” (84).

Die geslagsorgane van die vrou word nie meer as ’n “open wound” beskryf nie, maar word ’n “pouting-lipped mouth” (87). Die sagtheid en weerloosheid is verby. Tydens haar verhouding met die jongman gebruik sy gereeld natuurbeelde, waaronder vuur, vlamme, diere en vleis. Dit is asof seks vir haar nou ’n “natuurlike” aktiwiteit geword het.

3.2.6 Vertellersperspektief en fokalisering

Fanny is die eerstepersoonsverteller. Al die ander karakters word slegs deur haar beskrywings geken.

Die verhaal word in die vorm van ’n brief aan “Madam” vertel:

I sit down to give you an undeniable proof of my considering your desires as indispensable orders: ungracious then as the tasks may be, I shall recall to view those scandalous stages of my life, out of which I emerged at length, to the enjoyment of every blessing in the power of love, health, and fortune to bestow ... (39)

Fanny stel haar vanuit die staanspoor bekend as ’n “eerlike verteller” wat haar ervarings en wedervaringe so “eerlik” moontlik wil dokumenteer:

Truth! Stark naked truth, is the word, and I will not so much as take the pains to bestow the strip of a gauze-wrapper on it, but paint situations such as they actually rose to me in nature, careless of violating those laws of decency, that were never made for such unreserved intimacies as ours ... (39)

3.2.7 Samevatting

Cleland se werk het die norme van sy tyd uitgedaag en is daarom met teenkating begroet. Vir die eerste keer in die Engelse taal word seks vanuit ’n vrou se perspektief beskryf. Dit was ook ongekend in die agtiende eeu (in Engels) om eksplisiete naaktonele te beskryf.

Die bestaande “hoerliteratuur” van die tyd het nie vroulike karakters bevat wat seks geniet het nie. Daar word ook geen “morele” oordeel uitgespreek in die werk oor Fanny se sekskapades nie.

Terme soos “fuck” en “cunt” wat by D.H. Lawrence voorkom, is egter nog nie aanwesig nie. Metafore word gebruik om te verwys na geslagsdele in plaas daarvan dat bogenoemde terme gebruik word.

Die satiriese aanslag moet nie misgekyk word nie en die werk lewer sosiale kommentaar op die agtiende-eeuse Londense bestaan. Cleland lewer sosiale kommentaar op die konserwatiewe samelewing. Hy lewer ook kommentaar op die sogenaamde “hoerliteratuur” waar die “immorele” vroue hulle eie ondergang bewerk. Fanny vind egter geluk en werk haar eie finansiële heil uit.

Daar is wel ernstige tekortkominge wat die vertellersperspektief betref. Cleland se voorstelling van Fanny as ’n eerlike verteller wat haar ervarings so eerlik moontlik wil dokumenteer, hou nie water nie. Die manlike stem skemer deurgaans deur en die leser word gelaat met die gevoel dat dit eerder die verwoording van ’n man se denke, ervarings, behoeftes en fantasieë is wat hier aan die orde van die dag is.

Fanny se vinnige fassinatie met en verslawing aan die “machine” is ook nie oortuigend uitgebeeld nie. Dit is ’n voorbeeld van ’n metafoor wat eerder deur ’n man gekies is om sy fantasieë en verwagtinge uit te beeld. Dit is onwaarskynlik dat die beelde wat gebruik word, soos die masjien en enjin, noodwendig deel van Fanny se verwysingsraamwerk sou wees. Die leser kry die indruk dat dit eerder die man se fantasieë rondom seks is wat hierdeur uitgebeeld word.

Hoewel daar geen reël of wet bestaan wat ’n manlike skrywer verbied om vanuit ’n vroulike perspektief te skryf nie (die voorbeelde in die letterkunde is immers legio waar mans met groot sukses vroulike vertellers gebruik en andersom), blyk dit wel in die geval van Fanny Hill dat die karakter Fanny se ervaring van die seksuele nie altyd oortuigend is nie. Voorbeelde hiervan is die oorgang van onskuldige plattelandse meisie na iemand wat die penis byna verafgod en seks baie gou geniet, die pyn vergeet, ensovoorts. Dit is eerder ’n man se fantasieë.

Hoewel hierdie eksplisiete seksbeskrywings uit die 18e eeu destyds opspraakwekkend was, lyk dit vandag, gemeet aan hedendaagse pornografiese literatuur, eintlik taamlik romanties weens die ornate taalgebruik en metafore.

Die seksbeskrywings is hier nog romanties en nie deel van 'n kontinuum nie. Alhoewel die eksplisiete beskrywings van 'n jong meisie wat seks as genotvol ervaar ongekend was voor die verskyning van *Fanny Hill*, is daar steeds tekortkominge soos hierbo vermeld.

'n Volgende fase in die Engelse erotiese letterkunde is die werk van D.H. Lawrence, wat ook met groot teenkating ontvang is. By Lawrence word seks egter as kontinuum beskryf.

3.3 D.H. Lawrence – *Lady Chatterley's lover* (1928)

3.3.1 Inleiding

D.H. Lawrence se *Lady Chatterley's lover* (1928) was die volgende Engelse werk ná *Fanny Hill* wat groot opspraak verwek het. Soos Cleland het Lawrence ook die norme en standarde van die tyd uitgedaag en sterk teenkating gekry, soos uit verskeie hofsake in beide die VSA en Brittanje blyk.

3.3.2 Verhaallyn

Lady Chatterley's lover handel oor 'n jong getroude vrou, Constance (Lady Chatterley) wat getroud is met die aantreklike Clifford Chatterley. Haar man is van die middellyf af ondertoe verlam weens 'n wond wat hy in die oorlog opgedoen het. Buiten Clifford se fisieke gebrek verwaarloos hy Constance ook emosioneel, wat veroorsaak dat daar 'n afstand tussen die twee ontstaan. Haar seksuele frustrasies gee daartoe aanleiding dat sy 'n verhouding aanknoop met die jagopsigter Oliver Mellors. Die klasverskil tussen die twee is 'n belangrike tema in die werk wat kommentaar lewer oor die intellektuele se dominerende van die werkersklas. Constance besef dat sy nie slegs van intellektuele stimulasie kan leef nie, maar dat sy ook seksuele behoeftes het. Die insig spruit voort uit 'n seksuele belewenis met Mellors wat suggereer dat liefde gesetel kan wees in die liggaamlike en nie net in die verstandelike nie. Constance besluit uiteindelik om Clifford te verlaat en 'n permanente verhouding met Mellors word in die vooruitsig gestel.

3.3.3 Skrywer en publikasie

D.H. (David Herbert) Lawrence is gebore op 11 September 1885 en word as een van die mees invloedryke skrywers van die twintigste eeu beskou. Hy publiseer verskeie romans en digbundels wat *Sons en lovers* (1913) en *Women in love* (1921) insluit. Hy is egter veral bekend vir die berugte novelle *Lady Chatterley's lover*, wat in 1928 in Italië gepubliseer is. Die boek is in die VSA verban tot 1959 en in Engeland tot 1960. Lawrence het ook bekendheid verwerf vir die persoonlike briewe wat hy geskryf het.

In 1901 werk hy as fabrieksklerk in Nottingham en na 'n lang siekbed begin hy werk as leerlingonderwyser by die Britse skool in Eastwood. Hier ontmoet hy Jessie Chambers wat 'n baie goeie vriendin en intellektuele vennoot word. Lawrence sterf in Frankryk op 2 Maart 1930.

Verskillende bronne beweer dat die storie van *Lady Chatterley's lover* sy oorsprong in Lawrence se eie ongelukkige liefdeslewe het. In *Lawrence and women* meen Anne Smith (1978:9) dat daar weinig konsekwentheid was in Lawrence se komplekse verhoudings met vroue:

The last thing we should expect to emerge from an overall view of Lawrence's attitude to women is consistency, or even a steady, forward development from his oedipal, Victorian beginnings to the patchily mature, liberated tenderness of *Lady Chatterley's Lover*.

Op 8 Maart 1927 skryf Lawrence aan Dorothy Brett: "I've done my novel – I like it – but it's so 'improper', according to the poor conventional fools, that it'll never be printed. And I will not cut it" (Lawrence 1944).

3.3.4 Resepsiegeskiedenis

Lady Chatterley's lover (1928) is vir die eerste keer in Florence in Italië deur die boekverkoper en uitgewer Pino Orioli gepubliseer en kon eers ná 'n obseniteitshofspraak in 1960 in Engeland gepubliseer word.

Die boek het gou berug geword oor die storie wat handel oor die seksuele verhouding tussen 'n werkersklasman en 'n vrou uit die "adelstand", maar veral oor die eksplisiete beskrywings van die seksdaad.

Die boek word in 1929 in die VSA verbied, in Ierland in 1932, Pole in 1932, Australië in 1959, Japan in 1959, Kanada in 1960 en China in 1987 (Words for Worms 2012).

Veral die hofspraak oor die verbod in die VSA is betekenisvol. Die hoof van die regspraak wat die uitgewers, Grove Press, verteenwoordig het, die reeds vermelde Charles Rembar, skryf in sy boek *The end of obscenity* (1969) dat daar 'n heksejag teen *Lady Chatterley's lover* in die land gevoer is: "The United States government had declared the book obscene. There was a Post Office ruling barring it from the mails. If Customs found a copy in the luggage of a returning traveler, it was confiscated."

Rembar (1969) haal die literêre kritikus en historikus Malcolm Cowley aan, wat in antwoord op 'n vraag in die hof uitwei of daar enige sprake is van sosiale en morele filosofie in *Lady Chatterley's lover*: "There is a consistent social and moral philosophy which, if you try to sum it up in one word, would call for the word 'naturalness'. He believes that body and mind should not be separate; that, on a ground partly attributable to the artificial conditions of a mechanical age, we have separated thinking from the body too much, and that a return to the natural human being is essentially a solution..." (1969:82).

Rembar (1969:82) stel ook 'n vraag aan Cowley oor die taalgebruik wat deur die verdediging as obscene beskryf word. Hy vra aan Cowley of hy meen daar is enige terme in die werk wat as irrelevant beskou kan word, waarop Cowley soos volg reageer:

There is no language in the book that is extrinsic to the purpose. Lawrence wrote the book three times, as is stated in the preface. The first version, which has already been published here, was without the bad words which you find in the third version. Lawrence felt strongly, according to his diaries and records, that he had not got across what he was trying to say. And so for his artistic and moral purpose, he introduced these words into the third version and manuscript.

Volgens Cowley is die gebruik van terme soos "fuck" en "cunt" in die werk geregtig omdat Lawrence dit inspan as deel van sy artistieke en morele doel daarmee.

Clark borduur hierop voort deur te verwys na die sosiale kommentaar in *Lady Chatterley's lover* en dat dit die reg van die skrywer is om dié soort uitspraak te maak:

By now the story of the novel is well known ... But of course the story is a small part of the work. Actually, the book is a polemic against three things which Lawrence hated: the crass industrialization of the English Midlands, the British caste system and inhibited sex

relations between man and woman ... The rationale he seeks to establish is thus one surely arguable and open to a writer, And if the aristocratic, but frustrated, heroine is to be taught naturalness in self-expression by her husband's servant, the plot line is rather clearly indicated. (1969:149)

Die BBC berig op 10 November 1960 dat "last month, after a dramatic and much publicised trial, Penguin won the right to publish the book in its entirety". En verkoopsyfers het nuwe rekords geslaan. Die BBC berig dat daar in die eerste jaar nadat die verbod opgehef is, meer as twee miljoen eksemplare van die werk verkoop is, wat selfs hoër was as verkoopsyfers vir die Bybel (newsbbc.co.uk).

In die voorwoord tot die Penguin-uitgawe van 1997 word *Lady Chatterley's lover* as Lawrence se "most shocking" roman beskryf. Vandag sal dié werk nie meer as skokkend beskryf word nie, maar in die vroeë twintigste eeu was eksplisiete beskrywings van seks en "obsene" taalgebruik soos "fuck" en "cunt" onaanvaarbaar: "It was first published privately in 1928, but outraged readers with its sexual explicitness and strong language. Today it is regarded as a frank and vivid portrayal of a relationship based on passion and is respected as one of the twentieth century's greatest literary achievements" (1997, Preface).

In *The Cambridge companion to D.H. Lawrence* (2001:33) meen Mariana Torgovnick dat Lawrence as 'n baanbreker beskou kan word wat die erotiese letterkunde betref:

It seems that everyone, or everyone of a certain age at least, has had experience of Lawrence. For many, their first experience of Lawrence comes in adolescence or early adulthood, in a setting fraught by the most personal of questions. Who am I, sexually speaking?

Sy is van mening dat Lawrence die eerste skrywer is wat na liefdemaak as 'n kontinuum verwys (2001:36). Volgens haar het Lawrence pornografie uit die kloue van middelmatigheid gered en wel balans gevind:

Pornography can only capture aspects of sex that are replicated from act to act, and the spaces in between these acts are, Nabokov argues, essentially dead spaces, "sutures of sense, logical bridges" to be skipped over. Lawrence, on the other hand, as we saw with some of *The Rainbow* passages, represents fantasy and quotidian sexual experience simultaneously – as part of a flux and a continuum – and does so while striving for what escapes replicability, what cannot be fully captured in words, what makes sexuality more than the sum of its parts. (2001:45)

Hoewel hierdie aanhaling op *The rainbow* (1992) van toepassing is, geld dieselfde vir die sekstonele in *Lady Chatterley's lover*.

Volgens Torgovnick (2001:45) bring Lawrence se seksbeskrywing vernuwing op meer as een vlak. Dit is onmoontlik om 'n werk soos *Lady Chatterley's lover* bloot as pornografie af te maak; by Lawrence is daar, weens die kompleksiteit en belangrikheid van die gebeurtenisse tussen sekstonele, nie sprake van pornografie nie.

Anders as in 'n werk soos *Kontrei* deur Fanie de Villiers (wat in hoofstuk 4 bespreek word), is seks hier ook alledaags en vermeng met fantasie, eerder as volmaakte seks elke keer. In *Kontrei* ervaar die prostitute byvoorbeeld elke keer 'n volmaakte orgasme saam met die hoereloper en is dan dankbaar daarvoor. By Lawrence is die seks nie "volmaak" nie en gaan dit gepaard met konflik in die hoofkarakter, Connie, se gemoed. Anders as in baie voorbeelde van pornografie waar die een sekstoneel bloot 'n herhaling van die ander is, is dit nie die geval by Lawrence nie. Die een sekstoneel is nie presies dieselfde en uitruilbaar met die volgende toneel nie. Hulle hang saam met emosionele ervarings, die progressie in die plot of die ontwikkeling van die karakters.

In 'n werk soos *Kontrei* is daar weinig sprake van afwisseling, selfs wat die lokale betref. In laasgenoemde geval vind die seks hoofsaaklik in die kamers van "bordele" plaas en die leser bly as 't ware "buite" die tonele omdat daar niks "romanties" of eroties daaraan is nie.

Uit die resepsiegeskiedenis van *Lady Chatterley's lover* is dit duidelik dat daar in die 20e eeu reeds ander verwagtings van literatuur bestaan. Torgovnick (1998:12) stuur die debat oor die onderskeid tussen pornografie en letterkunde in 'n nuwe rigting wanneer sy meen dat, anders as in die geval van werke wat as pornografies beskou word, daar 'n hegting tussen die sekstonele is, dat daar 'n vermenging is tussen fantasie en werklikheid en dat seks ook op 'n alledaagse manier deel van die stroom van gebeure is.

3.3.5 Die representasie van die seksuele

Soos reeds vermeld was die gebruik van terme soos "fuck" en "cunt" nie algemeen in literêre werke voor *Lady Chatterley's lover* nie. Seksualiteit word voorts by Lawrence as kontinuum beskryf. Maar nie almal was van mening dat Lawrence werklik 'n bydrae ten opsigte van die representasie van die seksuele gelewer het nie.

Volgens Anaïs Nin, in die voorwoord tot *Delta of Venus* (1977), kan mans nie sinvol oor vroulike seksualiteit skryf nie. Sy noem Lawrence as een van die manlike skrywers wat bepaalde tekortkomings het wanneer dit by die beskrywing van vroulike erotiese gearwordings of seksualiteit kom:

I had a feeling that Pandora's Box contained the mysteries of a woman's sensuality, so different from man's, and for which man's language was inadequate. The language of sex had yet to be invented. The language of the senses was yet to be explored. D.H. Lawrence began to give instinct a language, he tried to escape the clinical, the scientific, which only captures what the body feels. (1978:xiii)

Daar sal gepoog word om vas te stel of Lawrence nie dieselfde geneigdheid as byvoorbeeld Cleland in *Fanny Hill* gehad het, naamlik om die vrou se ervaring te beskryf soos wat 'n man dit sou wou ervaar nie, en watter doel die metafore wat gebruik word, dien.

Lawrence het besef dat, gegewe die tyd waarin die roman geskryf is, eksplisiete seksuele beskrywings onaanvaarbaar was. Dit blyk uit die woorde aangehaal in afdeling 3.3.3, waar hy na *Lady Chatterley's lover* as "improper" verwys.

Lawrence gebruik tegnieke om die seksuele te beskryf wat myns insiens aangrypend is. Die opbou kan met die seksuele daad vergelyk word.

3.3.6 Woordgebruik en metafore

Terme soos "fuck/fucking" en "bodily satisfaction" word gebruik. Wanneer Connie vra waarin Mellors wel glo, antwoord hy:

"Yes, I do believe in something. I believe in being warm-hearted. I believe especially in being warm-hearted in love, in fucking with a warm heart. I believe if men could fuck with warm hearts, and the women take it warm-heartedly, everything would come all right. It's all this cold-hearted fucking that is death and idiocy." (215)

Nou gebruik Connie ook dié term vir die eerste keer. "But you don't want to fuck me cold-heartedly," she protested. "I don't want to fuck you at all. My heart's as cold as cold potatoes just now" (215).

Daar is selfs "klasverskille" wat die ervaring van seks betref. Die "hoër"-klas wil die sekservaring anders beskou as die werkersklas. Die tema en die konflik wat daar tussen klasse bestaan, word ook deur die seksuele beskrywings en gesprekke belig, soos na

vore kom uit Mellors se uitspraak: “You love fucking all right: but you want it to be called something grand and mysterious, just to flatter your own self-importance. Your own self-importance is more to you, fifty times more, than any man, or being together with a man” (215).

Die “kru” terme dui op die teenoorgestelde van intellektuele filosofering waaraan Connie voortdurend deur haar man blootgestel word. Die idee dat die lyflike die botoon behoort te voer, word hierdeur beklemtoon. Lawrence lewer ook kommentaar op die onderskeid wat daar tussen die verstand en die lyflike getref word.

Die krag van Lawrence se werk (en veral in die geval van *Lady Chatterley's lover*) is myns insiens gesetel in die effektiewe gebruik van metafore. Personifikasie kom algemeen voor en die man se geslagsdeel kry volgens Connie 'n persoonlikheid: “So proud!’ she murmured uneasy, ‘and so lordly! Now I know why men are so overbearing! But he’s lovely, really! Like another being! A bit terrifying, but lovely really!” (218).

In dié geval wonder die leser of die positiewe gevoel teenoor die man se penis nie eerder die man se fantasie is oor hoe hy wil hê die vrou oor die penis moet voel nie. Dit herinner aan Cleland se Fanny-karakter, wat ook so “verlief” was op die man se penis. Die leser vra dus ook hier die vraag of die vrou dit werklik op dié manier sou sien of beskryf, en of dit nie eerder die verwoording van die man se fantasie is nie.

Constance beweeg van 'n seksueel gefrustreerde vrou wat “onontwaak” is wat die seksuele of lyflike aspek betref, totdat sy die wildopsigter, Mellors, in die woud teëkom. Lawrence beskryf haar “seksuele ontwaking” amper soos dié van 'n naïewe kind; haar reaksie op sy semi-ontblote lyf ontstel haar soos wat 'n onskuldige kind sou reageer: “But in the dripping gloom of the forest, suddenly she started to tremble uncontrollably. The white torso of the man had seemed so beautiful to her ...” (11).

Dit kan ook beskou word as 'n keerpunt wat haar “onskuld” betref. Voortaan sal sy 'n stryd met die lyflike hê. Die konsep van “the bodily” teenoor “mind” word dan ook 'n deurlopende tema: “His body in itself was divine, cleaving through the floor like a revelation” (11).

Wanneer Connie haarself nakend in die spieël beskou, word die liggaam gepersonifieer:

She put a thick veil over her face, like a Mohammedan woman, leaving only her eyes. And thus she stood naked before her mirror and looked at her slow, golden-skinned, silent body. It was beautiful too, and with a silent, sad, pure appeal. Her breasts were also eyes, and her navel was sad, closed, waiting lips. It all spoke in another, silent language, without the cheapness of words. (13)

Lawrence se effektiewe gebruik van die metafoor van twee perde dra ook by tot die opbou van seksuele spanning. Die leser wonder of die “wit perd” (die sielsdeel) of die “swart perd” (die wellus/seksuele) die oorhand sal kry: “He accepted the imagery of the Phaedrus myth. And he was so much afraid that with only his white horse of pure yearning, the black horse of lust dead in him, he would never come to the heights. One horse would never get him up the steep” (19).

Hierteenoor sien Constance die “black horse” as suiwer verteenwoordiging van wellus: ““Doesn’t it mean the bodily satisfaction?” she said. ‘Doesn’t it mean the body straining after the goal of its own gratifications?’” (21).

Die seksuele klimaks wat sy bereik, bring vir haar as ’t ware lewe, in teenstelling met die doodsheid van woorde en redenasies wat sy met Clifford ervaar. Dit veroorsaak ’n totale transformasie van die self: “She was filled, herself, with an unspeakable pleasure, a pleasure which has no contact with speech. She felt herself filled with new blood, as if the blood of the man had swept into her veins like a strong, fresh, rousing wind, changing her whole self” (36).

Kinkead-Weekes (aangehaal in Smith 1978:103) meen die taal wat Lawrence gebruik, word ’n analogie vir die seksdaad: “For Lawrence saw in artistic creation, and in the language of fiction itself, an analogy with the sexual act. There, too, we may become aware of Eros and Metaphor.”

Soos in sommige van Lawrence se ander werke word die natuur verpersoonifieer in *Lady Chatterley’s lover*. Hier word die omgewing en die natuur bondgenote van die karakters:

Wragby ... stood on an eminence in a rather fine old park of oak trees, but alas, one could see in the near distance the chimney of Tervershall pit, with its clouds of steam and smoke, and on the damp, hazy distance of the hill ... a village which began almost at the park gates, and trailed in utter helpless ugliness for a long and gruesome mile: houses, rows of wretched, small begrimed, brick houses with black slate roofs for lids, sharp angles of wilful, blank dreariness. (14)

Maar net soos wat Connie in haar kontak met Mellors “meer oopgaan”, raak die omgewing ook minder grou en antagonisties. Saam met die ontdekkings in Connie en haar seksuele ontwaking, ervaar sy die omgewing as minder aggressief. Die woud word verpersoneer en kry sy eie karakter wat haar emosies belig: “The drizzle of rain was like a veil over the world, mysterious, hushed, not cold. She got very warm as she hurried across the park. She had to open her light waterproof” (128).

Vir Mellors moet die moderne geïndustrialiseerde geldwêreld die skuld kry vir sy probleme. Die onnatuurlike wêreld van elektrisiteit is boos: “It was not woman’s fault, nor even love’s fault, nor the fault of sex. The fault lay there, out there, in those evil electric lights and diabolical rattlings of engines” (124).

Seks en die natuur is positief gewaardeerde elemente terwyl die geïndustrialiseerde geldwêreld as vernietigend uitgebeeld word.

3.3.7 Vertellersperspektief en fokalisering

Wat “vertelling” betref, gebruik Lawrence hoofsaaklik die derdepersoonsverteller. Die leser leer ken Constance se stryd, seksuele behoeftes, worsteling met klasbewustheid en filosofiese denke van haar gestremde man, Clifford, teenoor die vleeslike behoeftes wat die wildopsigter Mellors kan vervul.

Die ander karakters (selfs Mellors) bly bloot “figure” of plat karakters wat haar dilemma beklemtoon.

Vanuit die staanspoor is dit duidelik dat hier ’n verteller is wat hom een voel met die lot van die karakters:

Ours is essentially a tragic age, so we refuse to take it tragically. The cataclysm has happened, we are among the ruins, we start to build up new little habitats, to have new little hopes. It is rather hard work: there is now no smooth road into the future: but we go round, or scramble over the obstacles. We’ve got to live, no matter how many skies have fallen. (5)

Die verteller lewer soms kommentaar op die hoofkarakter: “Poor Connie! As the years drew on it was the fear of nothingness in her life that affected her. Clifford’s mental life and hers gradually began to feel like nothingness” (53).

Die verteller is dus nie totaal afsydig nie. Hy het simpatie met veral Connie se lot.

Lawrence maak van verskillende verstellerstemme gebruik wat variasies in die narratiewe perspektief meebring. Hier is sprake van sowel 'n eksterne as 'n interne verteller. Mellors en Constance is ook afwisselend as fokaliseerders aan die woord om hulle verskillende ervarings te belig.

Die verteller het insig in die karakters se emosionele lewens. Hy som Clifford so op:

He was not really downcast. He could wheel himself about in a wheeled chair, and he had a bath-chair with a small motor attachment, so he could drive himself slowly round the garden and into the fine melancholy park, of which he was really so proud, though he pretended to be flippant about it. (5)

Die verteller verstaan ook die verskil tussen mans en vroue van dié tyd wat die seksuele betref:

And however one might sentimentalize it, this sex business was one of the most ancient, sordid connexions and subjections. Poets who glorified it were mostly men. Women had always known there was something better, something higher. And now they knew it more definitely than ever. And a woman had to yield. A man was like a child with his appetites. (7)

Die verteller help die leser om insig in Clifford se situasie te kry. Hy het 'n mate van simpatie met die karakter. Die verteller weet hoe die wêreld was, hoe dit nou is en watter invloed dit op Clifford het. Wanneer hy en Connie in die woud gaan “stap”, word 'n ander sy van Clifford geopenbaar, maar ook die vlak van die skeiding tussen die getroudes:

This is one of the places that Sir Geoffrey had cut during the war for trench timber. The whole knoll, which rose softly on the right of the riding, was denuded and strangely forlorn. On the crown of the knoll where three oaks had stood, now was bareness; and from there you could look out over the trees to the colliery railway, and the new works at Stacks Gate. (45)

Die verteller, met Connie as fokaliseerder, voel ook soos 'n masjien. Die natuur is verswelg deur die masjien: “But even on windless days the air always smelt of something under-earth: sulphur, iron, coal, or acid. And even on the Christmas roses the smuts settled persistently, incredible, like black manna from the skies of doom” (14).

