

Misdaadfiksie en die  
literêre kanon in Afrikaans:  
'n Onderzoek na aanleiding van die romans  
van Deon Meyer

---

deur

NEIL VAN HEERDEN

'n Proefskrif voorgelê ter vervulling van die vereistes vir die graad

PhD (Afrikaans)

in die Departement Afrikaans  
Fakulteit Geesteswetenskappe  
Universiteit van Pretoria

Promotor:

PROF. W.D. BURGER

Augustus 2017

Crime fiction and the literary canon in  
Afrikaans:  
A study of the novels by Deon Meyer

---

by  
NEIL VAN HEERDEN

A thesis submitted in fulfilment of the requirements for the degree

PhD (Afrikaans)

in the Department of Afrikaans  
Faculty of Humanities  
University of Pretoria

Supervisor:  
PROF. W.D. BURGER

August 2017

# Verklaring

---

Ek verklaar dat hierdie proefskrif my eie oorspronklike werk is. Waar sekondêre materiaal gebruik is, is dit noukeurig erken en aangedui in ooreenstemming met universiteitsvereistes.

Ek verstaan wat plagiaat beteken en is bewus van die universiteit se beleid en implikasies in hierdie verband.

# Declaration

---

I declare that this thesis is my own original work. Where secondary material is used, this has been carefully acknowledged and referenced in accordance with university requirements.

I understand what plagiarism is and am aware of university policy and implications in this regard.

**N. van Heerden**

.....

HANDTEKENING/SIGNATURE

.....

DATUM/DATE

# Erkennings

---

By die voltooiing van hierdie proefskrif wil ek graag my opregte dank en waardering teenoor die volgende persone uitspreek:

- my promotor, Willie Burger, vir goeie mentorskap en goeie koffie;
- die NRF en die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns, vir finansiële steun;
- Dineke Ehlers, vir professionele teksredigering;
- my kollegas by UP en Unisa onderskeidelik, vir stimulerende gesprek en die geleentheid om te studeer terwyl ek my brood en botter verdien;
- Dawita, my ou klasmaat, vir humor en aanmoediging;
- my vriende, gereeld afgeskeep, dikwels in die war oor waarmee ek my besig hou, maar altyd met dien verstande dat dit vir my belangrik is;
- my familie, en in die besonder Alana, Jan-Hendrik, Hein, Euodia en die Von Bratts, vir volgehoue ondersteuning;
- Tanith, vir skynbaar eindelose geduld en liefde;
- my ma, in memoriam, aan wie hierdie studie opgedra word.

# Opsomming

---

'n Onlangse opbloeï in Suid-Afrikaanse misdaadfiksie, tesame met bewerings dat postapartheid misdaadfiksie die grense tussen sogenaamde “hoë” en “lae” literatuur oorbrug, vestig opnuut die aandag op