In Mellors se slotbrief aan Connie het hy vrede gemaak met die vuur tussen hulle, en die natuur hou nou positiewe belofte in: “So I love chastity now, because it is the peace that comes of fucking. I love being chaste now. I love it as snowdrops love the snow. It is like fresh water and rain” (313).

3.3.8 Samevatting

Dit was nodig om die werk van Lawrence te ondersoek ten einde later vas te stel of sy werk in terme van styl, metafoorgebruik en vertellersperspektief enigsins 'n invloed op Afrikaanse skrywers van erotika of pornografie gehad het.

Lawrence word beskou as 'n baanbreker of voorloper wat die skryf van erotika (met selfs pornografiese elemente) betref. Die vraag kan egter gestel word of die uitbeelding van Connie se klimakse realisties is en of dit so beskryf sou word omdat dit eerder die man se fantasie is.

Nieteenstaande die kritiek op Lawrence se werk, bring hy vernuwing wat betref vertellersperspektief, taalgebruik en beeldspraak (veral ten opsigte van metafore en personifikasie).

By Lawrence is die pornografiese detail van die seksbeskrywings myns insiens geregverdig en word dit nie bloot gebruik om die leser te prikkel of hom of haar te motiveer om die werk te lees nie.

Vir die eerste keer word terme soos “fuck”/“fucking” en “cunt” in 'n Engelse literêre werk gebruik; terme wat dié werk onder beskrywings soos “obseen” laat deurloop het.

By Lawrence is die erotiese steeds romanties en gekoppel aan romanse, maar by Henry Miller, wat 'n volgende fase verteenwoordig, is die romantiese totaal afwesig en word seks gebruik om die hooftema te belig.

3.4. Henry Miller – *Tropic of Cancer* (1934)

3.4.1 Inleiding

Miller skryf *Tropic of Cancer* tussen 1930 en 1934 tydens sy nomadiese bestaan in Parys as sukkelende skrywer. Hy het aanvanklik oorweeg om die werk die titel *Crazy cock* te gee, maar besluit op *Tropic of Cancer*. Hy verduidelik waarom hy die titel gekies het: “It was because to me cancer symbolizes the disease of civilization, the endpoint of the wrong path, the necessity to change course radically, to start completely over from scratch” (Wikipedia 2015). Miller het sy benadering tot *Tropic of Cancer* in sy inleiding tot die roman só verduidelik:

Up to the present, my idea of collaborating with myself has been to get off the gold standard of literature. My idea briefly has been to present a resurrection of the motions, to depict the conduct of a human being in the stratosphere of ideas, that is, in the grip of delirium. (Miller 1961:xvii)

In *Tropic of Cancer* kombineer Miller outobiografiese vertellings en fiksie. Sommige karakters verwys na Miller se vriende, kollegas en werksplekke terwyl ander as deel van 'n bewussynstroom uitgebeeld word.

3.4.2 Skrywer en publikasie

Henry Valentine Miller, gebore op 26 Desember 1891, was 'n Amerikaanse skrywer wat bekend was daarvoor dat hy bestaande literêre norme verbreek het en 'n nuwe soort semi-outobiografiese roman geskryf het wat 'n vermenging van karakterstudies, sosiale kritiek, filosofiese denke, eksplisiete taalgebruik, surrealisme en die mistieke is. Sy bekendste werke sluit in *Tropic of Cancer* (1934), *Black spring* (1936), *Tropic of Capricorn* (1939) en *The Rosy Crucifixion*-trilogie (1949–59), wat almal gebaseer is op sy ondervindinge in New York en Parys. Al die werke is tot 1961 verban in die VSA.

Tropic of Cancer (1934) word vir die eerste keer in 1934 in Frankryk gepubliseer, maar die uitgawe word in die VSA verbied. Die publikasie van die werk in 1961 in die VSA gee aanleiding tot 'n hofsak oor obseniteit wat die Amerikaanse wetgewing oor pornografie in die vroeë 1960's toets. In 1964 lewer die Amerikaanse hooggeregshof uitspraak en is die werk "vrygespreek" van die etiket "obseniteit".

3.4.3 Resepsiegeskiedenis

Vanuit die staanspoor was daar egter kritici wat besonder positief op die werk gereageer het. H.L. Mencken (aangehaal in Bode 1977:372) lees die 1934-uitgawe van *Tropic of Cancer* en stuur 'n bemoedigende nota aan Miller: "I read *Tropic of Cancer* a month ago. It seems to me to be a really excellent piece of work..."

In 'n opstel uit 1940, "Inside the whale", skryf George Orwell:

I earnestly console anyone who has not done so, to read at least *Tropic of Cancer*, with a little ingenuity, or by paying a little over the published price, you can get hold of it, and even if parts of it disgust you, it will stick in your memory. Here in my opinion is the only imaginative prose writer of the slightest value who has appeared among the English-speaking races for some years past ...

Miller se werk het as inspirasie vir ander skrywers gedien. So skryf Erica Jong in *The devil at large* (1994:12): “...when I was searching for the freedom to write, I picked up *Tropic of Cancer* and the sheer exuberance of the prose unlocked me.”

Maar nie almal het die werk se lof besing nie. Kate Millet (2000:294) skryf in haar werk *Sexual politics* soos volg oor Miller: “Miller is a compendium of American sexual neuroses showing ‘anxiety and contempt’ towards women in works such as *Tropic of Cancer*.”

Te midde van die morele besware wat teen Miller se werk geopper is, het Miller self hom sterk uitgespreek teen morele etikette wat aan literêre werke gehang word.

In die voorwoord tot *Tropic of Cancer* haal Karl Shapiro (1961:x) die volgende uit ’n opstel van Miller oor moraliteit aan:

What is moral and what is immoral? Nobody can ever answer this question satisfactorily. Not because morals ceaselessly evolve, but because the principle on which they depend is factitious. Morality is for slaves, for beings without spirit. And when I say spirit I mean the Holy Spirit.

Shapiro sluit die opstel af met ’n aanhaling uit ’n ou Hindoe-geskrif: “Evil does not exist” (1961:xv).

Shapiro (1961: xvi) meen voorts een van die uitstaande kenmerke van Miller se werk is sy humoristiese benadering tot die seksuele: “Miller’s achievement is miraculous: he is screamingly funny without making fun of sex the way Rabelais does.” En verder: “Miller undoubtedly profited from the mistakes of his predecessors; his aim was not to write about the erotic, but to write the whole truth about the life he knew.”

Jong (aangehaal in Gavera 2004:11) laat haar in *The devil at large: Erica Jong on Henry Miller* soos volg uit oor Miller se styl:

... through his boastful, graphic sexual scenes in the *Tropics* and *The Rosy Crucifixion*, Miller demystifies, denigrates and dirties sex to make it utterly devoid of meaning so that it comes to mirror Miller’s larger attempt at giving the reader a vivid image of humanity of “dead certainty” and inertia, which is therefore also stripped of illusion and myth and romanticism and idealism.

Vandag word Miller beskou as een van die belangrikste skrywers van die vorige eeu. *Kontrei* herinner aan Miller se werk, veral wat die vrouefigure en gebruik van humor betref. Buiten die hoereloper se vrou, Lungi, is die vroue meestal ook bloot seksobjekte.

Miller gebruik verskillende metodes om seks in *Tropic of Cancer* van enige vorm van romantisering te stroop. Humor is een van dié metodes. Die oordrewe beskrywings en kru taal bewerkstellig onder andere dié effek. Voorts bly die vrouekarakters bloot objekte en is daar weinig sprake van emosionele verbintnisse.

Fanie de Villiers gebruik ook bogenoemde tegnieke in *Kontrei* (2003), maar anders as by De Villiers beskou die hoofkarakter in *Tropic of Cancer* homself nie as 'n held wat op enige wyse 'n "aanwinst" is vir die vroue met wie hy seks het nie.

Die sinloosheid van seks en die gebruik daarvan om sin aan 'n andersins sinlose bestaan te gee, is 'n tema wat by beide Miller en De Villiers voorkom. Ook die selfvernietiging en die obsessiwiteit oor seks kom as tema by beide voor. Hieroor sal uitvoeriger verslag gedoen word in hoofstuk 4 wanneer *Kontrei* bespreek word.

3.4.4 Woordgebruik en metafore

Tropic of Cancer is deurspek van kru taal, soos duidelik uit die volgende beskrywing na vore kom:

At night when I look at Boris' goatee lying on the pillow I get hysterical. O Tania, where now is that warm cunt of yours, those fat, heavy garters, those soft, bulging thighs? There is a bone in my prick six inches long. I will ream out every wrinkle in your cunt, Tania, big with seed. I will send you home on your Sylvester with an ache in your belly and your womb turned inside out. Your Sylvester! Yes, he knows how to build a fire, but I know how to inflame a cunt. I shoot hot bolts into you, Tania, I make your ovaries incandescent.
(5)

Die indruk wat dit wek, is weersin in die wyse waarop vroue uitgebeeld word, maar die humor kan ook nie misgekyk word nie. Bogenoemde beskrywing van die karakter Rita se orgasmes is ongetwyfeld humoristies.

Ná seks met Elsa deel sy haar hartseer lewensverhaal met die verteller: "Somehow I feel sorry as hell for her and yet I don't give a damn. A cunt who can play as she does ought to have better sense than be tripped up by every guy with a big putz who happens to come along" (25).

Een van die deurlopende temas in Miller se werk is die opstand teen die samelewing wat verval. Dit is dan bes moontlik die rede waarom seks so min betekenis het in sy werk. Die verteller voel magteloos en het daarom nodig om 'n dominante rol in seks te behou:

For a hundred years or more the world, our world, has been dying. And not one man, in these last hundred years or so, has been crazy enough to put a bomb up the asshole of creation and set it off. The world is rotting away, dying piecemeal. But it needs a coup de grâce, it needs to be blown to smithereens ... We are going to put it down – the evolution of this world which has died but which has not been buried. (27)

Die verteller vergelyk die vernietiging van die wêreld en die samelewing met kanker – die wêreld is 'n kanker wat homself vernietig.

Volgens Jay Martin (aangehaal in Gavera 2004:12) gebruik Miller 'n paradoks om sy boodskap van vernietiging oor te dra:

But Miller also uses the paradox of bringing the reader closer to what is written by repelling him to symbolise how utterly self-repulsive civilisation has become. For Miller the world is “a cancer eating away at itself” ... and he portrays this world as “an orgy of human self-alienation, a cesspool of it” in which he “rubs your nose”, says Jay Martin.

Die verteller is fatalisties en meen daar is geen hoop vir die mensdom nie:

The cancer of time is eating us away. Our heroes have killed themselves, or are killing themselves. The hero, then is not Time, but Timelessness. We must get in step, a lock step, towards the prison of death. There is no escape. The weather will not change. (1)

Die temas van dood, vernietiging, sinloosheid en verrotting word 'n uitgebreide metafoer. Seks het ewemin waarde; dit is slegs 'n handeling om die tyd om te kry tot die dood die mens inhaal. Seks help 'n mens om die eensaamheid te verlig en om jou tydelik van die realiteit te laat ontvlug.

Gesprekke is dikwels humoristies: “And if you are afraid of being fucked publicly, I will fuck you privately. I will tear off a few hairs from your cunt and paste them on Boris’ chin. I will bite into your clitoris and spit out two franc pieces” (6).

Seks word (selfs meer as die skryfproses) gelykgestel aan 'n daad wat die verteller help om te ontvlug, lewendiger te voel, tydelik te vergeet van die dood (wat reeds in die mens is) en bloot afleidende vermaak te verskaf. Seks word 'n teenvoeter vir die dood en doodsheid wat met lewe gepaardgaan.

3.4.5 Vertellersperspektief en fokalisering

Die ek-verteller praat op die eerste bladsy vanuit die dood: “We are all alone here and we are dead.” Daarna begin die verhaal van ’n verarmde skrywer in Parys. Die vreemdeling-/enkelingkarakter is gestroop van alles wat vir normale mense singewend is: “I have no money, no resources, and no hopes. I am the happiest man alive” (1).

Die skrywer vertel in die eerste persoon sy verhaal wat in Parys begin en eindig in die wete dat hy wel na Amerika kan teruggaan. Al die gebeure en karakters word vanuit die oog van die ek-verteller gesien. Hy praat ook met sommige van sy seksgenote asof hulle by hom is, saam met hom loop: “It is to you, Tania, that I am singing. I wish that I could sing better, more melodiously, but then perhaps you would never have consented to listen to me ...” (3).

Wat die seksuele betref, is daar geen sprake van die belewenis van seks vanuit die vroue se perspektief nie. Dit sluit aan by die tema dat vroue bloot bydra tot die verval van die wêreld en samelewing. Nie die verteller of die vroue wat hy vir seks gebruik, kan enigsins die verval van die wêreld keer nie. Ook hulle kan nie aan die tronk van die dood ontsnap nie. Die verhaal is outobiografies en geen ander “stemme” word in die werk gehoor nie. Hiervoor is Miller dan ook deur sommige kritici gekritiseer.

3.4.7 Samevatting

Ten spyte van (soms felle) kritiek op Miller se werk word hy beskou as een van die belangrikste voorlopers wat die skryf van “seksuele werke” betref.

Volgens Gavera (2004:v) is Miller se werke vir die grootste deel van sy leeftyd as obseen gebrandmerk:

Sy stem is as te vulgêr beskou en sy outobiografie as te egosentries gereken. Maar kritici het ook tot die slotsom gekom dat sy styl en sy stem revolusionêr is, en dat hy die obscene en die oneerbiedige as literêre instrument gebruik het om die leser wakker te maak vanuit ’n armsalige steriliteit van gees en liggaam.

Miller se invloed vind neerslag in vele skrywers se werk. Op eie bodem blyk dit dat die skrywer van *Kleinboer* (Fanie de Villiers) ook by Miller geleer het; vergelyk die bespreking van sy werk in hoofstuk 4.

Die outobiografiese eerstepeersoonsverteller in *Kontrei* wat vroue vir seks gebruik, herinner sterk aan Miller se werk. Die humor in die beskrywing van seks in *Kontrei* herinner ook aan die werk van Miller.

Miller se werk is 'n goeie voorbeeld van die pornografiese en grafiese voorstellings van seks, wat nie noodwendig ten doel het om lesers te lok of te prikkel nie, maar eerder help om 'n verlore karakter te skets wat seks gebruik om sin te vind.

Die uitstekende gebruik van humor help om die somberheid van die temas ietwat te verlig.

Miller se werk is 'n uitstekende voorbeeld van watter belangrike rol pornografiese beskrywings kan speel om 'n tema te belig. Die eksplisiete sekstonele is nie slegs uiters humoristies nie, maar is nodig om die verteller se aggressie teenoor die dood uit te beeld. Seks word uitgebeeld as 'n wapen teen die kanker, die dood wat in die mens is.

Miller doen weg met enige vorm van romantisering en die leser word gelaat om vrae te stel oor die sinloosheid van die seksdaad wat met ander vorms van verslawing gepaardgaan.

3.5 Anaïs Nin- *Delta of Venus* (1977)

3.5.1 Inleiding

Anaïs Nin is die eerste vrou wat eksplisiet oor seks skryf in Engels. Sy sluit tot 'n mate aan by Miller in die opsig dat seks nie, soos by Cleland en Lawrence, op 'n "romantiese" wyse uitgebeeld word nie. Die negatiewe sy van seks kry by Nin ook aandag wanneer temas soos bloedskanie en ontrouheid behandel word. Sy belig egter merendeels die vrou se perspektief.

3.5.2 Verhaallyn

Delta of Venus bevat vyftien kortverhale wat in 1977 gepubliseer is, alhoewel die meerderheid van die stories in die 1940's geskryf is as erotiese werke vir 'n privaat versamelaar. Verskillende seksuele temas soos afloerdery, bloedskanie, homo-seksualiteit, prostitusie, ontrouheid en pedofilie word gedek. Die stories wissel in lengte maar word saamgebind deur die seksuele temas en Nin se vroulike perspektief hierop.

3.5.3 Skrywer en publikasie

Anaïs Nin (gebore Angela Anaïs Juana Antolina Rosa Edelmira Nin y Culmell) is op 21 Februarie 1903 in Frankryk gebore. Sy is veral bekend as dagboekskrywer. Haar joernale strek oor verskeie dekades en verskaf insig in haar persoonlike lewe en verhoudings. Sy het verhoudings gehad met 'n paar prominente skrywers (waaronder Henry Miller), kunstenaars, sielkundiges en ander bekendes soos die psigoanalise en skrywer Otto Rank. In die 1940's skryf Nin saam met Henry Miller en enkele van hulle vriende erotiese verhale vir 'n anonieme versamelaar teen 'n dollar per bladsy.

3.5.4 Resepsiegeskiedenis

Delta of Venus is in 1977 gepubliseer en word onmiddellik 'n topverkoper: in die jaar van publikasie word meer as 137 000 eksemplare verkoop.

Sharon Spencer (1977) van *The American Book Review* meen oor Nin se werk: "It seems safe to claim that the range and intensity of sexual experience presented in *Delta of Venus* has never before been expressed by a woman writing in English."

Volgens Romano (2010) het 'n paar faktore bygedra tot die positiewe ontvangs van *Delta of Venus*. Een van die faktore is dat Nin reeds bekend was danksy haar voorheen gepubliseerde dagboeke en kort fiksiewerke.

Die boek verskyn in 'n samelewing wat obsessief is oor liberale eksperimentering en dit bied 'n uniek vroulike benadering tot seks. Die erotiese beeldgebruik wat die werk van Nin kenmerk, dra alles by tot die sukses van *Delta of Venus*. Op dieselfde webblad verwys Nin na haarself as "the madam of this snobbish literary house of prostitution".

Hoewel Nin se werk meer eksplisiet is as enige van haar voorgangers, het gemeenskapsnorme oënskynlik sodanig verander dat die eksplisiete seksbeskrywings nou meer aanvaarbaar is. Nin het nie onder hofsake deurgeloop soos haar voorgangers Cleland, Miller of Lawrence nie.

In die hersiene uitgawe van *Collage of dreams* (1981) lewer Sharon Spencer kommentaar oor die "vast variety of erotic behaviour combined with the 'spirit of innocence' that characterize the stories".

Nin beskryf seks ook op 'n wyse wat van die romantiese gestroop is. Humor speel nie so 'n belangrike rol by haar soos by byvoorbeeld Miller nie en tonele word dikwels op so 'n manier beskryf dat dit weersinwekkend eerder as romanties is.

Of Nin nou in 'n positiewe of negatiewe lig onthou word, die meeste kritici is dit eens dat sy 'n reusebydrae gelewer het ten opsigte van die “vroulike erotiese stem”.

Nin se persoonlike vriend en kritikus, Maxwell Geismar, het oor haar werk gesê sy was “the best known diarist since Samuel Pepys” (aangehaal in Seymour, 1993:5), maar ook gesê sy was “evasive and mendacious in her literary expression”.

Riley Fitch (1993:5) vergelyk haar met die Amerikaanse pop-ikoon Madonna:

Anaïs Nin hides from her reader behind a million words, enticing, yet camouflaging herself with a labyrinth of mirrors. A literary striptease. Not unlike the Truth or Dare of American pop icon Madonna, another lapsed Catholic girl. While asserting that the ultimate dare is to tell the truth, they both conceal themselves. One behind the camera, the other behind her expurgated diary.

Fitch (1993:5) vergelyk haar ook met D.H. Lawrence:

A lot of people love to hate Anaïs Nin. Much like her first liberator, D.H. Lawrence, she inspires extremes of attack and adoration. Adored by those whose lives have been transformed by her diary, disdained by those who have read only a volume of her erotica – admitted hack work – and pronounce her a bad writer. Is she a saint or sinner? “Madonna of St Clitoris”, as one friend asked, or “Venus with an over-bite?”

En oor haar eie lewe en werk sê Nin die volgende: (aangehaal in Fitch 1993:6)

Every act related to my writing was connected in me with an act of charm, seduction of my father ... [E]very act from selling a book, accepting a dollar, involving others, was charged with direct sexual associations: courting the world ... In my dreams at night I did not achieve a work of art and present the world with it, but I lay naked in bed (with an invisible lover) and all the world could see me.

In die inleiding tot *Delta of Venus* (1977:xiii) stel Nin dit pertinent dat mans beperkings het wanneer hulle oor die vrou se seksuele belewenisse skryf:

I had a feeling that Pandora's Box contained the mysteries of woman's sensuality, so different from a man's, and for which man's language was inadequate. The language of sex had yet to be invented. The language of the senses was yet to be explored. D.H. Lawrence began to give instinct a language, he tried to escape the clinical, the scientific, which only captures what the body feels.

Voorts meen sy dat daar voor haar in die erotika-genre slegs manstemme was en dat dit noodsaaklik geword het dat vroue hulle stemme tot die genre moet voeg.

Fitch (1993:9) meen Nin het 'n invloed op verskeie skrywers gehad:

Nin influenced Henry Miller, Otto Rank, Edmund Wilson, Robert Duncan, Gore Vidal, James Herlihy, Marguerite Young, Henry Jaglom, and Judy Chicago, and her artistic and cultural associations ranged broadly from Paris and New York City to San Francisco and Los Angeles.

Erica Jong (aangehaal in Fitch 1993:9) merk die volgende op: “No writer has told the story of woman’s sexuality more honestly than Nin.”

3.5.5 Woordgebruik en metafore

Na die vroulike geslagsdele word as “her sex” verwys:² “When he went backstage to see her, she was dressing among a profusion of flowers; and for the delight of her admirers who sat around her, she was rouging her sex with her lipstick without permitting them to make a single gesture towards her” (5).

Die woord “penis” word deurgaans gebruik: “Now the Baron, like many men, always awakened with a peculiarly sensitive condition of the penis. In fact, he was in a most vulnerable state. He had no time to rise and calm the condition by urinating” (6).

Bloedskande is 'n tema wat nie voorheen in Westerse literatuur deur 'n vrou aangeraak is nie. Nin skryf:

But this was not to be an ordinary case of incest, for the Baron’s sexual fury was increasing and had become an obsession. Being satisfied did not free him, calm him. It was like an irritant. From his daughters he would go to his wife and take her. (9)

Baron sê aan die karakter Matilda: “As soon as I saw you, I was stiff in my pants”(13).

Matilda would lie naked on the floor. All the movements were slow. The three or four young men lay back among the pillows. Lazily one finger would seek her sex, enter it, lie there between the lips of the vulva, not moving. Another hand would seek it out too, content itself with circles around the sex, seeking another orifice. (15)

Die vrou se geslagdele word met 'n groot blom vergelyk: “Her sex was like a giant hothouse flower, larger than any the Baron had seen, and the hair around it abundant and curled, glossy black” (5).

² All page references are to the 1977 London edition of W.H. Allen.

Die geslagsorgaan is so rooi soos 'n mond en so rooi soos bloedrooi kamelias: "It was these lips that she rouged as if they were a mouth, very elaborately so that they became like blood-red camellias, opened by force, showing the closed interior bud, a paler, fine-skinned core of the flower" (5) en: "The legs would part in an inhuman, impossible way, as if they were severed from the woman, to leave the sex exposed, open, as if one had taken a tulip in the hand and opened it completely by force" (15).

Hierteenoor is die man se penis bloot 'n penis en word nie met enigiets vergelyk nie:

In this costume, while the rest of the show continued, she made her round of the boxes. There, on request, she knelt before a man, unbuttoned his pants, took his penis in her jewelled hands, and with a neatness of touch, an expertness, a subtlety few women had ever developed, sucked at it until he was satisfied. Her two hands were as active as her mouth. (5)

In *Fanny Hill* word, soos reeds vermeld, die penis met 'n magtige masjien en wapen vergelyk. Hier is dit bloot 'n penis. By Nin is daar dus geen romantisering van die penis nie. Dit is slegs 'n orgaan wat vir seksuele doeleindes gebruik word.

Die orgasme word vergelyk met die pluk van die beste vrug van 'n tak:

The approach of the orgasm excited her, she went into convulsive gestures, as if to pull away the ultimate fruit from a branch, pulling, pulling at the branch to bring down everything into a wild orgasm, which came while she watched herself in the mirror, seeing the hands move, the honey shining, the whole sex and ass shining wet between the legs. (17)

Die seksvloei-stowwe word met heuning vergelyk:

The honey was pouring from her. As she pushed, his penis made little sucking sounds. All the air was drawn from the womb, the way his penis filled it, and he swung in and out of the honey endlessly, touching the tip of the womb ... (39)

3.5.7 Vertellersperspektief en fokalisering

'n Derdepersoonsverteller word deurgaans in *Delta of Venus* gebruik. Die objektiewe derdepersoon skep afstand en daar is nie sprake van romantisering nie – die sekstonele word objektief beskryf.

3.5.8 Samevatting

Nin kan as 'n baanbreker beskou word wat die vroulike erotiese stem in die letterkunde betref. Wat taalgebruik betref, gebruik sy seksuele terminologie wat nog nie voorheen deur 'n vrou gebruik is nie.

Sy krap die argument deurmekaar dat vroue meer “esoteries” en “eroties” met seksuele beskrywings omgaan.

Nin was haar tyd ver vooruit wat pornografiese detail en eksplisiete seksbeskrywings betref. Dié seksuele beskrywings dra inderdaad by tot die waarde van die werk en sou hier ook nie as blote lok- of prikkelmiddel beskou kan word nie.

By Nin is daar weinig sprake van romantisering en vroue is dikwels ook bloot seksobjekte, soos by Miller. Temas soos homoseksualiteit en bloedskande word deur geen van haar voorgangers op dié manier hanteer nie.

Die volgende fase wat die “vroulike” erotiese stem betref, is die feministiese stem van Erica Jong.

3.6. Erica Jong – *Fear of flying* (1973)

3.6.1 Verhaallyn

Die verhaal handel oor Isadora Zelda White Stollerman Wing, 'n 29-jarige digteres wat reeds twee bundels gepubliseer het. Tydens 'n reis na Wene met haar tweede man, besluit Isadora om haar seksuele fantasieë met 'n ander man uit te leef. Sy sukkel om haar plek in die akademiese, feministiese en literêre wêreld te vind. Die verteller publiseer erotiese gedigte sonder om ten volle te besef hoeveel aandag sy van sowel kritici as die skrywers van bewonderaarsbriewe op haarself vestig.

3.6.2 Skrywer en publikasie

Erica Jong, gebore Mann, is op 26 Maart 1942 gebore. Sy is 'n Amerikaanse skrywer en dosent. Jong word beskou as een van die belangrikste vroulike erotiese skrywers wat deel uitmaak van die feministiese beweging.

3.6.3 Resepsiegeskiedenis

Die verskyning van die werk *Fear of flying* in 1973 veroorsaak 'n sensasie; meer as 12 miljoen eksemplare word wêreldwyd verkoop en die werk word in 27 tale vertaal. Nou, meer as veertig jaar later, meen sekere literatoure Jong kan beskou word as een van die eerste sterk erotiese vroulike stemme in die letterkunde. Hoewel Anaïs Nin reeds in die dertigerjare openlik oor seksuele ervarings geskryf het, fokus Jong nog sterker op die vrou se sekservarings.

Terwyl Nin seks beskryf, fokus Jong op die vrou se emosionele stryd en word seks as deel van die vrou se bevrydingstryd uitgebeeld.

Bekende skrywers en literatoure het op *Fear of flying* gereageer; so skryf Hannah Green (aangehaal in Erica Jong 2013) byvoorbeeld: “A passionate novel... the body wanting sex and love and safety, comfort; the mind wanting freedom, independence, the power to work, to write ... very alive and real. It is wonderfully funny and sad, witty and agonizing, brilliant, sensual, serious.”

Die navorser Christina Romano (2010) haal Henry Miller aan, wat vol lof vir Jong se werk was: “It is rare these days to come upon a book written by a woman which is so refreshing, so gay and sad at the same time, and so full of wisdom about the eternal man-woman problem.”

Miller (aangehaal in Romano 2010) meen die publikasie is 'n baanbreker: “This book will make literary history ... because of it women are going to find their own voice and give us great sagas of sex, life, joy, and adventure.”

Die Wall Street Journal (2013) het ook Jong se lof besing: “It transcends being a woman’s book and becomes a latter-day Ulysses, with a female Bloom stumbling and groping, but surviving.”

In 'n resensie wat op 31 Maart 2004 in *Insig* verskyn het, met die titel “'n Heldin van ons tyd”, tref Elmari Rautenbach en Kirby van der Merwe 'n vergelyking tussen Jong en Marita van der Vyver:

Dertig jaar gelede het Erica Jong Amerikaanse moeders na hulle vlugsout laat gryp met haar onbeskaamd erotiese roman, *Fear of Flying*. In 1992 tref *Griet skryf 'n sprokie*

Afrikaanse lesers soos 'n bliksemstraal. En daar beland die twee skrywers saam in Antwerpen en kry Marita van der Vyver die kans om Erica Jong uit te vra oor feminisme, Bush, Griekse mites en haar vier huwelike.

Beide vroue fokus op probleme rondom seksualiteit in verhoudings en veral binne die huwelik. Die “seks as oorlog”-tema kom in beide se werk voor.

Erica Jong is nie die eerste Westerse vrou wat seks eksplisiet in haar werke beskryf nie, maar sy voer dit 'n stap verder as byvoorbeeld Nin. Jong fokus op die vrou se ervaring van seks en die worstelinge wat daarmee gepaard gaan, terwyl Nin die seksdaad byna klinies beskryf. By Jong (soos later by Van der Vyver) speel humor 'n belangrike rol.

Jong (aangehaal in Deary 2014:149) som haar bydrae so op:

The sexual acts in *Fear of Flying* are neither very many nor very ecstatic. They tend to fizzle in disappointment. The bedroom becomes a revolving stage for a comedy of errors. But the fantasy of “the zipless fuck” was what caught the fancy of a generation. Before I named it, women were not presumed to have it. *Fear of Flying* became a rallying cry for women who wanted the right to have fantasies as rich and raunchy as those of men.

Die tema “seks is oorlog” word later deur Afrikaanse vroulike skrywers gehanteer, byvoorbeeld in Van der Vyver se *Griet skryf 'n sprokie* (1992) en Riana Scheepers se *Die heidendogters jubel* (1995). Veral Van der Vyver se humoristiese aanslag herinner sterk aan haar Amerikaanse voorganger Jong.

3.6.4 Woordgebruik en metafore

Jong lei die idee van die “zipless fuck” in – die vrou se verlange na inhibisielose seks wat haar in konflik bring met haar konserwatiewe verlede. So skryf sy op bladsy 4:³ “En route to the Congress of Dreams or the Zipless Fuck ...”.

Baie klem val in Jong se werk op die konflik in die vrou se gemoed oor verhoudings en veral die huwelik. Vrae word byvoorbeeld gestel oor of die vrou noodwendig vryheid moet prysgee om die man tevrede te stel. Daar is vrae oor die prys wat vroue op emosionele en seksuele vlak betaal om 'n maat te hê:

I was not against marriage. I believed in it in fact. It was necessary to have one best friend in a hostile world, one person you'd be loyal to no matter what, one person who'd always be loyal to you. But what about all those other longings which after a while marriage did nothing much to appease? The restlessness, the hunger, the thump in the gut, the thump

³ Bladsyverwysings is na die 1973-uitgawe.

in the cunt, the longing to be filled up, to be fucked through every hole, the yearning for dry champagne and wet kisses...” (9)

Jong fokus ook op die vrou se fantasieë en skuld en twyfel wat daarmee gepaard gaan: “...to be filled up by a giant prick spouting sperm...” (10).

En:

How could you keep being infatuated with strange men? How could you sit at a meeting imagining how every man in the room would screw? How could you sit on a train fucking total strangers with your eyes? How could you do that to your husband? (10)

Vir die eerste keer skryf ’n vrou eksplisiet oor vroulike seksuele fantasieë:

My response to all this was not (not yet) to have an affair and not (not yet) to hit the open road, but to evolve my fantasy of the zipless fuck. The zipless fuck was more than a fuck. It was a platonic ideal. Zipless because when you came together for the true ultimate zipless A-1 fuck, it was necessary that you never get to know the man very well. (12)

Sy fokus ook op die verveling wat intree wanneer mense oor ’n lang tydperk seksmaats is:

And never grabbing my ass anymore. And never going down on me, ever. What do you expect after five years of marriage anyway? Giggling in the dark? Ass-grabbing? Cunt-eating? Well at least an occasional one. What do you women want? Freud puzzled this and never came up with much. How do you ladies like to be laid? A man who’ll go down on you when you have your period? A man who’ll kiss you before you brush your teeth in the morning and not say Yiiich? A man who’ll laugh with you when the lights go out? A stiff prick, Freud said, assuming that women wanted it because men wanted it. A big one, Freud said, assuming that their obsession was our obsession. (26)

Sy lewer kommentaar op hoe mans die sekstema in hulle werk hanteer. Volgens haar skryf haar manlike voorgangers oor die man se ervaring. Selfs wanneer hulle oor die vrou se ervaring van seks skryf, bly dit ’n beskrywing van hoe die man sou wil hê die vrou seks moet ervaar: “Throughout all of history, books were written with sperm, not menstrual blood. Until I was twenty-one, I measured my orgasms against Lady Chatterley’s and wondered what was wrong with me. Did it ever occur to me that Lady Chatterley was really a man? That she was really D.H. Lawrence?” (27).

Alhoewel hierdie terme nie vir die eerste keer in erotiese werke voorkom nie (vergelyk Lawrence en Miller), word dit hier binne ’n feministiese konteks gebruik. Die vrou spreek haar eerlike, ongeïnhibeerde behoeftes uit.

Die titel *Fear of flying* dui op die vrou se vrees om te vlieg; om die bande wat haar op die grond hou, af te skud sodat sy kan vlieg, vry kan wees om ook die seksuele ten volle te geniet.

Dit dui ook op die reis na seksuele vryheid; die sogenaamde “zipless fuck” waaroor vroue fantasieer (aldus Jong):

The zipless fuck is absolutely pure. It is free of ulterior motives. There is no power game. The man is not “taking” and the woman is not “giving”. No one is attempting to cuckold a husband or humiliate a wife. No one is trying to prove anything or get anything out of anyone. The zipless fuck is the purest thing there is. (14)

Maar die “zipless fuck” (die ongebonde seksuele daad of fantasie daaroor) is so skaars soos om ’n eenhoring te sien: “And it is rarer than the unicorn. And I have never had one. Whenever it seemed I was close, I discovered a horse with a papier-mâché horn, or two clowns in a unicorn suit. Alessandro, my Florentine friend, came close. But he was, after all, one clown in a unicorn suit. Consider this tapestry, my life” (15).

Die hoofkarakter, Isadora, se reis na bevryding is stormagtig en ’n stryd om oorlewing. Sy vergelyk haar transformasie met “hergeboorte”, ’n nimmereindigende proses; so pynlik soos geboorte, maar daarsonder is daar geen hoop nie:

But whatever happened, I knew I would survive it. I knew, above all, that I’d go on working. Surviving meant being born over and over. It wasn’t easy, and it was always painful. But there wasn’t any other choice except death. (339)

3.6.5 Vertellersperspektief en fokalisering

Isadora se verhaal word deur ’n eerstepersoonsverteller en interne verteller vertel. Isadora is die fokaliseerder. Daar is weinig sprake van ander stemme; Isadora deel haar frustrasies oor verhoudings en fantasieë en stel feministiese vrae oor die vrou se plek in die wêreld van seks. Dit word alles deur die oë van Isadora gesien.

3.6.6 Samevatting

Jong lewer ’n belangrike bydrae wat ’n “seksuele” woordeskat betref. Hoewel Nin ook eksplisiet beskryf, is Jong se fokus op die vrou se strewe na seksuele vryheid. Anders as by Nin, lewer Jong se werk kommentaar oor hoe mans vanuit hulle perspektief oor vroue se sekservarings skryf.

Die gedagte-wêreld van die vrou word ontgin soos nog nooit voorheen nie, en vir die eerste keer kry die vrou 'n sterk erotiese stem in die letterkunde wat haar emosionele ervarings rondom seks betref.

Jong se werk het beslis 'n invloed gehad op Van der Vyver. By *Griet skryf 'n sprokie* kry ons dieselfde humoristiese styl, dieselfde worsteling en wroeging met verhoudings, huwelike en vrouwees.

Die “oorlog” tussen man en vrou op seksuele vlak is 'n sterk tema in beide bogenoemde skrywers se werk.

Myns insiens dra die eksplisiete sekstonele en woordeskat by tot die “krag” van die werk. Die bekendstelling van die vroulike stem hoef immers nie sag en effentjies gedoen te word nie.

Hoewel daar wel sprake van romantisering is, lewer Jong (soos Van der Vyver) kommentaar op mans se onvermoë om vroue op seksuele en emosionele vlak te verstaan.

3.7 E.L. James – *Fifty shades of Grey* (2011)

3.7.1 Verhaallyn

Die verhaal word vertel vanuit die perspektief van 'n 22-jarige kollegestudent, Anastasia of “Ana” Steele wat, terwyl sy 'n guns vir haar vriendin Katherine Kavanagh doen, die 27-jarige sakeman Christian Grey ontmoet. Daar ontwikkel 'n wedersydse aangetrokkenheid en ná 'n lang hofmakery raak hulle betrokke in 'n seksuele verhouding. Aanvanklik is hulle fisiese interaksies beperk tot 'n gewone seksuele spel. Maar vir Steele, wat baie min seksuele ondervinding het, is Grey onweerstaanbaar en sy laat hom, ten spyte van haar twyfel, toe om haar op 'n seksuele ontwakingsreis te neem. Die situasie raak egter buite beheer wanneer dit duidelik word dat dit “BDSM” (bondage, dominance, submission, masochism) eerder as die gewone seksuele spel is waarin Grey belangstel.

Aanvanklik is Steele nie geneë met die speletjie nie, maar haar liefde vir Grey noop haar tog om dié pad te ontdek.

Die konflik in Steele se gemoed is gesetel daarin dat sy Grey liefhet, maar nie met die gewelddadigheid van die BDSM-wêreld kan saamleef nie. Sy wil ook meer as seks hê, terwyl Grey weens die wrede vormingsjare waaraan hy blootgestel is, nie daartoe in staat is nie.

3.7.2 Skrywer en publikasie

E.L James, gebore Erika Mitchell in 1963, het 'n Chileense ma en Skotse pa. Sy word groot in Buckinghamshire en studeer geskiedenis aan die Universiteit van Kent voordat sy 'n ateljeebestuurder by die Nasionale Film- en Televisieskool in Beaconsfield word. James skryf aanvanklik aanhangersfiksie onder die naam “Snowqueens Icedragon”. Die Twilight-werk ontwikkel uiteindelik in *Fifty shades of Grey*, wat onlangs ook as 'n film bekendgestel is.

3.7.3 Resepsiegeskiedenis

Die publikasie van dié werk ontketen een van die grootste debatte onder lesers tot nog toe. In 'n resensie in die *London review of books* van 19 Julie 2012 meen Andrew O'Hagan *Fifty shades* is 'n voorbeeld van hoe lagwekkend erotiese skryfkuns is. Hy sê die werk is 'n voortsetting van absurde sekstonele soos wat by haar voorgangers Ovidius, Sade, Lawrence en Nin gevind word:

When it comes to erotic writing, the more explicit it gets – the more heaving, the more panting – the more I want to laugh. Erotic writing is said to have a noble pedigree: the goings-on in Ovid, the whipping in Sade, the bare-arsed wrestling in Lawrence, the garter-snapping in Anaïs Nin, the wife-swapping in Updike, the arcs of semen hither and yon. But it's so much sexier when people don't have sex on the page.

Al wat *Fifty shades of Grey* volgens O'Hagan reggekry het, was om hom te laat lag oor die belaglikheid van die beskrywings: “In the absence of good comedy there is always the appeal of bad seriousness. Laughter arrives early here and it never stops coming – ‘in waves’, as the author might say. A great deal of fun can be had by noting the many comforts offered for a life of mild depravity.”

Volgens O'Hagan (2012) is *Fifty shades of Grey* nie slegs 'n voorbeeld van swak skryfkuns nie, maar ook 'n klap in die gesig van feminisme:

The first thing to say about this decade's multi-million-selling contributor to the art of terrible writing about sex is that she will not easily be mistaken for Andrea Dworkin. It's

not that *Fifty Shades of Grey* and E.L. James's other tie-me-up-tie-me-down spankbusters read as if feminism never happened: they read as if women never even got the vote.

Dit is egter die onoortuigende clichés in die werk wat O'Hagan die meeste hinder:

Fifty Shades of Grey deploys every bonkbuster cliché in existence – powerful men, private planes and multiple orgasms. But the trilogy also responds to a new measure of doubt in the recession culture of today: Anastasia, towards the end of the first volume, becomes uneasy about the money thing. Before splitting up with Chris – don't worry, they'll be back on the thwacking sled, and more vigorously, in *Fifty Shades Darker* – she gives him back the laptop, the car and the BlackBerry. There's a crunch to the gravel beneath her feet as she walks away: I'm not a whore, she thinks. If you want to buy me you'll have to up your game and tell me who you really are. I deserve love. The real deal. Then we can go to the Red Room and then we can spend your money.

Paul Beimers sluit in die *Express Tribune* (2013) hierby aan wanneer hy meen die yl plot in die werk is volkome onoortuigend: "Shocked yet aroused by Grey's grossly humiliating tastes in eroticism, Ana (she changed her name – just roll with it) spends the entirety of the novel hesitant to accept his conditions. Seriously. That's essentially the entire plot."

Ook die karakter van die antagonis Christian Grey is vir Beimers (2013) onoortuigend:

For all the trappings of success – his unspecified but conveniently lucrative businesses, his vast wealth, his loving family (the Cullens, only with less backstory) – Grey is a man tormented by demons, and a tragic past that acts as an easy excuse for his ridiculously inappropriate behavior. Sure, he's messed up. But it's all right, because he's a TORTURED SOUL. A TRAGIC HERO, if you will. He's also EXTREMELY GOOD LOOKING, so that helps.

Allan Massie haal in *The Telegraph* (2012) vir Anthony Burgess aan wat in 'n resensie oor John Sutherland se boek *Bestsellers: Popular fiction of the 1970s* meen dat wreedheid in boeke die werke help verkoop: "... in their capacity to cater to the sadomasochist in all of us, with a necessary bone or two thrown to the dogs of morality (the desire for wild justice, ecological concern, the cause of racial or sexual equality) the more brutal bestsellers sell best."

Maar vir Massie is Burgess se opmerking dat "gewildheid" literêre waarde vervang, die betekenisvolste: "He added more gloomily, 'that the bestseller is already replacing literature – and the sales of *Fifty Shades of Grey* are here to confirm this judgement."

Ten spyte van kritiek vanuit literêre oorde verpletter *Fifty shades of Grey* (as deel van 'n trilogie) alle rekords wat verkoopsyfers betref.

Onder die opskrif “Oh, My! That Dirty Book Has Sold 70 Million Copies” skryf Jeffrey A. Trachtenberg (2013) in *The Wall Street Journal* dat dit algemene kennis is dat seks verkoopsyfers kan opstoot, maar *Fifty shades* bewys presies hoe gewild dié soort boeke kan wees:

Everybody knows sex sells. Now, in book-publishing circles, it’s a bit clearer exactly how much. E.L. James’s *Fifty Shades* erotic trilogy sold more than 70 million copies in print, audio and e-book editions in English, German and Spanish from March through December, according to Bertelsmann SE & Co., parent of the books’ publisher Random House.

Random House kondig in sy 2012-jaarverslag aan dat die trilogie die beste verkoper tot nog toe is: “The trilogy is one of the fastest-selling books series for any publisher ever, hitting the 20-million sales mark in the U.S. after just four months” (2013:24).

Die Bertelsmann groepvoorsitter en uitvoerende hoofbestuurder, dr. Thomas Rabe, meen voorts in bogenoemde jaarverslag: “No other series had as big an impact in the book publishing world in 2012 as the ‘Fifty Shades’ trilogy.”

Ten spyte van die kritiek op die werk blyk dit dus uit verkoopsyfers dat hierdie soort eksplisiete erotika, wat ’n romantiese storie bevat, besonder gewild is. *Fifty shades* baan bes moontlik die weg vir ander erotiese skrywers wat eksplisiete tonele van hierdie aard in hulle werk insluit. Dit wil lyk asof die oorgrote meerderheid lesers nie besorg is oor die literêre meriete van hierdie soort skryfkuns nie, maar dat die storie, karakters en eksplisiete sekstonele ’n trekpleister is.

3.7.4 Woordgebruik en metafore

Buiten woorde soos “fuck” wat gereeld voorkom, word die appaarte en “speelgoed” wat gebruik word, by die naam genoem. Ons vind grafiese detail van die “bondage”-wêreld in die werk. Anastasia noem die S-en-M-kamer die “Red Room of Pain”.

Die wêreld van sadomasochisme, domineerders (“dominants”) en onderdaniges (“submissives”) word vir die eerste keer in die Engelse taal op dié manier beskryf. Die leser word gekonfronteer met ’n totaal nuwe woordeskate van dié wêreld wat onbekend is aan die meeste lesers.

Die leser kry ook insig in hoe die dominant dink. Sy woord is wet en die onderdanige sal gestraf word totdat sy haar rol verstaan, naamlik om aan “die meester” gehoorsaam te

wees. Of Anastasia, wat nog nooit in die wêreld betrokke was nie, met al die “speletjies” verlief sou neem, is myns insiens te betwyfel; vergelyk byvoorbeeld die volgende beskrywing:⁴

“We aim to please, Miss Steele,” he murmurs. “Come.” He takes my elbow and moves me to beneath the grid. He reaches up and takes down some shackles with black leather cuffs.

“This grid is designed so the shackles move across the grid.”

I glance up. Holy shit – it’s like a subway map.

“We’re going to start here, but I want to fuck you standing up. So we’ll end up by the wall over there.” He points with the riding crop to where the large wooden X is on the wall.

“Put your hands above your head.”

I oblige immediately, feeling like I’m exiting my body – a casual observer of events as they unfold around me. This is beyond fascinating, beyond erotic. It’s singularly the most exciting and scary thing I have ever done. I’m entrusting myself to a beautiful man who, by his own admission, is fifty shades of fucked up. I suppress the brief thrill of fear. (322)

Wanneer Anastasia besluit om haar vrees tromp-op te loop en Grey toestemming gee om vir haar te wys hoe erg die pyn kan raak, besef sy dat die ses houe met die leergordel meer is as wat sy sal kan hanteer:

“Bend over the bench,” he murmurs softly.

Okay. I can do this. I bend over the smooth soft leather. He’s left my bathrobe on. In a quiet part of my brain, I’m vaguely surprised that he hasn’t made me take it off. Holy fuck, this is going to hurt ... I know.

“We’re here because you said yes, Anastasia. And you ran from me. I am going to hit you six times, and you will count with me.”

Hierna besef sy dat hy behoefte het aan die straf, dominansie, ensovoorts en dat die pyn en vernedering wat daarmee gepaardgaan, nie iets is wat sy uit ’n verhouding wil kry nie.

Dit is moontlik dat sadomasochisme wat met ’n romantiese held en heldin verbind word, die soort erotika van die toekoms kan wees as die verkoopsyfers van *Fifty shades of Grey* in ag geneem word.

Die enigste werklike voorbeeld van beeldspraak is die titel.

⁴ Bladsyverwysings is na die 2011-uitgawe deur Random House.

“Shades of grey” verwys na die skadukant van die lewe; daar waar niks wit en swart is nie, maar grys, soos Christian Grey se oë.

Fifty Shades of Grey verwys ook na die veelkantigheid van die persoonlikheid van die karakter Grey, met ander woorde vyftig aspekte van die karakter.

Christian Grey se lewe is grys, van die “crack whore”-ma en die stiefpa wat hom mishandel het tot die verhouding wat hy met Elena het. Hy is ’n grys karakter en sy totale benadering ten opsigte van seks en die lewe is grys.

3.7.5 Vertellersperspektief en fokalisering

Die verhaal word uitsluitlik vanuit die twintigjarige Anastasia Steele se perspektief vertel. Sy is die fokaliseerder wat deur middel van ’n eerste persoonverteller haar ervarings met die leser deel.

Myns insiens sou ’n wisselende perspektief beter gewerk het. Dit sou byvoorbeeld interessant kon wees om Christian Grey se gevoelens en die stryd in sy gemoed vanuit sy perspektief te leer ken. Die eensydige vertelling hier verskraal dié werk, wat reeds nie oortuig wat karakterisering betref nie.

3.7.6 Samevatting

Hoewel resensente soos Andrew O’Hagan, Allan Massie en Paul Beimers negatiewe resensies oor *Fifty shades* skryf waarin die karakterisering, plot en oormaat van clichés gekritiseer word, verbeter die boek alle verkoopsrekords en verkoop selfs meer eksemplare as die Harry Potter-reeks en *The Da Vinci code*.

Hoewel daar reeds verskeie werke oor sadomasochisme verskyn het, word dit in dié werk as deel van ’n liefdesverhaal aangebied. Uit die verkope kan die afleiding gemaak word dat hierdie soort erotiese prosa besonder gewild is en die weg kan baan vir ander erotiese skrywers.

Uit die rekordverkope kan ons die afleiding maak dat die “BDSM”-wêreld wel vir lesers (en veral vroue) ’n onderwerp is wat die verbeelding aangryp. Hoewel dit nie die eerste keer is dat die BDSM-tema ontgin word nie, het James dit hier verpak in ’n bemerkbare en gewilde boek.

Uit die gewildheid van die werk kan die afleiding gemaak word dat “literêre” waarde vir die moderne lesers van erotika minder belangrik is as die verhaal en romantiese karakterisering.

Deel 2 - Afrikaanse werke wat as erotiese letterkunde beskou word

3.8 Inleiding

In hierdie gedeelte val die klem op enkele Afrikaanse erotiese werke wat verruiming teweeg gebring het wat betref die erotiese (en moontlik) pornografiese genre in Afrikaans.

Daar sal ondersoek word hoe hierdie werke en skrywers bes moontlik beïnvloed is deur die Westerse Engelstalige skrywers na wie in Deel 1 van hierdie hoofstuk verwys is. Moontlike redes waarom sekere werke ongunstig ontvang is, sal ook aangedui word.

Hierdie deel het ook ten doel om die twee werke waarop hierdie studie fokus, naamlik *Kontrei* en *Maanvrug*, binne die tradisie van erotiese werke in Afrikaans te plaas.

Die volgende werke word ingesluit by die bespreking:

- Hettie Smit – *Sy kom met die sekelmaan* (1937)
- André P. Brink – *Kennis van die aand* (1973)
- Koos Prinsloo – *Jonkmanskas* (1982) en *Slagplaas* (1992)
- Marita van der Vyver – *Griet skryf ’n sprokie* (1992)

3.9 Hettie Smit – *Sy kom met die sekelmaan* (1937)

3.9.1 Agtergrond

Afrikaanse skrywers begin veel later as hulle Europese en Amerikaanse eweknieë om erotiese lektuur te skryf. Hettie Smit word as die eerste Afrikaanse vrou beskou wat “erotiese” lektuur skryf. Alhoewel daar geen sprake is van eksplisiete tonele in die werk nie, word dit wel as een van die eerste “erotiese” werke in Afrikaans beskou.

Volgens P.C. Schoonees (1939) gee die dagboekantekeninge en kamma-briewe ’n ontleding van die leed van ’n nie-begeerde vrou. Soms word die gewone werklikheid

opgehef in die verbeelding en dan gee sy haar oor aan die doellose heerlikheid om in haar liefde te kan skep. Uitwendig gebeur daar min. Die verhaal gaan oor die inwendige lewe van twee wesens: Maria en Marié. Hierdie “onvoldane twee-ding met die ewige innerlike debat”⁵ is die sentrale tema waaraan al die stemminge verbind word. In haar siel is daar ’n tragiese tweespalt: Maria, die fynbesnaarde vrou met die digterlike temperament, hunker na die sielsgemeenskap met ’n medestudent, Johan. Hierteenoor is Marié die “primitiewe stuk vroumens” in haar wat nie kan vrede maak met die blote vriendskapsverhouding met die digter Johan nie en wat hom lyflik wil besit (Schoonees 1939:415). Die gedurige stryd tussen hierdie twee kante van haar persoonlikheid vorm die hoofinhoud van die verhaal.

3.9.2 Skrywer en publikasie

Hettie Smit is op 21 November 1908 in die distrik Venterstad in die Noord-Kaap gebore. Sy word groot op Koffiefontein en gaan skool op Brandfort in die Vrystaat waar haar vader prokureur was. Sy skryf slegs *Sy kom met die sekelmaan*, wat as belydenisroman opspraak verwek het.

3.9.3 Resepsieskiedemis en konflik

Volgens J.C. Kannemeyer (1984) het *Sy kom met die sekelmaan* in 1937 aangesluit by die belydenisgedigte van die Digters van Dertig. Die finale hoofstuk is egter eers in 2001 gepubliseer nadat al die mense na wie in die werk verwys word oorlede is. Die 1937-uitgawe het met hewige polemieë gepaardgegaan.

Konflik in literêre kringe oor *Sy kom met die sekelmaan* het daartoe gelei dat F.E.J. Malherbe en Abraham Jonker uit die Vereniging van die Vrye Boek (VVB) se bestuur bedank het.

Anita de Kock (2007) haal Malherbe se siening van die werk uitgebreid aan: “Haar schwärmerei ontnem aan die belangrikheid van haar stryd, wat eintlik heel weinig heroïes is en dus nie so menslik ontroerend as wat sy bedoel nie. Fut ontbreek aan lewensuitdrukking omdat sy heel vlak daarin staan – let op haar gebrekkige mensekennis byvoorbeeld. Die gebrek aan fut maak ook haar konstruktiewe vermoë

⁵ Bladsyverwysings na die teks is na die 1970-uitgawe van Nasionale Boekhandel.

van so 'n dagboek heel swakkies.' Woorde soos 'maanmalheid', 'sieklige jeugdige schwärmerei', 'banaal', 'niksbeduidende satire, bakvissie-verliefdheid en sieklige selfbejammering' het ook opgeduik in sy evaluasie van die manuskrip."

Dit is nie seker of Malherbe die werk as 'n "erotiese" werk beoordeel het en gevolglik die sentimentaliteit veroordeel het, en of hy slegs die styl en oordrewe gebruik van beskrywende woorde onaanvaarbaar gevind het nie.

Ten spyte van die negatiewe kritiek vanuit sekere literêre kringe beveel die Akademiesraad Smit se werk aan vir bekroning met die Hertzogprys in 1939, maar sy ontvang egter nooit die prys nie.

De Kock (2007) haal F.I.J. van Rensburg aan wat in *Beeld* se boekeblad meen: "In 1939 moes *Sy kom met die sekelmaan* die Hertzogprys vir prosa gekry het. Dit is nie 'n geval dat sy die prys verdien het nie. Dit het aanspraak daarop gehad. Die Akademie se letterkundige kommissie het dit vir bekroning by die Akademiesraad aanbeveel."

De Kock (2007) skryf: "Die Raad het egter besware gehad en wal gegooi, sonder dat die presiese besware ooit amptelik bekendgemaak is."

Ten spyte van die negatiewe kritiek en sommige literatoure wat gemeen het die beskrywings en vergelykings in die boek is soms oordadig en ooremosioneel, is die werk in 1937 ook aangeprys. So meen Kannemeyer (1984) dat die werk "'n unieke belydenisroman van die dertigerjare oor onbeantwoorde liefde van 'n vrou is".

De Kock (2007) haal F.I.J. van Rensburg verder aan, as hy daarop wys dat die geskiedenis genadiger as die Akademie was omdat kundiges binne tersiêre voorskryf-konteks daarvoor verantwoordelik was dat die boek sedert 1937 reeds vyftien herdrukke beleef het. De Kock meen voorts die werk het wel vernuwing gebring ten opsigte van karakterbeelding en vertellersperspektief (2007).

De Wet (1971:2) gee die volgende mening oor *Sy kom met die sekelmaan* as Dertigerprosawerk:

[Dit] is nie groot, diep kuns van 'n ontroerende simboliese krag nie, dit bly by 'n sensitiewe skildering van 'n reeks hewige emosies en stemmings. 'n Uiters gevoelige gemoedslewe word hierin geopenbaar. Die wese van die individualisme, wat lei tot lewensbelydenis, word in hierdie werk kragtig getoon. Die roman weerspieël die

onmiddellike nood en behoefte van die enkeling in sy verhouding tot sy medemens. Die skryfster moet uiting gee aan haar ontroering om daarvan bevry te word. Hiervoor gebruik sy die beeldende vermoë van taal, wat die digterlike taal van die Dertigers sterk benadruk.

Grobbelaar (1991:134) meen die werk van Smit kan binne 'n estetiese en dekadente tradisie geplaas word: “Vanweë die oorkoepelende aard daarvan is die Wilde-motto (‘Sheer expression is the only mode of life – We live by utterance only’) ’n belangrike sleutel tot hierdie interpretasie, aangesien dit die laat negentiende-eeuse dekadente wêreld direk by die romangegewe betrek.”

Grobbelaar meen voorts die karakter Maria is die “tipiese dekadente voyeur wat die wêreld en sy mense deur haar gedistansieerde waarneming tot literatuur reduceer” (1991:135).

Volgens Grobbelaar is daar “ook ander tipiese manifestasies van motiewe wat die dekadente literatuur tipeer” wat in die roman geïdentifiseer word. Daar is byvoorbeeld sprake van (denkbeeldige) sadisme, waar Maria Johan sien as “moordenaar ... Glimlaggende, sadistiese folteraar, met jou sataniese genoeë in elke dag se bietjie vriendelike marteling” (58); van masochisme, wanneer sy tog terughunker na “daardie ander wrede skoonheid, en na die onmenslike maat” (117), en van homoseksualiteit, ’n gewaagde motief binne die konserwatiewe Afrikaanse samelewing van die dertigerjare. Waar Johan se homoseksuele aard aanvanklik slegs deur die weergawe van Maria se droom gesuggereer word, word dit later eksplisiet gestel dat hy besig is om jammerlik verlief te raak op Du Toit (33).

3.9.4 Woordgebruik en metafore

Anders as in die geval by Westerse erotiese skrywers, waar manlike skrywers soos Cleland, Lawrence en Miller as die baanbrekers beskou word, is Hettie Smit die eerste skrywer in Afrikaans wat ’n “erotiese” werk geskryf het.

Hoewel die beskrywings as eroties beskryf kan word, is hier geen sprake van eksplisiete seks of selfs fantasieë soos wat later by *Maanvrug* van Annelise (2007) te vinde is nie, maar in die metafore vind ons wel sterk suggestie van en verwysings na die seksuele, vergelyk die volgende:

24 April – piekniek

Ek moet 'n offer bring aan iemand of iets – aan die son, aan jou, aan die dag wat my dronk gedans het op sy blomme-ure en my nou duiselend die hande laat uitstrek na my vlugtige liggestalte, wat kleurig oor die see wegwals. Ek moet 'n offer bring aan die dag of aan jou – aan albei, want jy en die dag was een dronkenskap, een maatslag in my are, een lied, een vlam, een skoonheidverblindings.” (4)

Hoewel nie eksplisiet nie, kry die leser die indruk van 'n hunkering na eenwording soos om met 'n minnaar liefde te maak. Die natuurbeelde dra by tot hierdie hunkering. Die natuur is vol verwagting soos 'n swanger vrou:

Jou stil nabyheid onder die vreedsame lamplig laat vreemde los herinnerings soos wolke in my saampak en swangerswaar op die grense van 'n duisend blye herinnerings huiwer. O, wie is jy wat so liggies met my praat, en waar het ek voorheen jou glimlag geken? Was jy my maat miskien lank, lank gelede in 'n vorige wonderskoon bestaan? (6)

En voorts:

Dis volle swaar somer hier, met 'n weelde van klanke en kleure en geure om in te verdrink as 'n mens heeldag buite bly; en dis vir my 'n verskriklike heidense verleiding: om in die onwetende primitiewe dinge weg te raak, opgelos te word met verlange en liefde en al... . (55)

In die werk is die suggestie van die seksuele wel deurgaans teenwoordig. Die natuur word tot so 'n mate betrek dat dit 'n soort bondgenoot word. Die see en son word gepersonifiseer, kry menslike en bonatuurlike eienskappe; soos gode wat aanbid moet word of waaraan daar offers gebring moet word.

3.9.5 Vertellersperspektief en fokalisering

Volgens De Wet (1971:27) “berus die hele verhaal op hierdie gespletenheid van haar persoonlikheid. Maria, die intellektuele, het 'n wonderlike vermoë om vir Marié, die emosionele, te peil in naakte eerlikheid. Dit gee die artistiek nodige ewewig aan die hartstogtelike kamma-briewe van Marié soos die dualisme self die spanning aan die geheel gee.”

Die “brief” word deur middel van 'n eerstepersoonsverteller vertel met Maria as fokaliseerder wat haar behoeftes en wense met die ander deel van haar persoonlikheid, Marié, deel.

Maria se stem is egter die enigste wat gehoor word, terwyl Marié bloot as 'n passiewe “ontvanger” optree.

3.9.6 Samevatting

Hoewel *Sy kom met die sekelmaan* moontlik as die eerste “erotiese werk” deur ’n vrou in Afrikaans beskou kan word, vind ons hier die soort “oorversigtigheid” waarna Smit self verwys het. Die leser word met die indruk gelaat dat die verteller wel seksuele behoeftes het, maar dat die verhouding (selfs in haar gedagtes) nie dié aspek aanraak nie.

Die briewe kan wel as “hartstogtelik” beskryf word en is deurspek met suggestie, maar die seksuele daad en die hunkering daarna word nooit uitgestippel nie. Wat die representasie van die seksuele betref, kan dié werk dus nie werklik as vernuwend beskou word wat taalgebruik, metafoor of vertellersperspektief betref nie.

Wat die werk wel betekenisvol maak, is dat die vroulike “liefdestem” en hunkering wel vir die eerste keer in Afrikaans duidelik hoorbaar word. Smit se werk kan dan as ’n voorloper tot latere vroulike stemme in Afrikaans beskou word.

3.10 André P. Brink – *Kennis van die aand* (1973)

3.10.1 Verhaallyn

Die verhaal handel oor ’n talentvolle bruin Kaapse akteur, Josef Malan, wat stadigaan – veral in die ontplooiing van sy liefdesverhouding met die Britse meisie Jessica – vernietig word deur die spanninge, magte en werklikhede van ’n apartheidsamelewing wat nie ’n verhouding tussen wit en bruin toelaat nie. Die konflik wat hierdeur veroorsaak word, lei uiteindelik tot die dood van Jessica, ’n hofsak en die terdoodveroordeling van Josef Malan.

3.10.2 Skrywer en publikasie

André Philippus Brink is op 29 Mei 1935 op Vrede in die Vrystaat gebore. Hy begin reeds skryf op die ouderdom van nege jaar. Brink was buiten bekroonde romanskrywer ook dramaturg, literêre kritikus en akademikus. Hy word as een van die mees suksesvolle skrywers van die Sestigster-beweging beskou. Hy is in 2015 oorlede.

3.10.3 Resepsiegskiedenis en vernuwing

Dit is eers met die verskyning van *Kennis van die aand* dat daar werklik sprake is van vernuwing wat die representasie van die seksuele in die Afrikaanse letterkunde betref.

Milton (1988:229) voer in haar bydrae se inleiding aan dat wye en uiteenlopende reaksies bestaan op die manier waarop Brink met die erotiese omgaan: “Reeds in 1963 word daar in verband met *Lobola vir die lewe* aangevoer dat Brink seksbehep is en dat ’n verantwoordelike land en volk nie kan toelaat dat so ’n boek vryelik versprei word nie.”

In 1974 moet *Kennis van die aand* deurloop onder kritiek dat die inhoud daarvan “volkome immoreel” is en “’n onsmaaklike weergawe van die vuilste sekslewe” gee (Milton 1988:229). Dit was eers toe leke-lesers die roman onder oë gehad het dat die sensuurbom gebars het. Die werk word weens die omstrede politieke, religieuse en seksuele verwysings daarin verbied.

Duckitt (2005:14) meld dat dit duidelik is dat daar in die eerste resensie geen ophef gemaak is van die wyse waarop Brink die politiek, seks en godsdiens in die roman gebruik nie: “Oor een ding was Kromhout baie reg, en dit is dat *Kennis van die aand* ’n groot impak op die Suid-Afrikaanse publiek gehad het.” Maar, meen sy, “die blindes het die eerste rondte gewen, die roman is verban omdat dit ‘onbetaamlik, onwelvoeglik, aanstootlik en godslasterlik’ was”.

Milton (1988:235) verwys na ’n opstel deur Brink getiteld “Oor religie en seks”, waarin hy sy beskouings ten opsigte van religie en seks uiteensit, soos hy hulle “in die lewe en die kuns sien”: “Brink is van mening dat die ganse menswees en persoonlikheid by die daad betrokke is en hy herken hoofsaaklik twee vorme: religie en seksliefde. ‘In die religie is daar ’n aanraking van die ek (of die ego of die en-soi) met God (of die Al, of die Ewige); in seks met ’n ander persoon.’”

Kennis van die aand is vir die eerste keer in 1973 gepubliseer en is sedertdien in 1982 heruitgegee nadat die verbod op die roman opgehef is. Dit is in 2004 weer uitgegee deur Human & Rousseau as ’n klassieke werk.

Brink word allerweë beskou as dié outeur wat 'n seksuele of erotiese woordeskat vir Afrikaans geskep het, en sy bydrae wat dié genre betref, word vandag deur geen literator ontken nie. Hy word as die “vader” van erotiek in Afrikaans beskou.

Volgens Duckitt (2005:5) sal die roman waarskynlik altyd onthou word as die een wat verbied is weens die omstrede politieke, religieuse en seksuele verwysings daarin.

3.10.4 Woordgebruik en metafore

Brink word beskou as die skrywer wat 'n “erotiese taalwêreld” vir Afrikaans geskep het. In veral *Kennis van die aand* word seksuele terme en uitdrukkings gebruik wat nog nie vantevore in Afrikaans gesien is nie. Terme en uitdrukkings soos “gesprek van ons liggame”, “sensuele welbehae”, “borsies”, “skaamhare op haar liefdesbultjie” word gebruik, asook ekplisieter beskrywings van die seksdaad en orgasme:

Ek het haar ver, naby hoor huil en snik en roep O God! O God! O God! En toe dit weg-eb en die laaste saad stil en stiller uit my wegklop in haar in, was dit of ek terugkeer uit die hemel. (169)

... daarna het ons opnuut met hande en monde die wonderlike vreemdheid en bekendheid van mekaar se liggame begin verken ... en die blydschap van ons orgasmes soos 'n bidsnoer. (299)

“Ja,” het sy na 'n ruk gefluister, “kom in my.” (25)

... opnuut in haar ingedring ... (26)

masturbasie van die gewete (17)

En die rebelse Jerry is meer kru: “Capey, as jy 'n vrou in die nag wakkermaak en jou in haar insteek, dan kan jy nie halfpad uittrek en sê sy moet nou maar self verder afmaak nie; dan moet jy haar saamvat end toe” (96).

Die seksuele in die werk strek veel verder as twee liggame wat seks het. Volgens Smith (1983:25) behels die hoogste strewe van die opstandeling-enkeling, soos verpersoonlik deur die Josef-karakter, ontvlugting en die losmaak van die swaarwigtige beklemming en inperking deur die orde en vormlikheid van 'n buitewerklikheid: “Hierdie ontvlugting geskied in *Kennis van die aand* deur die aangryp van fisies-metafisiese spel en illusie: die seksuele (in 'n poging om die liefde, wat fisies en metafisies is, te beleef)”, soos blyk uit die volgende:

As ek nou terugdink, weet ek: niks in my lewe was mooier as daardie eerste onskuldige soen, daardie eerste serene gesprek van ons liggame nie. Maar anderkant daardie soen en daardie gesprek het ek die hele nag in verwildering van die wêreld gelê. Thou God seest me. (27)

Die tema van lig en donker vind ons regdeur die werk: verbode seks in die donker; die liefde wat donker word; Josef hou van die donker, maar in die donker is daar ook lig; die seksuele wat die “donker van die dood” verdryf; vergelyk: “dit moet diep in die nag wees, maar aan die lig in my sel maak dit nie verskil nie” (31) en: “My enigste werklike behoefte, en dié is baie intens, is heeltemal illogies. Ek is self daarvoor verwonderd. Dit is my honger na die donker. Ek hunker daarna soos vroeër na ’n vrou, ’n leniging, ’n sensuele welbehae” (33).

Die nag en gepaardgaande donkerte is ’n uitgebreide metafoor in die werk en verwys nie bloot na fisiese donkerte nie, maar ook na die “bose” en die dood wat onvermydelik is. Die seksuele klimaks help die karakters om tydelik bo die dood “uit te styg” en hulle tydelike tot die ewige te verhef, maar die donker haal hulle uiteindelik in.

Die seksuele in die werk word verhef tot meer as bloot ’n liggaamlike daad; daar is ’n heiligheid daaraan verbonde:

Sy het haar gesig na my opgelig, nog nat van die water, nuut gebore in die laat lig. Ons het mekaar gesoen. Nie hartstogtelik nie. Kuis, eintlik. Beheers. Sereen. Haar oë was toe. Sy het die klippie laat val. Ons was albei daarvan bewus. En toe het ons dit gevolg, grond toe, langs die rots waar dit sagter was.

“Ja,” het sy na ’n lang ruk gefluister. “Kom in my.”(25)

3.10.5 Vertellersperspektief en fokalisering

Josef Malan is die protagonis deur wie se oë die verhaal vertel word. Ons het hier met ’n interne eerstepersoonsverteller te make wat sy verhaal vertel.

Nieteenstaande die kritiek op dié werk kan *Kennis van die aand* myns insiens beskou word as ’n belangrike werk wat vernuwing teweegbring het wat die representasie van die seksuele betref. Brink se bydrae tot die totstandkoming van “’n seksuele woordeskat” in die Afrikaanse letterkunde kan nie ontken word nie.

3.10.6 Samevatting

In die voorafgaande gedeelte het ek gepoog om die volgende aan te dui:

- Brink was die eerste Afrikaanse skrywer wat die seksuele eksplisiet beskryf het.
- Brink het as 't ware 'n woordeskat vir die beskrywing van seks in die Afrikaanse letterkunde tot stand gebring.
- Die seksuele in Brink se werk word gebruik as metafoor vir die enkeling se soeke na sekerheid.
- Brink het baanbrekerswerk gedoen wat betref die “gebruik” van die seksuele in die Afrikaanse letterkunde.
- Dit sou verkeerd wees om te sê dat Brink se eksplisiete beskrywings noodwendig ten doel het om die leser te prikkel. Die sterk temas rondom die seksuele in die werk regverdig die terme en metafore.
- In *Kennis van die aand* word die seksualiteit in baie gevalle verromantiseer. Soos aangedui, word mooi en romantiese beelde gebruik.

'n Volgende fase in die erotiese Afrikaanse lektuur word in die tagtigs gevind en 'n belangrike skrywer van die betrokke tydperk was Koos Prinsloo, as Tagtiger en postmodernistiese skrywer van homoërotiek.

3.11 Koos Prinsloo – *Jonkmanskas* (1982) en *Slagplaas* (1992)

3.11.1 Verhale en temas

Die verhale in die kortverhaalbundels *Jonkmanskas* en *Slagplaas* fokus veral op temas soos homoseksualiteit as menslike kondisie, onderdrukking, die patriargale en die skandalige asook op doodsmotiewe. Prinsloo inkorporeer temas soos sy eie familiegeskiedenis en die Suid-Afrikaners se militêre stryd in *Jonkmanskas*.

3.11.2 Skrywer en publikasie

Jakobus Petrus Prinsloo is gebore op 15 April 1957 in Eldoret in Kenia en verhuis in 1962 saam met sy ouers na Suid-Afrika. Hy matrikuleer aan die Hoërskool Newcastle in 1975 en voltooi sy honneursgraad in Afrikaans-Nederlands aan die Universiteit van Pretoria. Hy debuteer in 1982 met 'n versameling kortverhale, *Jonkmanskas*. Vanaf 1982

werk hy as joernalis in Johannesburg en later as teksredakteur by die glanstydskrif *De Kat*. Hy publiseer drie verdere bundels: *Die hemel help ons* (1987), *Slagplaas* (1992) en *Weifeling* (1993). Sy homoseksueel-georiënteerde erotiese werk of homoërotiek word as grensverskuiwend beskou. Prinsloo het op vele manier die magsorde van die letterkunde en politiek uitgedaag. Hy sterf op 4 Maart 1994 aan Vigs-verwante siektes.

In sy inleiding tot *Aantekeninge by Koos Prinsloo* meld Olivier (2008) dat Prinsloo bekend is as 'n omstrede en grensverleggende skrywer. Die eksplisiete seksuele beskrywings en sy ondermyning van die grens tussen fiksie en werklikheid in die uitbeelding van sommige karakters is die hoofokus van Riana Scheepers se proefskrif *Koos Prinsloo. Die skrywer en sy geskryfdes* (1998).

3.11.3 Resepsiegeskiedenis

Volgens Scheepers (1998:1) word Prinsloo allerweë beskou as een van die belangrikste Afrikaanse skrywers wat in die tagtigerjare gedebuteer het.

Prinsloo se werk was vanuit die staanspoor in omstredenheid gehul. In 'n artikel deur Joan Hambidge (2008) getiteld "Koos Prinsloo – 'n naam gekoppel aan omstredenheid" verwys sy na Prinsloo as

... tydgenoot in die onrustige tagtiger- en negentigerjare toe almal aan almal se kele was. Nie alleen was dit die tyd van apartheid, noodtoestande en seksuele ontleding nie, maar dit was eweneens 'n tyd van polarisasie. In dié tyd was daar die figuur Koos Prinsloo, wat met sy debuut, *Jonkmanskas* (1982), opslae gemaak het.

Sy meen voorts dat met die verskyning van *Slagplaas* (1992) en *Weifeling* (1993) Prinsloo reeds gevestig was as kultusfiguur as gevolg van vele omstrede gebeure. Hambidge verwys onder meer na die Rapportprys wat Prinsloo ontnem is omdat hy by monde van 'n karakter na P.W. Botha as 'n "meidenaar" verwys het.

Die Rapportprys word in 1987 aan Prinsloo toegeken vir *Die hemel help ons*, maar die plegtigheid word op kort kennisgewing gekanselleer.

Kritici was ook erg verdeeld oor die literêre meriete van *Slagplaas*. So skryf Wilhelm Liebenberg in *Insig* (Februarie 1993: B8) dat dit moeilik is om te weet waar in Prinsloo se verhale fiksie ophou en werklikheid begin.

Maar ten spyte van die sensuuraanslae en negatiewe kritiek, verwys verskeie literatore na Prinsloo as een van die belangrikste figure van die tagtigs en negentigs. So byvoorbeeld meen Cloete (1983) in sy resensie “Nuwe konstruksie en kyk in Jonkmaskas” dat die titelverhaal in hierdie bundel “’n stuk kontroleerbare geskiedenis in ‘n fiktiewe raamwerk is”.

Prinsloo lewer ‘n belangrike bydrae tot homoseksuele beskrywings. Hoewel ander skrywers soos Hennie Aucamp reeds dié tema gehanteer het, het geen skrywer voor hom die tema op dié manier benader nie.

In die verhaal “By die skryf van aantekeninge oor ‘n reis” keer die jongman terug van sy reis en nadat hy geskenke uitgedeel het aan die familie (wat gedurigdeur vra na sy reis, maar nie werklik belangstel in wat hy vertel nie), kom sy jeugvriend kuier en hulle gaan na ‘n kroeg:

Die werkers van die staalfabriek was almal daar.

“Wat het ontug met meide te maak?” het iemand ná te veel bier gevra. Die jongman se jeugvriend het na buite gevlug. Hy het onder ‘n lamppaal gaan staan en huil. (14)

Hier vind ons slegs ‘n verwysing na seks, maar dit is meer eksplisiet in “Fighting for peace”:

Wanneer die gay man vir die tweede keer langs die dienspligtige gaan sit, vra hy: “Wat se werk doen jy?”

“Ek verkoop vibrators aan afgetrede hoere,” sê die dienspligtige. (27)

Prinsloo se werk is ‘n goeie voorbeeld daarvan dat grafiese of pornografiese taal en seksbeskrywings van besondere waarde kan wees. Die jongman se verwardheid, vrees, buitelanderskap en konflik met die wêreld van die weermag en gepaardgaande frustrasie en aggressie sou nie ewe effektief in “sagter” taal uitgebeeld kon word nie.

Prinsloo se werk kan as deels pornografies gekategoriseer word omdat die seks eksplisiet beskryf word, soos byvoorbeeld in die volgende fragment uit “Die affair” in *Slagplaas*.

En in ons kortstondige wisselwerking wou die Noord-Amerikaner nooit hê ek moes hom naai nie (nie eers met ‘n FL nie) en hy wou my ook nooit penetreer nie, maar die laaste keer of drie het hy toegelaat (o, hoe lieflik en styf was sy voël nie altyd nie) dat ek ‘n vinger (soms twee) in hom opdruk en wanneer ek sy prostaat raak, was hy gou daar (“Oh,

my God, I'm gonna come!"), al het hy aan die begin – toe ek nog nie 'n ereksie kon kry nie (“erectile dysfunction”) en hy ongeduldig en hardhandig aan homself geruk het – verskoon dis vir hom 'n lang pad fyndraai toe. Toe ek na 'n week of twee my liefde begin verklaar, het hy gesê: “I'm not falling in love with you,” maar die indruk gelaat, soos hy dit later sou stel, “to give it a bash,” met die klem op “day-time fun”. Die “no hands below the belt”-reël wat ons wou instel, was 'n mislukking. (11)

By Prinsloo is daar geen sprake van romantisering van die seksuele nie. Die beskrywings sou eerder as wreed beskou kon word.

3.11.4 *Jonkmanskas* – “By die skryf van aantekeninge oor 'n reis”

Die openingsverhaal “By die skryf van aantekeninge oor 'n reis” word deur verskeie resensente as 'n soort “toonsleutel” tot *Jonkmanskas* (en selfs tot Prinsloo se oeuvre) beskou. Scheepers (1998:43) haal Johann de Lange (1983) aan, wat meen dat kommunikasie, beide talige en seksuele kommunikasie, die belangrikste element in hierdie verhaal is. In die karakters se futiele pogings om kontak te maak, beproef hulle allerlei maniere en mediums, soos die aanhalings en verwysings in hierdie verhaal getuig.

3.11.5 *Slagplaas* – “Die affair”

In *Slagplaas* word die seksuele selfs meer eksplisiet as in *Jonkmanskas* beskryf:

Die Noord-Amerikaner sê wanneer hy die verhouding met die verteller verbreek:

“I find you very sensual.” Maar sy hunkering na My Sogenaamde Vriend Die Pop Ster het hy bly bely. Hy het verduidelik (sy duime en wysvingers die twee sirkels van 'n Venn-diagram) dat die klein snydinkie tussen ons onderskeie selwe net groot genoeg is om ons piele te huisves. (14–15)

3.11.6 *Woordgebruik en metafore*

In die verhaal “Die jonkmanskas” is die antieke jonkmanskas die sentrale metafoer en veelvuldig gekodeerde teken. Ook in hierdie verhaal is daar sprake van “insluiting”, “benoudheid” en “steriliteit” (betekenisonderskeidings wat saamhang met die jonkmanskas as meubelstuk), maar dit impliseer terselfdertyd “bewaring” en “beskutting” van 'n historiese verlede. Die begrippe “oud” (antieke meubelstuk) en “jonk” (wat in die woord “jonkmanskas” ingebed is) word deur hierdie metafoer gedra sodat dit uitgroeï tot 'n simbool van die homofiele liefde (Botha, 1987:104).

Die primêre betekenis van “jonkman” is “ongetroude man”.

Botha (1987:172) wys daarop dat besondere klem gelê word op die woord “jonkmanskas” en sy betekenisonderskeidings: Die kas is nie net iets wat behoort aan die “jonkman” (jongman) nie, maar die konnotasie van “vryer” (wat saamhang met die woord “jonkmansbegeerte”), en die begrip van “ewig jonk” wees word ook hierby betrek. Die moderne uitdrukking “uit die kas kom”, wat verwys na iemand wat besluit om sy homoseksuele voorkeure openlik uit te leef, is ook van toepassing, al is dit in hierdie geval letterlik ’n teenoorgestelde aksie wat plaasvind wanneer Koos in die kas klim en die deure agter hom toetrek. (82)

3.11.7 Vertellersperspektief en fokalisering

Die verhale word vertel deur ’n ouktoriële verteller, met die karakter Koos as fokalisator. Die verhaal van die reis na Natal, die grootouers se ontmoeting en verhouding soos wat dit deur die ouma aan Koos vertel word, word “Die verlangste was te groot”, met Koos as ’n ek-verteller aan die woord. As onderdeel van “Die verlangste was te groot” is daar die nagelate herinneringe van die grootvader (soos deur Koos oorgeskryf en getik) wat “Mij Ervaringe” getitel word.

In ’n radioprogram op Afrikaans Stereo wys Danie Botha daarop dat die hede van die skrywende verteller (Koos) die stories van “sy grootouers omraam, sodat die ingebedde verhale van die verlede aangebied word uit ’n hedendaagse (Koos se) perspektief”. Maar aspekte van die verlede en hede word verder betrek:

Die verlede van die grootouers onderbreek egter terselfdertyd die verhaal van die kleinseun, sodat die hede ook belig word vanuit die verlede; hede en verlede word dus wedersyds bekomentarieer. Die onderskeid tussen konkrete outeur, abstrakte outeur en verteller word skynbaar uitgewis sodat een figuur in die teks opgesplits word in drie personasies wat verskillende rolle kan vervul.

3.11.8 Samevatting

Prinsloo lewer ’n belangrike bydrae ten opsigte van die beskrywing van seks vanuit ’n homoseksuele vertellersperspektief. Hy is die eerste Afrikaanse skrywer wat op dié wyse homoseksuele seks eksplisiet beskryf.

Soos by Henry Miller word kru taal gebruik en word die seks nie verromantiseer nie.

Die volgende fase in die skryf van erotiese lektuur in Afrikaans word verteenwoordig deur Marita van der Vyver.

3.12 Marita van der Vyver – *Griet skryf 'n sprokie* (1992)

3.12.1 Inleiding

Marita van der Vyver is die eerste vrou in Afrikaans wat eksplisiete seksuele tonele beskryf. Haar werk *Griet skryf 'n sprokie* veroorsaak 'n opskudding in die vroeë negentigerjare.

3.12.2 Verhaallyn

Die roman *Griet skryf 'n sprokie* handel oor Griet Swart wat ná haar egskeiding sodanig in sak en as gedompel is dat sy probeer selfmoord pleeg. In die loop van die verhaal vind daar 'n geleidelike proses van genesing plaas. Aanvanklik is daar bitterheid teenoor haar man, maar langamerhand ontwikkel daar deernis teenoor hom. Sy knoop 'n seksuele verhouding aan met die jong Adam wat 'n belangrike deel van die genesingsproses is. Wanneer Adam vertrek, is daar tekens van 'n meer stabiele volgende verhouding met Jans wat haar deur al die jare getrou bygestaan het. Die verhaal word op 'n reeks sprokies gebaseer, waarvan die sprokie van Hansie en Grietjie die belangrikste is. Griet bly dwarsdeur die verhaal vasklou aan die geloof in 'n wonderwerk.

3.12.3 Skrywer en publikasie

Marita van der Vyver is gebore in Kaapstad en het 'n meestersgraad in joernalistiek. Tussen die ouderdom van 20 en 30 publiseer sy drie jeugromans voordat haar eerste volwasse roman, *Griet skryf 'n sprokie*, in 1992 'n blitsverkoper en literêre sensasie word. Die boek is bekroon met drie gesogte literêre pryse: die M-Net-, die ATKV- en die Eugène Marais prys. Sommige van haar romans word in Engels, Nederlands en Duits vertaal terwyl *Griet skryf 'n sprokie* in sowat 'n dosyn tale gepubliseer is. Dit is die eerste Afrikaanse roman ooit wat in Chinees vertaal is en dit het ook in Yslands verskyn.

3.12.4 Resepsiegeskiedenis

Die verskyning van *Griet skryf 'n sprokie* ontketen 'n storm; die daaropvolgende polemieke neem ongekende afmetings aan. Anita de Kock (2012:22) skryf dat Van der Vyver 'n opskudding in Afrikaner-geledere veroorsaak het: “Met *Griet skryf 'n sprokie* het sy mense laat regop sit met die erotika wat daarin vervat is. Die boek het landwyd 'n opskudding veroorsaak – dit is geprys as 'n vernuwing of verdoem as pornografie, afhangende van wie dit gelees het. Die polemieke het die boek van die winkelrakke af laat vlieg.”

Vir die eerste keer in Afrikaans word die vrou se ervaring van die seksuele deur 'n vrou self beskryf, en Van der Vyver sluit aan by die “feministiese” styl van Erica Jong. Voor die verskyning van *Griet skryf 'n sprokie* het verskeie manlike skrywers in Afrikaans seks in hulle werke beskryf, maar dit is eers met die verskyning van *Griet* dat die komplekse wêreld van vroulike seksualiteit deur 'n vrou oopgeskryf word. Hoewel Hettie Smit se *Sy kom met die sekelmaan* (1937) as 'n soort erotiese werk beskryf is, bly die erotiese daarin gesublimeer en geen grafiese sekstonele kom voor nie.

Van der Vyver publiseer vir die eerste keer in Afrikaans 'n boek wat aandag gee aan omstrede kwessies soos aborsie, masturbasie, geslagsiektes en buite-egtelike seks deur vroue. Geslagsdele word by die naam genoem, en Van der Vyver word as 'n baanbreker beskou wat “erotiese taal” in Afrikaans vanuit 'n vroulike perspektief betref.

Haar werk herinner ook aan die werk van Jong, wat met haar roman *Fear of flying* (1973) aandag gegee het aan temas soos die “oorlog” tussen man en vrou op die seksuele front. Soos in die geval van Isadora by Jong, het die karakter Griet ook 'n stryd met haar konserwatiewe verlede en geloof.

3.12.5 Woordgebruik en metafore

Nog 'n eerste in Afrikaans is 'n vroulike skrywer wat terme soos “penis”, “masturbasie”, “maandstonde”, “naai”, “ereksie”, “spuls”, “impotensie”, “draadtrek”, “wellus”, “orgasme”, “vaginaal-gastronomiese”, “bronstige tepels”, “pubiese hare” en “kastrende hekse” gebruik.

Buiten vir 'n paar konserwatiewe lesers wat negatief gereageer het op die werk, was die ontvangs uiters positief en die werk word 'n topverkoper.

Op die webblad www.goodreads.com meen 'n leser, Margitte (10 Julie 2013), wat vyf sterre aan die boek toeken, dat die werk 'n reusebydrae ten opsigte van die erotika in Afrikaans lewer: "Vir die periode waarin die boek verskyn het, was dit 'n baanbrekersboek. Die skok van 'n Afrikanervrou se stem wat praat oor taboe onderwerpe soos selfmoord, masturbasie, tienerseks, eensaamheid, en alles wat Afrikanervroue nie toegelaat was om verbaal, en hoorbaar, te verwoord nie, het rippelgolwe deur 'n gemeenskap gestuur wat deur generasies nie gewoon was aan die soort rebellie nie."

Chris van der Merwe (2014:25) meen een van die redes waarom die boek so gewild is, is dat die nuwe generasie vroue sterk met die karakter Griet kan identifiseer: "Want dit kan ons maar seker weet: daar is meer as een Griet in ons samelewing. In baie opsigte praat Griet namens 'n generasie wat tussen die oue en die nuwe staan. Hulle kan nie meer die identiteit en die waardes van die ouer geslag vroue aanvaar nie, maar kan ook nie heeltemal daarvan loskom nie. Hulle pas nie meer in die ou rolmodel van die vrou nie, maar hulle het nog nie 'n nuwe rolmodel gevind wat vir hulle geluk kan bring nie. Hulle is ontnugter en sinies, maar hulle bly droom van 'n ridder op 'n wit perd."

Met die verskyning van *Griet skryf 'n sprokie* skryf Dawie Steenkamp (1992) in 'n resensie dat die werk aansluit by Europese postmodernistiese tekste van die tyd en in die teken staan van die dekadente tradisie:

Les bes is dit 'n roman met min lesersweerstand en wat inderdaad roep om gelees te word, maar waarvan 'n mens nie so geredelik erken dat jy dit gelees het nie. Hierdie markgerigtheid of sosialisering van storiemateriaal, geïntegreer in 'n teks met soveel intertekstuele verbande, is inderdaad kenmerke van 'n postmodernistiese teks. Filosofies het 'n bekende denker soos Nicholas Wolterstorff tekste van hierdie aard al in sy Europese verband beskryf as tipies van die era ná die Verligting, wat die Wes-Europese kultuur en denke die afgelope eeue oorheers het.

En verder:

Op die keper beskou, staan hierdie verhaal in die teken van die dekadente tradisie, wat ons ken uit veral die werk van die Engelse Oscar Wilde en die Nederlandse Louis Couperus en Jacob Israel de Haan; in Afrikaans Hennie Aucamp, onder andere in die bundel met die tipiese titel *Hongerblom*.

Die appel as simbool van sonde en verleidelikheid kom deurgaans voor: “Dis hoe die eerste vrou moet gevoel het. Eva, nadat sy skaamte, seks en sonde in die wêreld gebring het. Of die mitiese Pandora wat bestem was om boosheid in haar doos na die mensdom te dra. Omdat Prometheus vuur van die gode gesteel het. Adam, Adam, Adam wat die gode se vuur tussen ’n vrou se bene kan aansteek” (125).

Verhoudings word in terme van oorlog, slagveld en bloeddorstigheid uitgebeeld. “Vroue hou nou eenmaal nie van bloed nie. Mans sou miskien ook minder daarvan gehou het as hulle dit elke maand uit hulle onderklere moes was, bespiegel Griet” (5).

Griet vergelyk haar gebrek aan seks ná haar egskeiding met die maansverduistering: “Sy mis seks, weet sy op hierdie Allerheilige-oggend met ’n verwoestende sekerheid. Selfs Halley se komeet is ’n beter opsie as die total eclipse of the moon waarin sy die afgelope paar maande probeer lewe” (13).

Die vrou se geslagsdele word byna iets mitologies: “Sy laat sak haar hande na haar lieste en laat gly haar vingers oor die geheime vel aan die binnekant van haar bobene. Die sagste, skaamste, soetste vleis aan ’n vrou se lyf, het George nog gesê. Van hier af is dit net ’n tonglengte tot by die hemelse southappie, die engel op die perd, die muse op Pegasus” (51).

Die man se penis word vergelyk met ’n kuiken en kapokhaantjie:

Sy het saam met hom gelag en verwonderd aan sy lyf gevat. Hy was maerder as wat hy in sy klere gelyk het, baie weerloser. Hy het ’n effense boepmagie gehad, smal heupe, lang bene. En ’n penis wat donssag en warm soos ’n kuiken onder haar vinger geroer het. Sy het gewens sy kon heeldag daarmee speel sonder dat dit hard word in haar hand, maar daar was nie ’n goeie fee naby om haar wens waar te maak nie. Sy het teleurgesteld gevoel hoe die kuiken in ’n kapokhaantjie verander. Waarom dink mans altyd hulle laat ’n vrou in die steek, het sy vir die hoeveelste keer gewonder, as hulle geslagsdele nie op aandag spring die oomblik dat sy daaraan vat nie? (20)

Nog ’n taboe, naamlik menstruasie, word aangeraak. Dit sluit ook aan by die tema van oorlog, bloed en die slagveld wat met verhoudings tussen mans en vroue gepaardgaan. Die vrou se geslagsdele word in terme van oorlog uitgebeeld. Die beskerming van die spergebied word vergelyk met die aksies van ’n doelgerigte soldaat: “Toe sy oplaas bewus word van die aantrekkingskrag wat die Spergebied vir die teenoorgestelde geslag inhou, het sy dit met die verbetenheid van ’n beroepsoldaat beskerm” (52).

Die belewing van 'n orgasme word met dierlikheid geassosieer:

In die oomblikke voor 'n orgasme lewe jy met elke sintuig, met elke spier en elke orgaan in jou lyf, dierlik en irrasioneel. Dalk is die groot dood ook so, dalk waardeer jy in die laaste dae die dierlikheid van die lewe, van honger en dors, pyn en verlossing, seks en slaap. (75)

Erotiese tonele gaan dikwels met kos en eet gepaard: “As goeie seksmaat behoort jy te weet wanneer jou goeie dae is – vaginaal-gastronomies gesproke – en wanneer jy die restaurant Mount Venus maar kan sluit” (102).

Die diermetafoor kom ook in die teks voor: “Griet het gewonder of sy nie maar die Amerikaanse skryfster se raad moes gevolg het nie, maar Adam het sy kop tussen haar lieste laat sak met die gretigheid van 'n dier wat sy dors wil les” (102).

Ook Adam gebruik die dierbeeld: “No wonder you jumped on me like a wild animal,’ sê Adam en trek haar tot bo-op sy bors, sy oë weer toe” (104).

En:

Sy voel sy penis groei totdat hy blindelings tussen haar bene begin stoot, soekende snoet teen haar lies. 'n Lemming op pad na sy einde, dink sy, en voel hoe hy 'n oomblik op die rand van die afgrond huiwer. (125)

Dié ervaring laat haar aan 'n ander “dierlike” ervaring dink:

Die skerp lig teen die plafon en die lam gevoel in haar oopgesperde bene het haar 'n oomblik lank aan 'n kraamsaal herinner, maar dit was haar laaste samehangende gedagte van die aand. Daarna het alles gebeur sonder dat sy kans gekry het om te dink. Sonder 'n duidelike grens tussen pyn en ekstase. Soos in 'n kraamsaal. (102)

Van der Vyver gebruik ook metafore van wraak:

Maar gisteraand, op die sitkamervloer, het sy gegil. Gisteraand het sy wraak geneem vir elke vrou wie se mond ooit deur 'n man gesnoer is. Vir Munch se arme model en al die vroue wat verbrand en verdrink is omdat hulle van hekserij verdink is, en vir al haar sprokiesheldinne wat hulself nie kan red nie, en vir al die stiefma's wat altyd die wrede rolle kry, en vir sewe jaar van ordentlike, beskaafde, stil seks. (103)

Die vrou word met 'n heks vergelyk: “Vraag: Hoe beweeg 'n vrou as sy nie aan die grond mag raak nie? Antwoord: Sy klim op 'n besem en sy begin vlieg” (129).

3.12.6 Vertellersperspektief en fokalisering

Die verhaal word oorwegend deur 'n derdepersoonsverteller vertel, met Griet as die fokaliseerder.

Griet se lewe en verhaal word in terme van sprokies vertel en sy identifiseer met die sprokies en mitologiese figure.

3.12.8 Samevatting – Griet skryf 'n sprokie

Hoewel die gebruikte terminologie in die roman herinner aan Erica Jong se *Fear of flying* (1973), waar Jong die eerste vrou was wat byvoorbeeld na die “zipless fuck” verwys het, kry ons hier vir die eerste keer in Afrikaans 'n vrou wat terme soos “piel”, “poes” en “naai” gebruik. Vir die eerste keer word vroulike geslagsorgane by die naam genoem.

Die metafore sluit ook aan by dié van Jong – Eva, appel, ensovoorts. Ook die invloed van opvoeding op die vrou se seksualiteit herinner aan Jong.

Van der Vyver se werk word as vernuwend beskou wat woordgebruik, woordkeuses en metafore betref. Onder die tekortkominge tel die kwessie dat die sprokies nie altyd goed geïntegreer word met die plot nie.

Dit gaan nie in die werk noodwendig daarom om deur middel van openlike seksbeskrywings en name die leser te prikkel nie, maar eerder om die vrou 'n eerlike stem te gee waarin sy oor haar seksualiteit dink en praat.

3.13 Slotbeskouing literatuurkonteks

In dié hoofstuk het die fokus geval op die kontekstualisering van die twee gekose werke, naamlik *Kontrei* en *Maanvrug*, binne die bestaande literatuur. Die tradisie waarbinne die werke verskyn, is ook belangrik. Die resepsie van 'n aantal werke uit die Engelstalige literatuur is ondersoek; die betrokke werke is gekies omdat elkeen op sy manier vernuwing gebring het wat die genre van erotika en/of pornografie betref.

Dit blyk duidelik dat die Engelstalige Westerse skrywers wel 'n groot invloed op Afrikaanse skrywers gehad het. Die ooreenkomste tussen die werk van Henry Miller en

Kleinboer is duidelik; net so is die invloed van Erica Jong op Marita van der Vyver se *Griet skryf 'n sprokie* (1992) opvallend.

Dit is ook duidelik dat die publikasie van al die werke wat ondersoek is in omstredenheid gehul was, en dat die leserspubliek en kritici vanaf die publikasie van *Fanny Hill* (1748) toenemend meer ontvanklik geraak het vir erotiek en pornografie as genre.

Uit die resepsie van die Afrikaanstalige werke wat betrek is in hierdie hoofstuk blyk dat die betrokke skrywers vry voel om die seksuele toenemend meer eksplisiet te beskryf sedert die swaard van konserwatiewe christelik-nasionale denke en gepaardgaande sensuur nie langer die werke bedreig nie. Die konserwatiewe denke is egter steeds daar, wat meebring dat skrywers van erotiese werke soms skuilname gebruik om hulle identiteit te beskerm.

In hoofstuk 4 sal daar gefokus word op hoe seks in *Kontrei* (2003) van Kleinboer beskryf word en in hoofstuk 5 sal die seksbeskrywings in *Maanvrug* (2007) van Annelise onder die loep geneem word. Moontlike progressie ten opsigte van metafore sal ook aangedui word.

Hoofstuk 4: Kleinboer (Fanie de Villiers) – *Kontrei* (2001)

4.1 Inleiding

In hierdie hoofstuk val die klem op woordgebruik, metafore en fokalisering in *Kontrei* (2003) deur Fanie de Villiers.

Vervolgens sal uitsprake van verskillende skrywers en resensente aangehaal word om 'n agtergrond te skets waarteen *Kontrei* bespreek sal word.

Op die agterblad van *Kontrei* staan die volgende geskryf:

Kontrei bied 'n ryk en onthutsende kennismaking met die werklikheid. Dit neem ons op ongekarteerde paaie in Afrikaans, na die nihilistiese wêreld van 'n seksmaal hoereloper wat as blanke die geselskap van swart prostitute uit Mosambiek, Swaziland, Zambië en elders verkies. Hierdie is 'n meedoënlose relaas oor een man se behoefte aan gereelde seks in die bordele van Hillbrow en omstreke, maar word onderbreek deur mymerende herinneringe aan sy tipies Afrikaanse kinderdae, asook die mooiste versameling Bybelversies wat enigeen nog uitgesoek het. Is hierdie debuutroman satire, bedekte outobiografie of sosiale kommentaar op die nuwe Suid-Afrika? Hieroor sal die leser self moet besluit.

In 'n onderhoud met Martina Smit (aangehaal in Schoeman 2010:25) erken Kleinboer dat die boek “'n meedoënlose relaas van alles wat net aangaan” is.

Dan Roodt, die uitgewer, sê in 'n onderhoud dat die boek “op 'n onbevange manier kyk na die nuwe Suid-Afrika en die amorele stel waardes waarmee ons nou sit” (aangehaal in Schoeman 2010:45).

Kontrei is 'n teks wat volgens Schoeman (2010:45) nou verbonde is aan die politieke en seksuele emansipasie van Suid-Afrika sedert die 1994-verkiesing.

Dié werk verower in 2004 die Jan Rabie prys vir die beste vernuwende werk in Afrikaans.

4.2 Resepsiegeskiedenis

In 'n resensie deur André P. Brink (2004) stel hy die vraag of seks vir die verteller 'n komplisering of eerder 'n vereenvoudiging van die lewe is:

Dit word alte maklik 'n remedie vir alles en enigiets, van woede tot dubbelvisie tot eensaamheid tot narigheid. Maar tog gebeur dit nie heeltemal sonder introspeksie nie: "Moet ek tot gewoonterondfokker verklaar word? Gebruik ek seks as ontvlugting?"

Etienne Britz (2004:12) meld in 'n resensie in *Die Burger* getiteld "Die hoerlike skoonheid van Kontrei" dat *Kontrei* aansluit by 'n literêre stroming wat 'n mens "die literatuur van die abjekte" kan noem. Ander Afrikaanse skrywers wat hy as voorbeelde hiervan noem, is Koos Prinsloo (*Slagplaas*) en Johann de Lange (die digbundel *Nagsweet*).

Britz meen voorts: "As feminis het Julia Kristeva in *Powers of horror* (1982) aan die abjekte ook gedink as die vroulike, soos gesien deur die oë van die man. 'n Persepsie wat klop met die kompulsiewe beskrywing van vroulike dele, soms in grilliger besonderhede, wat die hoereloper in *Kontrei* hom veroorloof."

Britz wys daarop dat daar, na aanleiding van *Kontrei*, aan die abjekte gedink kan word as "die hoerlike":

Die verlore boerseun in die roman sê aan 'n vriend by 'n bordeel se kroegtoonbank: "Hoerlik hier!" Die skrywer Kleinboer korrupteer met die uitdrukking die woorde "heerlik hier" uit 'n besonder tersaaklike Breytenbach-gedig: "heerlik heerlik hier / die dood is die bloed in ons are."

Volgens Britz "is 'hoerlik' ook geskik as sinoniem vir die abjekte omdat dit wil-wil rym met 'heilig'". Britz meen voorts in hierdie verband: "In *Kontrei* wissel beskrywings van vurige sekskapades en aanhalings uit die Bybel, of verwysings na die held se jeugjare as onskuldige Afrikanerseun, mekaar moeiteloos af." Hy meen dat *Kontrei* gewis tuis behoort by die abjekte: "Die abjekte word voortdurend deur aversie en repressie uitgebou, volgens Kristeva. Ons gril vir die slym, bloed en ekskresies van die menslike liggaam."

In 'n resensie deur Joan Hambidge (2013) skryf sy dat *Kontrei* 'n belydenisroman is, 'n outobiografiese vertelling van 'n soekende ek wat aan sy tweelingbroer 'n storie vertel:

'n Mens kan dit as 'n parodiese antwoord lees op Hettie Smit se *Sy kom met die sekelmaan*: Maria/Marié se analise van onbeantwoorde liefde en haar verdrietige verliterating daarvan. In Kleinboer se roman gaan dit oor besoeke aan hoerhuise en die soektog na die uitgestelde O. Kleinboer is 'n soort Henry-Miller figuur wat die fallus verheerlik en die leser blootstel aan die bestaan van die soekende, wandelende ek.

Hambidge verwys verder na die ironiese titel: "Dit is ook 'n roman wat bewustelik inkryf teen die plaasroman se kodes van die boer op die land. Hier is die boer 'n cruiser

wat hoerhuse besoek en sy voorkeur vir swart vroue uitspel. Wanneer hy by geleentheid emosioneel betrokke raak, ondermyn dit die hele jag(s)tog.”

Volgens Schoeman (2010:13) kom seksualiteit en konflik binne die gekose literêre tekste voor as deel van die protagoniste se identiteit en dus ook gender-identiteit.

Die verteller in *Kontrei* kan as ’n buitestanderfiguur beskou word. Schoeman (2010:13) meld dat mans se distansiëring van intimiteit gevoelens van vervreemding, emosionele isolasie en alleenheid meebring: “’n onkunde oor hulle eie gevoelens, emosies en behoeftes asook ’n irrasionele chauvinisme met ’n averse effek op intieme betekenisvolle verhoudings – ’n tipe ‘emosionele ongeletterdheid’”.

Schoeman (2010:13) meld voorts “dat mans dikwels poog om hierdie leemte wat deur onvervulde emosionele behoeftes en gebrekkige intimiteit gelaat word, met seks te vul”.

Die verteller in *Kontrei* het ’n reeks seksuele verhoudings met swart prostitute waar hy intimiteit kan vryspring en bloot op seks kan fokus. Hy is die jagter wat ook besef dat hy eintlik die prooi is.

4.3 Woordgebruik en metafore

Volgens Schoeman (2010:79) skryf die verteller in *Kontrei* om homself te wreek – ’n gewelddadige daad teenoor vrouens en homself: “Inderwaarheid skryf hy dus ook in teen gevoelens van hulpeloosheid wat hy teenoor sy geliefde ervaar. Die teks word die fallus. Die hantering van die taal en die skryfhandeling is ... ’n vorm van verzet teen die manlike protagonis se magteloosheid.”

Kontrei (2003) kan as vernuwende werk beskou word, veral wat woordkeuse en metafoorgebruik betref. Alhoewel baie van die terme wat in *Kontrei* gebruik word reeds in byoorbeeld *Griet skryf ’n sprokie* gebruik is, is dit die eerste keer dat pornografiese terme soos “balsak”, “kry jou stukkie altyd in die oggend”, “hoermeid”, “naai,” “poes”, “masturbasie”, “draadtrek”, “fyndraai”, “storting”, “kont”, “tiete”, “tepel”, asook verskillende name vir die penis soos “bloedwors”, “voël”, “pielkop”, “horing”, “voëlkop”, “skag” en “peester” in Afrikaans op so ’n groot skaal gebruik word.

Daar is ook verskillende name vir vroulike geslagsdele: “doos”, “poes”, “vagina”, “verganklike uiterlike” en “nes”.

Mag word, volgens Schoeman (2010:47), deur die verteller oor vroue verkry deurdat hy op ’n pejoratiewe manier na seks verwys: “stoot” (14), “die waatlemoen gesaag” (133) “gemielië” (207) “gewikste doos” (204) en “[n]aai haar poes los”.

Verskillende woorde vir die seksdaad word gebruik: “stoot”, “naai”, “dogstyle”, “fuck”, “pomp”, “kap”, “op die nes wees”, “bykom”, “blowjob”, “streek”, “adresseer”, “bework”, “sekel” en “terapie”, maar met sy vrou Lungi “maak hy liefde” en verwys hy na hulle “sekslewe”.

Eensyds skram die verteller weg van intimiteit deur hierdie terme te gebruik; andersyds kla hy oor Lungi se “kilheid” teenoor hom. Die verskillende (dikwels vernederende) terme wat hy vir vroue gebruik, dui daarop dat die verteller afstand wil skep tussen hom en die vroue. ’n Vrees vir intimiteit word vergestalt in terme soos “prostitute”, “hoer” en “hoermeid”.

Maar hierdie vroue en seks regeer sy lewe. Volgens Schoeman (2010:48) is maskuliniteit en seksualiteit in die teks verweef: “Die verteller bieë deur homself oor en oor te herhaal in die teks. Die verteller is bewus daarvan dat hy ’n verslaafde oorgawe aan die herhalende roetine van liefdelose seks het.”

Die gesprekke oor en kontak met vroue (en verwysings na vroue) is oppervlakkig en gefokus op die uiterlike en seks. Sy eerste meisie, Maria, was maer, aangetrek soos ’n danseres. “‘Ek is nou ’n hoermeid,’ het sy gesê, ‘maar betaal om my tubes te laat skoonmaak, dan gee ek jou ’n kind’” (8).

Die verteller het wel behoefte aan intimiteit en ’n maat wat die eensaamheid kan verlig. Lungi trek in 1993 by die verteller in met slegs ’n paar karige besittings en ’n virus. “Ek het haar met ’n horing gehelp om haar bagasie die huis in te dra. In die eerste maand het ons elke nag liefde gemaak” (9).

Maar sy gesprekke en vriendskappe wentel om seks: “Naai met ’n kondoom is soos om glad nie te naai nie, skryf my vriend van anderkant die Drakensberg.” (8) Ook: “Die lekkerste van naai, is om te voel hoe ’n poes nat word” (10).

Schoeman (2010:47) noem die verteller se taatgebruik fallosentries – “’n taal waarin die fallus die sentrum is wat alles oorheers en waar daar ’n inherente diskriminerende struktuur van taal teenoor vrouens is.”

Dwarsdeur kom aanhalings uit die Bybel voor: “Paulus het gesê: ‘Sal ek dan die lede van Christus neem en dit lede van ’n hoer maak? Nee, stellig nie!’ (1 Korinthiërs 6 vers 15).” En: “Die Here het aan Hosea gesê: ‘Gaan heen, neem vir jou ’n hoervrou en hoerkinders’ (Hosea 1 vers 2)” (33).

Moontlik wil die verteller hierdeur verontskuldiging hê. Daar is immers legio voorbeelde van verwysings na hoere in die Bybel. Andersyds is die betrokkenheid by die Bybel ook, soos die gedurige besoeke aan die prostitute, ’n poging om sin in die lewe te vind.

Die Bybelverse tussendeur herinner Brink (aangehaal in Schoeman 2010:46) aan “die wreedheid en seksualiteit wat die Bybel onderlê, ’n abjekte kombinasie van seks en religie”.

Die Bybelse verwysings kan ook as ’n metaforiese kaart beskou word wat moet dien as verontskuldiging waarna hy soek en wat die tekorte verteenwoordig, ’n verwerping van sy christelik-nasionale agtergrond waarteen hy in opstand is.

Volgens Schoeman (2010:60) is die verteller se soeke na sy identiteit as ’n WAM (wit Afrikaner-man) gesetel in die toenadering wat hy by swart vrouens as die historiese “ander” soek, en waardeur hy hom terselfdertyd distansieer van sy opvoeding, religie, sosialisering en die uitgediende “Wet van die Vaders”.

Hy regverdig sy omgang met prostitute as deel van sy wraak op Lungi se rondlopery en alkoholisme. Dié wraak is in die vorm van skryf: “Ek het na haar gegluur en so hard gedink dat sy dit amper moes hoor: My revenge will be to fuck around and to WRITE about it!” (35).

Anders as sy seks met Lungi word die seks met die prostitute meganies en sommer so tussen die televisiekyk deur afgehandel. Daar is weinig sprake van die erotiese of intieme:

Mark Boucher het sy paaltjie sonder klank verloor terwyl ons op haar bed doenig was. Haar skaamhare is geskeer; bruin lippe prominent. Ek het haar R70 gegee.

Voor die naai, Boucher was nog in, terwyl sy besig was om my voël styf te maak, het sy gesê: “Wait, me just go shh-shh,” opgestaan en gou gaan pis en teruggekom. (42)

En naai met ’n kondoom is darem ’n trappie bokant masturbasie. Laas week het ek draadgetrek met behulp van die Black Sexations-tydskrif. Ek het vir ’n ruk aangehou op bladsy agt, en wou naby fyndraai oorslaan na bladsy tien vir die storting. (10)

Schoeman (2010:53) meen daar is ’n stryd tussen “mag” en “magteloosheid” in die verteller se gemoed: “Die verteller se seks met prostitute is beide ’n uitdrukking van sy publieke “man” teenoor vrouens, asook ’n uitdrukking van sy gebrek aan persoonlike mag. Hoewel hy homself in ’n magsposisie bevind en na prostitute as “prooie” verwys, erken hy ook dat hy waarskynlik die slagoffer is (p. 22).”

Schoeman (2010:53) meen voorts dat hierin ’n paradoks lê: “Swart prostitute [is], volgens die samelewingshiërargie, onder die mag van die verteller, maar terselfdertyd is die verteller afhanklik van die bepalende en bevestigende blik van prostitute (en alle vroue) om sy mag as man te behou.”

Die hoereloper stel dit duidelik dat hy ’n sagte plekkie het vir prostitute: “Almal van hulle is nie arme slagoffers nie. Sommige van hulle wíl eenvoudig prostitute wees, al is dit net vir ’n ruk. Hulle seksualiteit is hulle eie, hulle laat hul nie deur formulier of korset inperk nie” (17), en:

Ek het ’n Rough Rider-kondoom saamgebring. Sy bytsuig my regtertepel en vroetel my voël styf. Dis lank reeds ’n roetinetakie om ’n kondoom aan te sit. Sy suig en lek die stywe rubber. Ek klim bo-op haar en druk my bloedwors met bewustheid in haar in. Ek stoot, daar is nie ’n fout in die wêreld nie. Sy het welige oerwouddooshare. (17)

Hoewel ons reeds by Brink (vergelyk *Kennis van die aand*) nuwe terme kry om seksualiteit te beskryf, neem De Villiers (Kleinboer) dit veel verder. Die werk is deurspek van pornografiese, eksplisiete en grafiese terme. In die samevatting sal daar kommentaar gelewer word oor die vraag of dié terme noodsaaklik is, of dit bloot gebruik is vir skok- en kommersiële waarde, om die leser te prikkel, en of dit bydra tot die tema en “boodskap” van die verhaal.

Volgens Schoeman (2010:80) onderskryf die verteller in *Kontrei* sy heteroseksualiteit onomwonde deur macho taalgebruik en voel hy dat sy identiteit ondermyn word as Afrikaans nie korrek gepraat of geskryf word nie.

Kontrei is besonder ryk aan metafore wat meestal ten doel het om die hoofkarakter, sy siening van homself en sy verlorenheid te belig.

Die titel is op sigself metafories. Volgens Schoeman (2010:46) herinner die titel aan 'n plaasroman, maar is dit ook 'n toespeling op "kont ry". In die "kontrei" het ons nie 'n rustige plaasatmosfeer nie, maar eerder 'n hoereloper wat swart prostitute in bordele in Johannesburg "jag".

Volgens Ricoeur (1977:1) neem die metafoor die woord as eenheid van verwysing. Hy klassifiseer metafore as een van die tipes enkelwoordbeeldsprake en meen metafore kan gedefinieer word as 'n stylfiguur wat op ooreenkoms berus.

In *Kontrei* assosieer die hoereloper hom met 'n dier; gevolglik beskryf hy homself en veral sy geslagsdeel in dierlike terme. Die ooreenkoms berus op sy seksuele verhoudings met prostitute wat hom soos 'n "voël" wil laat vlieg. Enersyds is die "voël" vry, maar andersyds is hy vasgevang in verslawing, wat die "voël-beeld" ironies maak.

Wat die metafoortoepassing in *Kontrei* betref, is 'n studie oor domeine van ooreenkoms van toepassing. Lakoff (1987) meen die domeine van ooreenkoms is nie op sigself gestruktureerd nie, maar op grond van ander, hoogs gestruktureerde domeine.

Vir Lakoff (1987) is die strukturering van dié domeine noodsaaklik sodat daar oor hulle geredeneer kan word: "The major function of metaphor is thus to supply structure in terms of which reasoning can be done." Hy meen voorts metafore is strukturele kaarte wat betekenis van een domein van ondervinding na 'n ander oordra.

Die seksorgaan word deurgaans in *Kontrei* met 'n "voël" en "horing" vergelyk: "Sy bytsuig my regtertepel en vroetel my voël styf" (14). Op bladsy 20 is hy behep met 'n kommandovoël: "In hulle woordeboek verklaar Kritzinger & Eksteen 'n kommandovoël só: Groterige bruin voël wat veral snags beweeg en soet fluit laat hoor, dikkop." Hy glo dat hy ook 'n "kommandovoël" het.

Die natuur- en tuinmaakbeelde sluit nou bymekaar aan. Hy maak tuin om orde te skep in sy chaotiese lewe: "Dit was die eerste week in ses maande waarin ek nie rondgefok het nie. Ek het bome geplant, 'n witstinkhout en 'n apiesdoring, en 'n japonikastruik. Die hoerhuis sal nie weghardloop nie, het ek myself probeer oortuig" (64).

Telkens ontvlug hy in tuinmaak ná 'n reeks sekskapades in die hoerhuis. Tuinmaak word ook 'n poging om “skoon te maak”. Uit hierdie enkele metaforiese uitdrukking spruit ander metaforiese uitdrukkinge voort (Lakoff, 1987). 'n Voorbeeld van so 'n metaforiese kaart in *Kontrei* is die hoereloper wat sy geslagsdeel met 'n voël vergelyk. Hieruit spruit weer eens baie ander metaforiese uitdrukkinge voort. So byvoorbeeld is die voël ook 'n volstruisie: “It’s hard,” sê sy toe sy haar kop vir asem lig en die volstruisie heen en weer skud” (18). Hy verkeer ook “op die nes” (22).

Wanneer die hoereloper gekomplimenteer word deur een van die swart prostitute, gebruik sy ook 'n dierbeeld: “Your cock is strong like a black man’s” (166).

Hy verwys ook deurgaans na sy geslagsdeel as 'n “horing”: “Ek rol die kondoom oor my horing af” (70).

Die hoereloper is enersyds gedurigdeur besig met 'n stryd teen “diere”, maar andersyds identifiseer hy op verskillende vlakke met diere. Hy beskryf homself (en veral sy penis) deur middel van dierterme: “Ek kom. Ek lê met my voël nog in haar en hyg” (18).

Hy verwys na vroue as prooi: “Ek en die Skot lag en gesels lekker in die kroeg. Ons praat van die vroue as prooi (have you chosen your victim?), al is ek en hy seker die slagoffers wat ons geld verloor” (22).

Die vrou se geslagsdeel word met 'n nes vergelyk: “Soms dring hulle selfs aan dat mens hulle moet soen terwyl jy op die nes is” (22). Die nes kan enersyds dui op 'n plek waar 'n klein voëltjie veilig voel en gekoester word, maar andersyds kan dit ook beteken dat die hoereloper vasgevang is in sy verslawing.

Hy voel hom nie tuis in die geselskap van “Uitvoerende Hoofbeamptes” nie (22), maar eerder in 'n bordeel, wat hy as 'n paradys of utopia beskryf. Sy ervaring in die hoerhuise is soos vir 'n sprinkaan om in 'n omgewing te wees waar daar mildelik gras of kos is: “Ek het my niche gevind, my paradysie waar ek in my element is. In 'n bordeel voel ek soos 'n sprinkaantjie in 'n grasoorgroeide murasie” (23).

Sy penis, soos reeds vermeld, is 'n voël en sy ereksie is hard en sterk soos die horing van 'n dier. “In die hysbak vat ek aan haar boude en sy aan my voël. Ek het reeds 'n horing, 'n goeie teken” (25).

Selfs in sy drome is hy met diere besig, maar die slang hou gevaar in. In sy onderbewussyn is daar vrees; moontlik vrees dat sy vrou, Lungi, van sy seks met prostitute te hore sal kom. Sy “paradysie” is nie sonder gevaar nie.

Die irriterende, blaffende hond, waarna telkens verwys word, stel moontlik sy gewete voor wat nie maklik “stilgemaak” kan word nie: “Al weer die hond straatop met sy geblaf wat my die harnas injaag. Ek wens dit was so eenvoudig om hom stil te maak as om ’n aartappel in ’n uitlaatpyp te druk. Ek druk watte in my ore en fantaseer oor blas meisies wat hulle heupe in grasrompe wikkel” (41).

Hy moet verskeidenheid hê sodat daar opwinding en adrenalien kan wees. Hy is soos ’n leeu wat wild en vry wil rondbeweeg: “Om week na week by dieselfde bordeel in te stap en na dieselfde vrou se kamer te gaan, is soos ’n stadsjapie wat ’n mak leeu binne ’n omheining gaan sit, adrenalienloos. Dis ’n kick om deur ’n vreemdeling verlei te word” (44).

Die penis is ook ’n kleurvolle papegaai; ’n uitsonderlik mooi voël: “Sy het my nie gewaarsku dat sy begin menstrueer het nie. Driekwart deur die naai voel ek dinge is te glyerig en trek die papegaai uit om inspeksie te doen” (46).

Die verteller vergelyk vroue voorts met die vroulike dier wat mag het oor die mannetjie: “Die misterieuse koninginby beheer die hele korf met haar reuk. Vroulike diere se invloed strek ver. Onder ’n mikroskoop sal jy feromone aan my snorhare kan sien kleef, en ek is nie eens ’n muff-diver nie” (48).

Die mannetjie se seksdaad het die vermoë om hom te vernietig:

Het jy geweet, mannetjiesbye het seks met die koningin ’n ent bokant die grond, in vlug? Die naaiende mannetjie hang agter die vlieënde koningin. Wanneer hy kom, is daar ’n klapgeluid soos sy lyfie breek, en hy vrek. Hy val weg, en dis die volgende mannetjie se beurt om haar te bevrug. Sy vlieg terug nes toe met die nageslag in haar. (50)

Hy identifiseer met die mannetjiesbye: sy “paring” met die prostitute lei ook tot selfvernietiging.

Die verteller is bewus daarvan dat hy op ’n selfvernietigingspad is. Dié insig lei tot introspeksie:

Moet ek tot gewoonterondfokker verklaar word? Gebruik ek seks as ontvlugting? As 'n plaasvervangende aktiwiteit sodat ek netelige kwessies nie hoef aan te spreek nie? Probeer ek my eksistensiële vakuüm met seks te vul? Is dit nie vrugteloos nie? Ek werk net vir doos ... Ek is soos 'n bomwerper wat loodreg op 'n vakansie-oord afpyl. Ek moet die stuurstang eenvoudig terugtrek. (63)

In *Kontrei* vind ons 'n herhaling van linguistiese metafore. Soos in hoofstuk 2 verduidelik is, vind herhaling van linguistiese metafore plaas wanneer twee of meer metaforiese uitdrukkings op verskillende plekke in 'n teks uit dieselfde bron of domein put (Lakoff 1987).

Die dierebeeld is 'n goeie voorbeeld hiervan, met die gemelde terme soos “horing”, “voëlkop” en “nes”.

Bes moontlik voel die hoofkarakter soos 'n dier. Op die oog af is daar bravade in die grootte van die “voël”, maar die leser kry die indruk dat die hoereloper hom soos 'n dier gedra en dat hy homself eindelijk as 'n dier beskou. Selfs Lungi is “'n ponie wanneer sy nugter is” en “'n wilde merrie as sy gesuip is” (35).

Die hoereloper meen nie sy leefwyse bedreig hom nie. Hy het geleer om die “hoere” en die vrou in sy huis uitmekaar te hou. Maar hier dreig die onheil reeds:

'n Omgekrapte maag, of 'n bont gedrinkery, of 'n bedmaat se rondrollery, of muskiete, maar veral honde se geblaf of drywers wat op die toeter lê, dis die dinge wat aan my nagrus torring. Paradokse hou my egter nie uit die slaap nie; ek het geleer om daarmee saam te leef. Byvoorbeeld: ek hou van hoere en huishenne (maar nie in dieselfde kwartiere nie). (93)

Die geharde hoereloper is egter nie totaal teen betrokkenheid bestand nie. Sy “voël” het hom nog altyd “bestuur” en gelei en hier word die voël 'n “streng karakter” wat hom ook tot orde kan roep indien dinge begin skeefloop:

Gister het my voël styf geword toe sy my 'n blowjob gee, maar verslap nadat ek die kondoom aangesit het. Hoe sal ek die skielike impotensie verklaar? Francina het meer as net 'n seksgenoot geword. Ek het geskenkies begin aandra, maar gelukkig betyds die vrugteloosheid van die situasie ingesien. My voël het gesê time's up, move on. (94)

Uiteindelik kom die selfinsig dat sy rondslapery met die hoere verval teweegbring het. Nou identifiseer hy homself met die varke:

My handskrif het ook dramaties verswak. In my handskrif kan ek die verval, die onverskilligheid, die sit-op-die-ashoop tussen die varke en die skille, die agteruitboer sien

en ek gaan al die hoernommers van my selfoon se geheue afvee. Skoonmaak. My dinge laat staan. Kan mens 'n kick uit getrouheid kry? (228)

Die dier-beeld bereik hier 'n hoogtepunt wanneer hy homself met die varke identifiseer. Hier is ook 'n Bybelse vergelyking ter sprake waar hy soos die verlore seun tussen die varke sit voordat hy tot die insig kom dat hy na sy vader moet teruggaan.

Hoewel die hoereloper vol bravade is oor sy besoeke aan die bordele en meen dat hy gelukkig is in sy "paradysie", het hy wel die behoefte om iets rondom hom te beheer. Die tuin moet "beheer" word en dit is moontlik om dit te beheer, anders as sy skuldgevoelens en chaotiese seksuele lewe. Sy verhouding met sy alkoholis-vrou is ook buite beheer. In die tuin kan hy die doodsheid hokslaan: "Sondag. Ek sleep die moerbeitakke in die hoek van die erf in; oor 'n paar weke wanneer hulle droog is, sal ek hulle verbrand" (20). Later trek hy die woordeboek nader:

Yesterday-today-and-tomorrow, Brunfelsia calycina, verbleikblom. Daar staan een in die hoek van die tuin, nie 'n goeie voorbeeld nie, want sy kry nie genoeg son nie. Nogtans jubel sy met 'n sprinkeling blommetjies ... die wittes verwelk en ontbind mettertyd; flentertjies trourok op 'n solder. (44)

Soos in Miller se *Tropic of Cancer* (1961) het die hoofkarakter in *Kontrei* ook 'n reeks sinnelose seksverhoudings wat op sy eie verval en die verval van die wêreld dui.

Lakoff (1987) verwys na "metaforiese kaarte" wat op 'n beeld dui wat dwarsdeur 'n literêre werk voorkom. Die voëlbeeld kom, soos vermeld, dwarsdeur *Kontrei* voor, vergelyk byvoorbeeld: "Sy byt-byt speels aan my voëlkop" (45), en: "Behalwe vir die vrouens wat my kleintyd gebad en my doeke omgeruil het, was sy die eerste vrou wat ooit aan my voël gevat het" (28).

Hoewel dit nie ongewone beeldspraak is nie (baie mans verwys op dié manier na hulle geslagsdeel) kan die voëlbeeld hier ook dui op vlug, die soeke na vryheid, vasgevangenskap in 'n kou (die kou van bordele?), die verslawing aan seks, ensovoorts.

Die beeld word, soos vermeld verder uitgebou tot die "nes": "Soms dring hulle selfs aan dat mens hulle moet soen terwyl jy op die nes is" (22). Die vrou se geslagsdeel word ook, soos vermeld, met 'n voël vergelyk. Die nes sou geassosieer kon word met versorging en vertroeteling. Die ouer voël gee hier kos aan die babavoëltyjies. Maar die nes kan hier ook dui op "gevangenskap". Sy "voël" is verslaaf aan seks met prostitute.

Die voëlbeeld word ook uitgebrei na 'n horingbeeld: “My horing is so hard as wat dit in hierdie lewe sal kan wees” (45).

Die verteller vereenselwig hom ook met ander diere soos 'n bees wanneer hy “bulk”: “Ons heupe neem weer oor. Die orgasme laat my bulk van verligting” (71).

Hy vergelyk ook een van die vroue se seksposisies met 'n braaihoender: “Ek steek haar ernstig. Sy trek haar bobene op tot haar knieë amper weerskante van haar skouers is, soos 'n oopgespalkte braaihoender” (70).

Die Bybelversies wat dwarsdeur die werk voorkom, kan ook as 'n voorbeeld van 'n metaforiese kaart beskou word. Die Bybelgedeeltes wat aangehaal word, moet as regverdiging dien vir die hoereloper se gedrag. Hy haal byvoorbeeld uit I Samuel 14 vers 14 aan: “Die skrandere vrou uit Tekóa het aan koning Dawid gesê: Want ons moet eenmaal sterwe en soos water wees wat uitgegooi word op die grond, wat mens nie weer kan versamel nie” (44).

Die hoereloper vergelyk homself met figure in die Bybel wat meer as een vrou gehad het. Hy is as 't ware ook die koning van die bordele en die vroue komplimenteer hom oor sy seksuele vermoëns: “Ek rus my bolyf op hare. ‘You can fuck,’ sê sy” (78).

Lakoff (1987) onderskei tussen vlietende metafore, wat net een keer verskyn en dan verdwyn, en stabiele metafore, wat dwarsdeur 'n letterkundige werk voorkom. Die hoereloper haal dwarsdeur die werk teksverse uit die Bybel aan. Die teksverse, net soos die dierbeelde, kan dus as stabiele metafore beskou word.

Die geslagsdeel wat in *Kontrei* (2003) as 'n voël beskryf word, is 'n voorbeeld van Lakoff se komplekseskemakartering wat in hoofstuk 2 bespreek is. Die hoereloper noem sy geslagsdeel 'n voël wat, soos reeds vermeld, daarop kan dui dat hy op soek is na vryheid en verlossing van verslawing.

Semino (2008: 36) verwys na kettings en groepe linguïstiese metafore, wat sy definieer as onderskeidelik die voorkoms van verskeie verwante metaforiese uitdrukkings in 'n teks en kettings wat ontstaan uit 'n kombinasie van herhaling, terugkering en uitbreiding. Verwant hieraan is groepe linguïstiese metafore, dit wil sê metaforiese uitdrukkings wat verskillende domeine as bron het wat naby verwant is aan mekaar.

Die voëlbeelde in *Kontrei* is 'n voorbeeld hiervan. Soos hierbo vermeld, kom die voël “in verskillende gedaantes” voor.

4.4 Vertellersperspektief en fokalisering

Die verhaal word in die vorm van 'n brief aan die verteller se tweelingbroer, Sarel, vertel. Sarel dien dan ook volgens Hambidge as 'n alter ego (aangehaal in Schoeman 2010:45).

Die verhaal word in die eerste persoon vertel met die hoereloper as fokaliseerder. Hy is 'n blanke man wat, hoewel hy getroud is met Lungi, 'n swart prostituut wat MIV-positief is, nie sy behoefte aan seks met swart prostitute kan beheer nie.

Sy belewenisse is subjektief en daar is geen wisseling in perspektiewe om byvoorbeeld sy eie mening oor die grootte van sy “voël” en sy vermoë as seksmaat te beoordeel nie.

Die ekverteller is, deur sy openlikheid en eerlike vertelling van seksuele ervarings, besig met boetedoening. *Kontrei* is dan 'n voorbeeld van 'n “belydenisroman” waar die verteller die verhaal “gebruik” om sin te probeer gee aan sy chaotiese, sinnelose bestaan. Al spog hy met byvoorbeeld die grootte van sy “voël”, kan dit daarop dui dat hy die sinloosheid en byna absurditeit van sy siening van dié personasie insien.

Ons vind hier 'n verteller wat binne die verhaal staan; die hoereloper vertel sy eie verhaal. Die leser kry geen insig in byvoorbeeld die innerlike wêreld van Lungi of die prostitute nie. Myns insiens verskraal dit die werk en sou afwisseling in fokalisering kon bydra om insig te gee in hoe die vrouekarakters die seksuele omgang ervaar.

Die outobiografiese vertelstyl herinner aan Henry Miller se *Tropic of Cancer* (1961), waar die verteller ook 'n reeks seksverhoudings met verskillende vroue het. Soos in die geval van Miller, moet die seksverhoudings help om korttermyn-ontvlugting te bied aan die sinneloosheid van die ekverteller se bestaan.

Dat hier slegs een vertellerstem is, laat die leser dikwels afsydig staan teenoor sy “probleem”. Die leser het wel soms simpatie met die verteller omdat hy vir die MIV-positiewe prostituut en alkoholis Lungi en haar seun Jomo sorg ten spyte van haar gedrag, maar die leser leer slegs vir Lungi deur die stem van die hoereloper ken. Hoewel

hy die seksdaad in detail beskryf, is daar min werklike betrokkenheid wat opgewek word by die leser. Soos in die geval van Miller, het die eksplisiete beskrywings dikwels 'n komiese effek.

Joan Hambidge (2013) laat haar só oor die verteller uit: “Wees net gewaarsku: die ‘naked I’ is dikwels die mees gedistansieerde verteller denkbaar en hoewel ons dikwels sy fallus sien, is daar maskers en intertekste ingebou om afstand te skep.”

Die ekverteller beklemtoon die nihilisme van die hoofkarakter. Die verhaal wentel bloot om sy behoeftes en begeertes en, soos in *Tropic of Cancer*, word die idee van verrotting en verganklikheid deur die eerstepersoonsverteller beklemtoon.

4.5 Samevatting

Kontrei herinner baie aan Miller se *Tropic of Cancer*, waar die skrywer deur die strate van Parys draal en vroue as objekte sien en vir seks gebruik. In *Kontrei* het die hoereloper egter tog 'n mate van deernis vir die vroue.

Schoeman (2010:47) meen die taal is fallosentries – 'n taal waarin die fallus die sentrum is wat alles oorheers en waar daar 'n inherente diskriminerende struktuur van taal teenoor vroue is.

Die diermetafoer word as 'n metaforiese kaart dwarsdeur die werk aangebied met “die voël” en “horing” as die belangrikste komponente.

Kleinboer/De Villiers bring vernuwing wat styl en woordeskat in Afrikaans betref. Hoewel terme soos “voël” en “naai” reeds by Koos Prinsloo gesien is, word dit hier verder gevoer. *Kontrei* sou bes moontlik as die eerste volwaardige “pornografiese” werk in Afrikaans beskou kan word. Niemand voor hom het seks op dié manier beskryf nie.

Wat die metafore betref, bring die werk ook vernuwing. Hoewel die “dierbeeld” algemeen in erotiese werke voorkom, gebruik De Villiers dit hier op 'n nuwe manier. Die geslagsdeel wat dikwels as “voël” beskryf word, kry as 't ware 'n eie karakter met enersyds geen selfbeheer nie, maar “die voël” kan dan ook sy voet neersit wanneer betrokkenheid by die prostitute insluip.

In die geval van *Kontrei* het die pornografiese beskrywings beslis meer waarde as om bloot die leser te prikkel of om boeke te verkoop. Soos hierbo vermeld, is die werk ryk aan metafore en word die hoereloper se reis uiteindelik ook universeel.

Oor die pornografiese aspekte van die werk meen Hambidge (2013) dat die werk nie geskryf is om die leser te prikkel nie:

Dit is nie 'n boek wat jou "opwerk" nie; daarvoor is dit te slim geskryf en word te veel intellektuele kwessies soos identiteit, taal, herkoms, die dood betrek. Ook is daar 'n soort "sonde met die bure" ter sprake wanneer die honde in die buurt stilgemaak moet word. Daar is 'n blik op die absurde in die lewe: hy woon 'n Jim Rose-vertoning by en lag vir sy eie seksbehepthed.

Hambidge (2013) vergelyk Kleinboer se roman met *Nagsweet* van Johann de Lange:

Kleinboer se roman openbaar dieselfde obsessie as wat 'n mens in *Nagsweet* van Johann de Lange kry: die opstand teen die vader, die soeke na die self, die onvermoë om die nostalgiese jeug en die harde werklikheid te versoen dalk. Kleinboer wys meer as sy ploegskaar.

Die verteller in *Kontrei* gebruik seks (en pornografiese sekstonele) om die verlorenheid en soeke van die hoofkarakter te belig. Die seksbeskrywings is bes moontlik nie daarop gerig om die leser te "probeer opwerk" nie, maar grens eerder dikwels aan die absurde. Soos by Miller is die seksbeskrywings soms so oordrewe dat dit lagwekkend is en humor in die hand werk.

In *Kontrei* vind ons 'n radikale verskil ten opsigte van styl en woordgebruik wanneer dit vergelyk word met byvoorbeeld *Maanvrug* deur die vroulike skrywer Annelise; 'n werk wat in hoofstuk 5 onder die loep geneem word.

Hoofstuk 5: Annelise – *Maanvrug* (2003)

5.1 Inleiding

In hierdie hoofstuk sal woordkeuse, metafore en fokalisering in *Maanvrug* (2003) deur Annelise onder die loep geneem word.

Op Graffiti-boeke se webblad staan die volgende geskryf:

Maanvrug is 'n sensuele en soms liriese boek wat die deur oopmaak na die donker binnekamer van Selené se seksuele fantasieë en liggaamlike avonture. Is sy immoreel of net eerliker as die res? Droom sy alleen of lê almal van ons een of ander tyd en rondrol in die greep van begeertes wat ons nooit met iemand sal deel nie?

5.2 Die verhaallyn

Die verhaal handel oor Selené wat vleeslike behoeftes ervaar, maar aanvanklik weens haar konserwatiewe agtergrond nie daaraan gehoor gee nie omdat sy glo dat 'n vrou as maagd moet trou. Sy het vanuit die staanspoor 'n fassinatie met die maan. Haar lewe word egter onherroeplik verander wanneer sy 'n ou, silwer boek van 'n geheimsinnige vroultjie ontvang. Met die oopslaan van die boek begin sy 'n pad loop wat haar met nuwe oë na haar lewe, verhoudings en die wêreld om haar laat kyk. Haar nuwe insigte vat haar en haar liggaam op 'n reis buite die sosiaal aanvaarde norme waaraan sy haar voorheen onderwerp het.

Die verhaal speel op twee vlakke af. Enersyds soek Selené vervulling in haar huwelikslewe, maar weens haar konserwatiewe agtergrond sukkel sy om haar ten volle in die seksuele sy daarvan uit te leef. Sy gaan egter op verbeeldingsvlugte wat vry is van die beperkinge wat haar grootwordjare op haar gelê het. In haar verbeelding is sy die godin van die maan wat uiteindelik seksueel verkeer met die Seegod en die Songod wat haar na seksuele vryheid en aanvaarding toe lei.

5.3 Woordgebruik en metafore

Aan die begin van die verhaal staan Selené op die balkon en luister na haar man wat seks het met 'n ander vrou: “Aan die ander kant van daardie muur is Conrad se mond op 'n vreemde lyf” (5).

Haar eerste fantasie is as jong meisie op pad in 'n bus huis toe ná 'n sportbyeenkoms. “Hy lyk vreeslik sexy ... Ek voel hoe sy vingers die stywe middelpunt ontdek en ondersoek. Ek weet nie of al my senuweepunte met daardie punt verbind is nie, maar my lyf voel asof dit aan die brand is” (13–14).

Sy beskryf ook die eerste huweliksnag: “Ek is 'n maagd. Ek het myself vir my man gespaar tot die einste man se groot frustrasie, sodat vannag perfek kan wees” (18).

Dan voel ek hom teen my druk. Hy beweeg sy heupe en stuur homself met sy hand in my maagdelike opening in. Sy asem jaag en sy vel is klam van sweet. Ek gly my arms om sy rug en hy gly diep tussen my bene in. My vagina rek om hom en dit voel asof hy tot in die middel van my lyf inbrand. (20)

Die vrou se klimaks word soos volg beskryf: “Dan breek iets in my los” (15).

Haar man se orgasme word uitvoeriger beskryf: “Skielik begin Conrad se liggaam vibreer. Dit voel asof hy nog groter word en nog dieper in my steek. Sy asem haak in sy keel vas en sy bene skop styf. Diep binne my word dit warm. Dan word hy stil” (20).

Sy fantaseer oor 'n vreemdeling in die verkeer:

Ons word verdun tot ons basiese dierlike essensie van asemhaal, sweet, voel en wees. Ek wil hom in my hê. Vinnig. Ons is sonder plegtigheid, sonder omhaal. Ek maak my bene oop en hy neem die uitnodiging aan. Hy lig my van die grond af; ek vou my bene om hom. Ons koppeling is vinnig en onbetaamlik en ek kom amper onmiddellik. (24)

In die huwelik is sy vol inhibisies:

Hy was besig om suidwaarts onder die lakens te kruip. Ek het geweet waarheen hy op pad was en die idee het my soos gewoonlik verskriklik skaam gemaak. Ironies genoeg gee sy mond tussen my bene my ook my grootste, intensste orgasmes. (30)

Ek huiwer eers, verleë oor my skaamhare. Dit is grof onder my vingers. Die vuur brand op die agterkant van my hand as ek tussen my bene voel. Al die eufemismes en negatiewe woorde skiet my kop binne. My moemfie, my koekie, my sies-sies, my vuil plekkie ... my vagina. (43)

Reeds as tiener is sy bewus van die behoeftes van die lyf:

Ek probeer op iets anders konsentreer as soene op plekke waar ek my nie kan voorstel nie en gryp na die maan ... My tieties druk teen die rand van die tafel as ek op my arms lê. (9)

Dis wonderlik hoe jou hele lyf op 'n soen reageer. Ons soene het met my bloed langs deur my lyf getoer sodat selfs my tone later gevoel het asof hulle lekkerkry. (9)

Toe sy hande onder my klere begin ingly het, het dit gevoel asof my hele lyf van lekkerkry ril. (9)

Maar die kondisionering van die kerk en gemeenskap laat haar nie toe om haar aan die genot van die lyflike oor te gee nie: “Ek het myself uit sy arms gewriemel en my klere reggetrek. Ek dog dis wat mens veronderstel is om te doen, Sonja!” (10).

Maar in haar verbeelding en wanneer sy op fantasievlugte gaan, is dit 'n ander saak. Haar eerste verbeeldingsvlug vind plaas, soos vermeld, in die bus op pad van 'n sportbyeenkoms af: “Hy gly sy vingers oor die gladdigheid van my pantie tussen my bene in ... Dan breek iets in my los ... Sy arm hou my vas terwyl al my spiere veg om my plesier weg te steek. Wanneer ek stil word, trek hy sy hand weer onder my romp uit” (15).

Op haar en Conrad se huweliksnag kan sy nie onmiddellik van die skuld en konserwatisme ontslae raak nie. Wanneer Conrad haar broekie onder die laken uittrek, is die skuld terug: “'n Alarm begin rooi ligte van waarskuwing en gevaar in my kop flits, maar dis refleks, die mag van vyf jaar se gewoonte”(19).

Hierna raak die fantasieë meer eksplisiet. Sy droom dat sy 'n man op pad werk toe ontmoet. In 'n vreemde hotelkamer loop hulle “straathoekvoorspel” oor (24). Hierdie seks met 'n vreemdeling herinner aan gebeure in Erica Jong se *Fear of flying* waar die hoofkarakter Isadora 'n fantasie het oor die “zipless fuck” met 'n vreemdeling. Hier bly dit ook bloot fantasie.

Die beskrywings van die seksuele raak toenemend grafies en terme soos “klit” en “naai” word gebruik: “Hulle maak beurte om die drank tussen my voue uit te lek. Ek wil hê hulle moet my opeet, verorber. Hulle tonge speel oor my klit. Hulle tonge naai my” (121).

Die voorlaaste fantasie is 'n erotiese dans buite die stad op 'n plaas wat “bestaan uit veld, sterre en ritme” (169). Hier het Selené twee minnaars: “My voete is nie meer op

die grond nie, maar die dans in my lyf duur voort. Kobus se mond en hande voltooi nou die riel” (172).

In hierdie fantasie word sy een met die omgewing en ’n dierbeeld word gebruik: “En as ek my kombers oopmaak om hom met my lyf te groet, swaai sy leutand vrolik om my enkel” (172).

In die laaste fantasie word sy die maangodin: “Ek is seisoene en satyn en sag. Twee minnaars maak my die hof. Seegod en Songod. Seegod se volgende streling van koel, laat my sidder” (179).

Selené het ’n verhouding met die maan; sy het die maan nodig en word dan uiteindelik een met die maan as maangodin.

Die maan is ’n karakter in die verhaal; haar bondgenoot, die een wat haar na haar ware identiteit toe lei. Die maan speel ’n rol in elke aspek van haar lewe, hou wag oor haar en rig haar denke en besluite.

Vanuit die staanspoor skep die maan nie bloot atmosfeer nie, maar kry as ’t ware saam met haar skaam wanneer sy op die balkon staan en luister hoe haar man met ’n ander vrou seks het. Die maan word dus verpersonifieer en ’n karakter in die werk.

Aanvanklik skep die maan atmosfeer, maar uiteindelik verbeel sy haar dat sy self die maangodin is en dat die maan haar bevry het van al haar inhibisies en vrese oor seks.

Soos Selené deur inhibisies en preutsheid benadeel en “weggesteek” is, is die maangodin ook “begrawe”:

’n Ou Engelse volkslegende vertel hoe die Godin van die maan een nag besluit het om vir ’n wandeling aarde toe te kom. Met haar aankoms het demone haar gegryp en onder ’n swaar rots begrawe. (7)

Net soos Selené onder die “rots weggebêre” was weens haar konserwatiewe opvoeding, breek sy ook weg en word uiteindelik in haar fantasiewêreld bevry van die bande wat haar konserwatiewe verlede meebring het.

Van kleins af hou sy haar met die maan besig en fassineer dit haar. Terwyl sy vir die rekordeksamen moet leer, lees sy eerder ’n volkslegende wat oor die maangodin

handel: “Alhoewel ons van die maan in aardrykskunde leer, dink ek nie ou Brulpadda gaan my glo dat ontvoerde Maangodinne my deur die rekordeksamen gaan help nie” (8).

Wanneer sy worstel met haar hormone en konflikte oor haar seksualiteit, soek sy die maan as bondgenoot: “Ek probeer op iets anders konsentreer as soene op plekke waar ek my nie kan voorstel nie en gryp na die maan” (9).

Die verhaal het voorts ’n sikliese gang soos die siklusse van die maan.

Die verteller gebruik “godin” as metafoor; die godin van die maan. Haar naam is immers Selené (die maangodin). Haar lewe is ook vasgevang in fantasieë. Sy het verskeie vrese, soos ’n konserwatiewe verlede en ’n verbeeldinglose huwelik wat haar “onder die rots” laat wegkruip. Maar uiteindelik word sy as maangodin bevry en neem ook “in al haar glorie haar plek in die hemelruim in” (109).

Soos Selené die beperkings erken wat met konserwatisme en verhoudings gepaardgaan, leer die maangodin ook gevangenskap ken: “Met haar aankoms het demone haar gegryp en onder ’n swaar rots begrawe” (7).

Haar lig word ook tydelik gedoof en haar eie ontsteltenis daarvoor projekteer sy op die maan: “Die aardbewoners het ontsteld geraak toe sy nie meer haar verskyning in die naglug gemaak het nie” (7).

Soos wat Selené uiteindelik bevryding vind, is daar ook bevryding vir die Godin van die maan. Selené vertel die storie van haar bevryding:

Uiteindelik het ’n man wat in die bosse gewoon het, onthou dat hy haar silwer lig in die woud sien skyn het. Hy het besluit om dit vir die wyse vrou van die dorp te vertel. Die wyse vrou het die gemeenskap saamgeroep en hulle geleer hoe om die tekens te volg wat hulle na die Maangodin sou lei. Die mense het die bosse ingevaar op soek na die godin, en gewapen met die wyse vrou se raad, het hulle haar uiteindelik onder die rots gevind. Hulle het die rots van haar afgerol en sy het weer in al haar glorie haar plek in die naghemel ingeneem. (7)

Die maan word as ’n karakter beskryf wat nie onafhanklik funksioneer nie. Soos Selené het sy ook ’n bondgenoot nodig om haar by te staan, selfs binne ’n familieverband so heg soos dié van ’n tweeling: “Die maan is die aarde se tweeling” (16).

Wanneer Sekinah vir Selené 'n pakkie gee wat in 'n syagtige, saffraankleurige serp toegedraai is, is dit asof sy haarself vir die eerste keer ontdek. Aanvanklik is die kennis van en die band met die maan hoofsaaklik op haar aanvoeling gebaseer, maar nou word die inligting dat sy die godin van die maan is, aan haar bekendgemaak: “In die serp is 'n ou boek toegedraai en voor op die omslag is die naam in dik, swart sierskrif. Selené – godin van die Maan” (41).

Nadat Selené ontdek dat sy die godin van die maan is, is dit volmaan: “Die nag is so stil 'n mens kan die volmaan amper hoor skyn” (41).

Die godin van die maan is nie 'n gewone vrou nie: “Selené, die godin van die maan,” staan in die boek geskryf wat Sekinah vir haar gegee het, “is 'n beeldskone jong vrou in 'n lang vloeiende wit kleed wat teen die nag se swart fluweel skitter” (41).

Sy is soos 'n feëprinses met buitengewone eienskappe: “Haar gesig is spierwit en sy dra die sekelmaan as 'n kroon op haar kop ... en mense wat Selené volg, is dromers. Hulle is sensitief, sensueel, intuïtief, spontaan en ongebonde” (43).

Nadat Selené die pakkie ontvang het, word die beskrywings van die seks meer eksplisiet. Sy neem nou die inisiatief en gaan in die stapmaat se kamer in: “My klere val met 'n sagte plof net binne die hut. Stadig, stadig stoot ek jou deur wyer oop” (47).

Sy vergelyk die man se penis met 'n stang en fantaseer oor 'n “sterk” man met 'n “sterk” penis wat haar in toom kan hou, kan domineer: “Jy suig, lek en knibbel aan my tepel en ek voel asof my vel te klein raak. Jou stang vryf eisend tussen my bene. My naels gly liggies oor jou maag en ek lig my heupe effens en laat jou blink kop geleidelik in my ingly” (48).

Die maan is ook 'n minnaar: “Ek sit nou doodstil, regop, my hande in my hare, my volle liggaam in die maan se liefkosing gebaai” (48).

Die maan is 'n karakter wat haar nader wink, en nou is die maangodin ook binne-in haar; deel van haar:

Dit is donker en ek kyk oor die mensgemaakte sterretjies uit. Ek kan my Maangodin se eb en vlei voel en dompel myself in die onderstroom van haar wêreld. Iets het diep binne my wakker geword, soos die getye wat besluit dit is tyd om op uitnodiging van die maan 'n ongetemde strand te gaan verken. Die sonwêreld waarin ek grootgeword het en die

maanwêreld van my ontluikende bewussyn maak liefde in my. Ek ruik die lente op die Augustuswind, maar die belofte strek dieper as lente. Die Maangodin werk volgens 'n plan en ek is gereed. (49)

Beide die son en die maan word verpersoneer; beide het menslike eienskappe:

Ame-no-uzume is die Japannese Godin van Dans en Vreugde. Eendag kruip die godin van die Son, Amaterasu, in 'n grot in en sluit haarself van die wêreld af. (178)

Uiteindelik ontsnap die son, ook soos die maan, en bring lig: "En die Godin van die Son is so nuuskierig dat sy uit die grot kom om die dans te sien. Só lok Ame-no-uzume se vreugdedans die son weer na die aarde toe terug" (178).

In haar laaste fantasie fantaseer sy nie meer oor 'n menslike minnaar nie. Sy vind haarself as Maangodin verhewe bo die menslike wroegings:

Ek is sweet, sout, sensasie. Die see spoel lawend oor my warmgebakte bene. Dit spoel oor my en in my. Neptunus speel met my. Sy soel, skuimende saad spoel deur my.

...

Twee minnaars maak my die hof. Seegod en songod. Seegod se volgende streling van koel, laat my sidder. (179)

Uiteindelik word sy in haar verbeelding totaal een met die gode:

Wanneer ek my arms en bene en lyf oopmaak om jou in my te verwelkom, neem die gode bronstig deel. Dis ons vier se sakrament. Ons soen is diep, warm, spoeg. Ek is sous, suig, semen. Jy is steek, smeer, sambok. Seks. Ek word oorspoel. Sameswering. Ek brand uit. Sametrekking. Orgasme salinies, vol skelvis ... Ek is saligheid, sege en saturasie. (179)

Die beeld van die maan word 'n metaforiese kaart wat dwarsdeur die werk loop en Selené se stryd en uiteindelijke bevryding belig. Selené stel haarself gelyk aan die maangodin en glo dat sy uiteindelik die maangodin is wat bevry is en met die heelal liefde maak.

Daar is weinig sprake van ander beelde.

Nadat Selené die ou boek met die kennis oor die maangodin van Sekinah ontvang, begin haar bevrydingstog: "Die maangodin se volgelinge besit daardie kwaliteite wat ek nog altyd geleer is om te onderdruk" (110).

Die godin tree as gids vir haar op:

Die Godin Selené lei my al dieper die boek in. My liggaam se siklusse verbind my as vrou aan die groter siklus van die lewe. Ek lees hoe die maan se geboorte en afsterwe in my liggaam en siel reflekteer. Selené leer my van die maan en die oerritmes van vrouwees. Ek besef dat ek myself nie ken nie. (127)

Die maan kan 'n voorbeeld van 'n terugkerende metafoor wees (Lakoff:1987). Dwarsdeur die werk het die hoofkarakter 'n verhouding met die maan en eindelijk is sy dan die maangodin wat deel van die gode en planeete word.

Die maan is ook hier 'n voorbeeld van 'n stabiele metafoor omdat dit dwarsdeur die werk voorkom.

5.4 Vertellersperspektief en fokalisering

Die verhaal word in die eerste persoon vertel. Selené, wat in haar fantasiewêreld die godin van die maan word, deel sowel haar verhoudingspanning as haar seksuele fantasieë met die leser.

Die leser word betrek by die gedeeltes oor die maan: "... wat beteken dat ons die enigste planeet in ons sterrestelsel is wat 'n groot maan in verhouding tot homself het" (16).

Die eerste persoonverteller skep spanning deurdat die leser die intieme wêreld van beide Selené met haar konserwatiewe verlede en konflikte sowel as haar fantasieë leer ken.

Die verhaal word slegs vanuit Selené se perspektief vertel. Die leser ken slegs Conrad se ervaringe deur sy dialoog met Selené en daar is geen manier om te toets of sy ervarings sinvol beskryf word nie.

Die "maan as karakter" het wel 'n stem; dit tree as 't ware op as 'n gids wat haar na haarself moet begelei.

As eerste persoonverteller is Selené ook die fokaliseerder. Die verbeeldingsvlugte en fantasieë word ook in die eerste persoon vertel: "Lüderitz slaap nog nie. Ek ook nie. Want my man bring die nag by 'n ander vrou deur. Met my toestemming. Hulle is in 'n kamer oorkant die gang van waar ek op 'n balkon staan en probeer om niks te hoor nie" (5).

Die leser is betrokke by die lot van Selené; van haar worsteling met haar konserwatiewe verlede tot haar bevrydingsfantasie aan die einde van die werk. Die leser het ook simpatie met haar worsteling oor haar man wat 'n seksuele verhouding met 'n ander vrou aangeknoop het.

Daar is wel gedeeltes oor die godin van die maan met 'n alwetende verteller wie se stem in die werk verweef word: “'n Ou Engelse volkslegende vertel hoe die Godin van die maan een nag besluit het om vir 'n wandeling aarde toe te kom” (7).

Die verbeeldingsvlugte en fantasieë word weer in die eerste persoon vertel. “In my verbeelding is dit stil in die bus op pad huis toe” (13).

5.5 Samevatting

Toe *Maanvrug* in 2007 verskyn het, is groot gewag gemaak van die openlikheid waarmee die seksuele (en veral die seksuele fantasieë) beskryf word.

Hoewel *Griet skryf 'n sprokie* reeds in 1992 verskyn het, lewer *Maanvrug* wel 'n verdere bydrae tot die seksuele terminologie (veral dit wat deur vroulike skrywers geskryf is).

Die seksuele fantasieë veroorsaak spanning tussen die werklikheid en die verbeelding en word goed deur die skrywer gehanteer.

Wat die styl en beeldgebruik betref, is die liriese inslag moontlik eg vroulik en dit het byval by baie Suid-Afrikaanse vroue gevind.

Of dié werk wel 'n bydrae ten opsigte van erotiese letterkunde in Afrikaans lewer, is te betwyfel. Die feit dat werklik eksplisiete seksuele slegs by die fantasiegedeeltes voorkom, verskraal myns insiens die werk. Dit kan wel as 'n voorbeeld beskou word van hoe 'n moderne vrou oor die seksuele fantaseer.

Dat eksplisiete tonele in dié geval gebruik is om die leser te prikkel en verkoopsyfers op te skuif, blyk wel die geval te wees. Of dit werklik tot die literêre waarde van die werk bydra, is te betwyfel.

Vervolgens sal daar 'n vergelyking getref word tussen *Kontrei* en *Maanvrug* wat betref die woord- en beeldgebruik. Daar sal ook besin word oor die vraag of dié twee werke

werklik voorbeelde is van hoe mans en vroue seks op verskillende maniere beskryf. Die literêre meriete van die twee werke sal ook kortliks onder die loep geneem word.

Hoofstuk 6: Vergelyking tussen *Maanvrug* (2007) en *Kontrei* (2003)

In hierdie hoofstuk sal die ooreenkomste en verskille tussen *Maanvrug* (2007) en *Kontrei* (2003) onder die loep geneem word.

6.1 Ooreenkomste en verskille

Beide werke wek opspraak by hulle verskyning. Annelise word beskryf as die vroulike skrywer wat op die “eerlikste” manier nog sekstonele (vanuit ’n vroulike perspektief) in Afrikaans beskryf. De Villiers se werk veroorsaak opspraak omdat dit in 2003 die mees “blatant” pornografiese werk in Afrikaans was wat die manlike sekservarings beskryf. Die werk het uiteraard ook opspraak verwek omdat die prostituee en die hoofkarakter se vrou, Lungi, swart is.

In beide werke kom dierbeelde voor. In *Kontrei* kom die dierbeeld dwarsdeur die werk voor en dit kan as ’n metaforiese kaart (Lakoff:1987) beskou word, terwyl die metaforiese kaart in *Maanvrug* slegs enkele kere gebruik word.

Beide hoofkarakters is soekend na “bevryding”. In *Kontrei* is die soekende hoofkarakter (die hoereloper) vasgevang in seksuele verslawing aan swart prostituee, terwyl die hoofkarakter in *Maanvrug* vervulling en seksuele bevryding soek. In *Maanvrug* is die “bevryding” in fantasieë gesetel terwyl daar in die geval van die hoereloper geen sprake van fantasieë is nie. Hy leef sy fantasieë uit en draai geen doekies om nie.

Maanvrug het ’n “liriese” styl, terwyl ons in *Kontrei* blatant pornografiese beskrywings het. Die woord “naai” kom slegs eenmalig in *Maanvrug* voor terwyl dit dwarsdeur *Kontrei* voorkom. Terme soos “poes”, “voël” en “horing” kom nie in *Maanvrug* voor nie terwyl dit volop in *Kontrei* is.

Die hoofkarakter, Selené (as maangodin), fokus in *Maanvrug* sterk op die maan en sy positiewe eienskappe, terwyl die hoereloper in *Kontrei* obsessief is oor sy “voël” en daar geen “soetheid” of eufemismes ter sprake is nie.

Selené se eksplisiete seks is fantasieë, terwyl die hoereloper sy “ware” verhaal vertel.

In *Kontrei* is daar, volgens Schoeman (2010:80), maskuliniteit ter sprake wat vir die wit Afrikanerman 'n “managed achieved” word wat deurentyd in verhouding tot “ander” gekonstrueer word. Hierdie “ander” is veral vroue, ander wit Afrikaanse mans en swart mense.

Hierteenoor het ons 'n “vrouestem” in *Maanvrug* wat op haarself gefokus is en nie goedkeuring by ander soek nie. Die verteller wil bloot bevryding en seksuele vervulling hê.

Volgens Schoeman (2010:81) distansieer die verteller in *Kontrei* hom van die vroulike “ander” deur objektivering van vroue: “Objektivering van vrouens is 'n belangrike manier waardeur die diskoers van hegemoniese mag onderskryf word.”

Die verteller in *Maanvrug* objektiveer nie mans nie; sy het bloot behoefte aan seksuele vervulling en bevryding. Die innerlike wêreld van die hoofkarakter Selené is veel minder gekompliseerd as in die geval van die hoereloper in *Kontrei*.

Of dié twee werke voorgehou kan word as voorbeelde van hoe mans en vroue seks beskryf, is nie 'n uitgemaakte saak nie. Annelise sluit wel by haar voorgangers soos Van der Vyver en Jong aan wat betref die tematiek van die vrou se hunkering na bevryding.

Die hoereloper se verhaal word outobiografies aangebied terwyl Selené se verhaal as suiwer fiksie voorgehou word.

In *Kontrei* kom dierbeelde geredelik voor, byvoorbeeld die man se geslagsorgaan wat as 'n “voël” en “horing” beskryf word. Hierteenoor is die enigste werklike metafoor in *Maanvrug* die maanbeeld wat dwarsdeur die werk voorkom.

Die “maanbeeld” in *Maanvrug* is liries van aard terwyl die beelde in *Kontrei* hoegenaamd nie liries is nie en eerder as aggressief beskou sou kon word.

Die hoereloper in *Kontrei* kom uiteindelik tot inkeer wanneer sy vrou, Lungi, van sy verhoudings met prostitute bewus raak, terwyl Selené in *Maanvrug* moet luister hoe haar man seks met 'n ander vrou het. Die hoereloper vind dus as 't ware bevryding van sy verslawing terwyl die hoofkarakter in *Maanvrug* slegs in haar verbeelding “bevry” word.

In *Kontrei* is die sekstonele byna deurgaans dieselfde, terwyl daar in *Maanvrug* afwisseling is wat die seksuele beskrywings betref.

In beide werke kom metaforiese kaarte voor. In *Kontrei* is die dierbeeld, wat dwarsdeur die werk voorkom, 'n metaforiese kaart, terwyl die maan in *Maanvrug* as 'n metaforiese kaart beskou kan word.

De Villiers verower die Jan Rabie Rapportprys vir die beste vernuwende werk, terwyl *Maanvrug* nie in die hoofstroom gepubliseer is nie. 'n Mens sou kon waag om te sê dat *Kontrei* meer literêre meriete as *Maanvrug* het. Soos in Hoofstuk 4 aangedui, het resensente soos Joan Hambidge (2013) en André P. Brink (2004) uiters positiewe resensies oor *Kontrei* geskryf, terwyl Annelise se *Maanvrug* nie deur "hoofstroom"-resensente beoordeel is nie.

Wat dié twee werke betref, is dit moontlik om te sê dat die style sodanig verskil dat daar duidelik onderskei kan word tussen hoe 'n man en 'n vrou seks kan beskryf. Of dit egter verteenwoordigend is van hoe mans en vrouens seks verskillend beskryf, val te betwyfel. Vroulike skrywers van "erotika" (soos Jong en Van der Vyver) fokus beide sterk op die feminisme en die vrou se behoefte aan bevryding op seksuele gebied. Anaïs Nin se werke sou egter op dieselfde manier deur 'n man geskryf kon gewees het.

6.2 Samevatting

Alhoewel daar bepaalde ooreenkomste tussen *Kontrei* en *Maanvrug* is, is daar diepgaande verskille. *Maanvrug* word in 'n liriese styl geskryf, terwyl die hoereloper se sekskapades in aggressiewe, blatante taal beskryf word.

Die sekstonele in *Maanvrug* berus sterk op fantasieë, terwyl die verteller in *Kontrei* sy "ware" ervarings met prostitute in grafiese detail beskryf.

In *Maanvrug* is die maanbeeld die enigste metafoor terwyl *Kontrei* verskeie metafore en metaforiese kaarte bevat.

Die hoofkarakter in *Maanvrug* sluit aan by voorgangers soos Marita van der Vyver en Erica Jong wat as feministies beskryf kan word, terwyl die verteller in *Kontrei* sterk ooreenkomste met die hoofkarakter in *Tropic of Cancer* van Henry Miller toon.

Daar is geen sprake van humor in *Maanvrug* nie, terwyl die seks in *Kontrei* sodanig oordrewe beskryf word dat dit, soos by Henry Miller, dikwels 'n komiese effek het.

Kontrei lewer myns insiens 'n groter bydrae tot die verruiming van "erotiese" letterkunde in Afrikaans as *Maanvrug*. Eersgenoemde sou dan ook as 'n literêre werk beskou kon word, terwyl dieselfde nie van laasgenoemde gesê kan word nie.

Bibliografie

- Afrikaans Stereo. 1994. Hulde aan Koos Prinsloo. Radioprogram *Skrywers en boeke*.
Uitgesaai op 24 Maart 1994. Deelnemers: Danie Prinsloo en Gerrit Olivier.
- Annelise. 2007. *Maanvrug*. Pretoria: Goddess Unlimited Communications.
- Aucamp, Hennie. 1990. *Wisselstroom*. Kaapstad: Tafelberg.
- BBC News. 1960 – Lady Chatterley’s Lover sold out. Beskikbaar by
[bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/november/10 .../2965194.stm](http://bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/november/10.../2965194.stm). Datum
geraadpleeg: 12 November 2013.
- Beimers, P. 2013. *Express Tribune*. Epizeuxis Reviews. Fifty shades of Grey. 4 December.
Beskikbaar by: www.goodreads.com/review/show/586251703. Datum
geraadpleeg: 12 September 2014.
- Bode, C. (ed.). 1977. *The new Mencken letters*. New York: Dial Press.
- Botha, Elize. 1987. *Prosakroniek*. Kaapstad: Tafelberg.
- Botha, D. 1992. *Die Soft Rock Klub*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bright, Susie. 2002. *How to write a dirty story: Reading, writing and publishing erotica*.
New York: Fireside.
- Brink, André P. 1973. *Kennis van die aand*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Brink, André P. 2004. *Kontrei is koning*. *Insig*, 31 Maart, p. 76.
- Britannica Concise Encyclopedia. 2008. Beskikbaar by:
<https://books.google.co.za/books?isbn=1593394926>. Datum geraadpleeg: 13
Augustus 2014.
- Britz, E. 2004. Die hoerlike skoonheid van Kontrei. *Die Burger*, 5 Augustus. Beskikbaar
by: [http://152.111.1.87/argief/berigte/dieburger/2004/08/05/DB/12LDN/
06.html](http://152.111.1.87/argief/berigte/dieburger/2004/08/05/DB/12LDN/06.html). Datum geraadpleeg: 10 Augustus 2014.
- Brulotte, G. & Phillips, J. 2006. (eds). *Encyclopedia of erotic literature*. New York:
Routledge Taylor Francis Group.
- Cleland, J. 1748. *Fanny Hill*. Londen: Ralph Griffiths.

- Cleland, J. 1985. *Fanny Hill or Memoirs of a woman of pleasure*. London: Penguin Classics.
- Cloete, TT. 1983. Nuwe konstruksie en kyk in *Jonkmanskas*. *Die Volksblad*, 25 Junie.
- Cooper, L. 2005. *Aristotle on the art of poetry*. Whitefish, MT: Kessinger.
- De Kock, A. 2007. Het Hettie Smit se Sekelmaan nog bestaansreg in die Afrikaanse letterkunde van vandag? *Boekemakranka: 'n Virtuele leeskring*, 17 September. Beskikbaar by: <http://leeskring.lefora.com/topic/110603/Het-Hettie-Smit-se-Sekelmaan-nog-bestaansreg-die-Afrikaanse#.VeXnPPnzpD8>. Datum geraadpleeg: 1 Mei 2014.
- De Kock, A. 2012 "Dis koue kos, skat". Kaapse Bibliotekaris, Maart/April. Beskikbaar by: www.westerncape.gov.za/.../9_ma2012-leeskrin... Datum geraadpleeg: 5 Mei 2014.
- De Lange, Johan. 1996. *Vreemder as fiksie*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- De Wet, P. 1971. Hettie Smit se *Sy kom met die sekelmaan* as Dertigerprosawerk. Ongepubliseerde MA-verhandeling, Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys.
- Dearey, M. 2014. *Making sense of evil: An interdisciplinary approach*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Diderot, Denis. 1993. *The indiscreet jewels*. Translated by Sophie Hawkes. New York: Marsilio.
- Duckitt, L.M. 2005. *Kennis van die aand: 'n intertekstuele studie*. Ongepubliseerde MA-verhandeling, Universiteit van Pretoria.
- Fernihough, A. 2001. (ed.) *The Cambridge companion to D.H. Lawrence*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fitch, R. 1993. *The erotic life of Anaïs Nin*. Boston: Little Brown.
- Fowler, R. 1987. *A dictionary of modern critical terms*. Londen: Routledge.
- Fyfe, W. H. 1932. *Aristotle, the poetics*. Vol 23 of Aristotle in 23 Volumes. Cambridge: Harvard University Press.
- Gavera, L. 2004. The changing face of erotica: a study of erotic literature in the works of Henry Miller, Anaïs Nin and Erica Jong. Unpublished MA dissertation, University of

- Stellenbosch. Beskikbaar by: <http://scholar.sun.ac.za/handle/10019.1/50122>.
Datum geraadpleeg: 15 Mei 2014.
- Ginzburg, R. 1958. *An unhurried view of erotica*. New York: Helmsman Press.
- Gouws, Tom. 1995. *Bloudruk*. Pretoria: Lapa.
- Grady, J. 1999. A typology of motivation for conceptual metaphor: correlation vs. resemblance. In Gibbs, R. & Steen, G. (eds). *Metaphor in cognitive linguistics*. Selected papers from the 5th International Cognitive Conference. Amsterdam: John Benjamins, pp. 79–100.
- Graffiti-boeke. 2007. Annelise: *Maanvrug*. Beskikbaar by:
http://www.graffitiboeke.co.za/index.php?page_id=book&book_id=4136. Datum geraadpleeg: 21 Augustus 2013.
- Greeff, R. 1994. *Lyfspel / BodyPlay*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Green, H. 2013. Introduction to the 40th anniversary edition of *Fear of flying*. New York: Henry Holt & Company.
- Grobbelaar, M. 1991. Die “bose” skoonheid: verskyningsvorme van estetisisme en dekadensie in die Afrikaanse prosa met toespitsing op die werk van Hennie Aucamp. Ongepubliseerde DLitt et Phil-proefskrif, Universiteit van Suid-Afrika.
- Grothe, M. 2008. *I never metaphor I didn't like*. New York: Collins.
- Hambidge, Joan. 2013. Woorde wat weeg: Resensie van *Kontrei*. 1 Maart. Beskikbaar by: <http://joanhambidge.blogspot.co.za/search?q=Kontrei>. Datum geraadpleeg: 5 April 2015.
- Hambidge, Joan. 2008. Koos Prinsloo – ’n naam gekoppel aan omstredenheid. *LitNet*, 27 Maart. Beskikbaar by: <http://www.litnet.co.za/koos-prinsloo-n-naam-gekoppel-aan-omstredenheid>. Datum geraadpleeg: 20 Mei 2014
- Itzin, C. (ed.). 1992. *Pornography, women, violence and civil liberties: A radical new view*. Oxford: Oxford University Press.
- James, E.L. 2011. *Fifty shades of Grey*. Great Britain: Random House.
- Jong, E. 1973. *Fear of flying*. New York: Henry Holt.

- Jong, Erica. 1980. *Fanny: being the true history of the adventures of Fanny Hackabout-Jones*. New York: New American Library.
- Jong, Erica. 1994. *The devil at large*. New York: Grove Press.
- Jong, Erica. 1995. *Fear of flying*. Londen: Penguin.
- Jong, Erica. 2013. Fear of flying 40th anniversary edition. New York: Henry Holt & Company. Beskikbaar by: www.ericajong.com/flying.htm. Datum geraadpleeg: 6 Mei 2014.
- Jong, Erica. 2013. Reviews. Fear of flying. *Wall Street Journal*, 26 March. Beskikbaar by: <http://ericajong.com/flying.htm>. Datum geraadpleeg: 6 Mei 2014.
- Kakutani, M. 1996. Books of the times; Like Humbert Humbert, Full of Lust and Lies. *The New York Times*, 23 February. Beskikbaar by: nytimes.com/1996/02/23/books/books-of-the-times-like-humbert-humbert-full-lust-and-lies.html. Datum geraadpleeg: 5 September 2015.
- Kannemeyer, J.C. 1984. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur*. Pretoria: Academica.
- Kelly, V. 1986. *How to write erotica*. New York: Crown Publishers.
- Kleinboer. 2003. *Kontrei*. Johannesburg: Praag
- Kombuis, K. 2004. Kleinboer: Vryburger van die nuwe Suid-Afrika. *Rapport*, 4 Januarie, p. 15.
- Kundera, Milan. 1996. *Testaments betrayed*. London: Faber & Faber.
- Lakoff, G. 1987. Position paper on metaphor. In *Proceedings of the 1987 workshop on theoretical issues in natural language processing*. Beskikbaar by: <http://dl.acm.org/citation.cfm?id=980348>. Datum geraadpleeg: 21 Mei 2014.
- Lawrence, D.H. 1913. *Sons and lovers*. Melbourne: Heinemann.
- Lawrence, D.H. 1915. *The rainbow*. New York: B.W. Huebsch.
- Lawrence, D.H. 1923. *Women in love*. New York: Thomas Seltzer.
- Lawrence, D.H. 1944. *The first Lady Chatterley*. London: Penguin.
- Lawrence, D.H. 1997. *Lady Chatterley's lover*. London: Penguin.
- Liebenberg, W. 1993. Slagplaas dalk menige literator se nekslag. *Insig*, Februarie, p. B8.

- Lodge, D. 1977. *The modes of modern writing: Metaphor, metonymy, and the typology of modern literature*. London: Edward Arnold.
- Lombaard, C. 2008. Resensie: Ná Maanvrug, Weerloos. Besikbaar by:
<http://teo.co.za/resensie-na-maanvrug-weerloos>. Datum geraadpleeg: 12 Januarie 2015
- Loslyf (tydskrif) 1996. Johannesburg: J.T. Publishing.
- Mailer, N. 1976. *Genius and lust: a journey through the major writings of Henry Miller*. New York: Grove Press.
- Margitte. 2013. Kommentaar op *Griet skryf 'n sprokie*. 10 Julie. Besikbaar by:
www.goodreads.com/user/show/7481492/margitte. Datum geraadpleeg: 15 Julie 2014.
- Martin, N.K. 2007. *Sexy thrills: Undressing the erotic thriller*. Chicago: University of Illinois Press.
- Massie, A. 2012. Fifty Shades of Bad writing. *The Telegraph*. 12 July. eskikbaar by:
blogs.telegraph.co.uk/culture/alanmassie/100064929/fifty-shades-of-bad-writing. Datum geraadpleeg: 12 Mei 2014.
- McCormick, D. 1992. *Erotic literature: A connoisseur's guide*. New York: Continuum.
- Miller, Henry. 1934. *Tropic of Cancer*. Paris: Obelisk.
- Miller, Henry. 1936. *Black spring*. New York: Grove Press.
- Miller, Henry. 1961. *Tropic of Cancer*. New York: Grove Press
- Miller, Henry. 1969. *Tropic of Capricorn*. New York: Grove Press.
- Miller, Henry. 1993. *Sexus. Book 1 of The Rosy Crucifixion-trilogy*. London: HarperCollins.
- Miller, Henry. 1993. *Plexus. Book 2 of the Rosy Crucifixion-trilogy*. London: HarperCollins.
- Miller, Henry. 1993. *Nexus. Book 3 of the Rosy Crucifixion-trilogy*. London: HarperCollins.
- Millet, K. 2000. *Sexual politics*. Chicago: University of Illinois Press
- Milton, L. 1988. Erotiek en seksualiteit in 'n Oomblik in die wind. In Senekal, J. (red.).
Donker weerlig: Literêre opstelle oor André P. Brink. Kenwyn: Jutalit.
- Nin, Anaïs. 1977. *Delta of Venus*. London: W.H. Allen.

- O'Hagan, A. 2012. Travelling Southwards. *London Review of Books*, 19 July. Beskikbaar by: www.lrb.co.uk/v34/n14/andrew-ohagan/travelling-southwards. Datum geraadpleeg: 1 Desember 2014.
- Olivier, G. 2008. *Aantekeninge by Koos Prinsloo*. Stellenbosch: SUN MEDIA.
- Orwell, George. 1940. Inside the whale and other essays. Londen: Victor Gollancz. Aanlyn beskikbaar by: Orwell.ru/library/essays/whale/english/e-itw. Datum geraadpleeg: 12 Mei 2014.
- Prinsloo, Koos. 1982. *Jonkmanskas*. Kaapstad: Tafelberg.
- Prinsloo, Koos. 1987. *Die hemel help ons*. Emmarentia: Taurus.
- Prinsloo, Koos. 1992. *Slagplaas*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Prinsloo, Koos. 1993. *Weifeling*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Random House. 2013. Annual report 2012. Gütersloh, Germany: Mohn Media Mohndruck. March 12. Beskikbaar by: www.bertelsmann.com/media/.../annual-report-2012.pdf. Datum geraadpleeg: 10 Februarie 2015.
- Rautenbach, E. & Van der Merwe, K. 2004. 'n Heldin van ons tyd. *Insig*, 31 Maart.
- Rembar, C. 1969. *The end of obscenity*. London: Andre Deutsch.
- Ricoeur, P. 1977. *The rule of metaphor*. London: Routledge Classics.
- Romano, C. 2010. 20th-century American bestsellers: Nin, Anais; Delta of Venus: Erotica Beskikbaar by: <http://unsworth.unet.brandeis.edu/courses/bestsellers/search.cgi?title=Delta+of+Venus:+Erotica>. Datum geraadpleeg: 26 Februarie 2012.
- Scheepers, Riana. 1995. *Die heidendogters jubel*. Kaapstad: Tafelberg.
- Scheepers, Riana, 1998. *Koos Prinsloo: Die skrywer en sy geskryfdes*. Kaapstad: Tafelberg.
- Schimke, K. 2008. (ed.). *Open: An erotic anthology by South African women writers*. Cape Town: Oshun.
- Schoeman, M. 2010. Gender en genderidentiteit van wit mans in die tekste *Kontrei* (Kleinboer) en *Om na 'n wit plafon te staar* (Jaco Kirsten). Ongepubliseerde MA-verhandeling, Universiteit van Pretoria.

- Schoonees, P.C. 1939. *Die prosa van die tweede Afrikaanse beweging*. Kaapstad: J.H. de Bussy. Beskikbaar by: http://www.dbnl.org/tekst/scho120pros02_01/scho120pros02_01_0100.php. Datum geraadpleeg: 12 Februarie 2015.
- Semino, E. 2008. *Metaphor in discourse*. New York: Cambridge University Press.
- Seymour, M. 1993. Truth wasn't sexy enough. *New York Times*, 17 October. Beskikbaar by: www.nytimes.com/1993/10/17/books/truth-wasn-t-sexy-enough.html. Datum geraadpleeg: 15 Maart 2015.
- Shapiro, 1961. Introduction to *Tropic of Cancer* (Henry Miller). New York: Grove Press, pp. i–xv.
- Smit, Hettie. 1937. *Sy kom met die sekelmaan*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Smit, Hettie. 1970. *Sy kom met die sekelmaan*. 10e druk. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Smith, A. (ed.). 1978. *Lawrence and women. A Vision critical study*. London: Vision Press.
- Smith, M.E. 1983. Spel en werklikheid in *Kennis van die aand* van A.P. Brink. Ongepubliseerde MA-verhandeling, Universiteit van die Oranje Vrystaat.
- Smith, L. 1977. *Ars Erotica: An arousing history of erotic art*. New York: Rizzoli.
- Spencer, S. 1977. Sharon Spencer reviews *Delta of Venus*. *American Book Review* 1(1). Department of English, Brandeis University. Beskikbaar by: unsworth.unet.brandeis.edu/courses/bestsellers/search.cgi?title=Delta+of+Venus+Erotica. Datum geraadpleeg: 5 Junie 2014.
- Spencer, S. 1981. *Collage of dreams: The writings of Anaïs Nin*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Steenkamp, D. 1992. Die sprokie wat Griet geskryf het. *Literator*. Beskikbaar by: <http://www.literator.org.za/index.php/literator/article/viewFile/695/865>. Datum geraadpleeg: 13 April 2014.
- Sutherland, J. 1981. *Bestsellers: Popular fiction of the 1970s*. Londen: Routledge and Kegan Paul.
- Torgovnick, M. 1998 *Primitive passions: Men, women and the quest for ecstasy*. 2nd edition. Chicago: University of Chicago Press.

- Torgovnick, M. 2001. Narrating sexuality: The rainbow. In: Fernihough, A. (ed.). *The Cambridge companion to D.H. Lawrence*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 33–48.
- Trachtenberg, J.A. 2013. Oh, my! That dirty book has sold 70 million copies. *Wall Street Journal*, 26 March.
- Van der Merwe, C. 2014. *Die houtbeen van St Sergius – Opstelle oor Afrikaanse romans*. Stellenbosch: African SUN MeDIA.
- Van der Vyver, M. 1992. *Griet skryf 'n sprokie*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Navarre, M. 1549. The Heptameron. Beskikbaar by:
digital.library.upenn.edu/women/navarre/heptameron/heptameron.html. Datum geraadpleeg: 1 Mei 2014.
- Van Niekerk, M. 2008. Agterflapteks by *Aantekeninge by Koos Prinsloo* deur Gerrit Olivier. Stellenbosch: SUN MeDIA.
- Van Rensburg F.I.J. 1985. *Pornografie*. Durban: Butterworth.
- Viljoen .F.J. 1993. Afrikaanse kortverhaledebatte 1976 tot 1992: Ontkragting en herwaardering van Afrikanermites. Ongepubliseerde MA-verhandeling, Universiteit van Suid-Afrika.
- Visagie, A. 2005. Seksualiteit in *Kontrei* en in Johann van Wyk se *ManBitch*. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* 12(2):225–253.
- Wagner, P. 1985. Introduction to *Fanny Hill*. London: Penguin Books.
- Wall Street Journal*. 2013. Review: Fear of flying. 26 March.
- Webster's Collegiate Dictionary. 1958. New York: Helmsman Press
- Wikipedia. 2012. John Cleland. Beskikbaar by:
https://en.wikipedia.org/wiki/John_Cleland. Datum geraadpleeg: 6 Mei 2013.
- Wikipedia. 2015: *Tropic of Cancer* (novel). Beskikbaar by:
https://en.wikipedia.org/wiki/Tropic_of_Cancer_%28novel%29#cite_note-Brassai-4. Datum geraadpleeg: 1 Augustus 2015.

Words for worms. 2012. Banned Books week: Lady Chatterley's Lover by D.H.

Lawrence. 4 October. Beskikbaar by:

<http://www.wordsforworms.com/2012/10/04/banned-books-week-lady-chatterlys-lover-by-dh-lawrence/> Datum geraadpleeg: 6 Mei 2013.

Wyre, R. 2001. Pornography and sexual violence: Working with sex offenders. In Itzin, C. (ed.). *Pornography: women, violence and civil liberties*. Oxford: Oxford University Press.

20th Century American Best Sellers. Beskikbaar by:

unsworth.unet.brandeis.edu/courses/bestsellers/. Datum geraadpleeg: 2 April 2014.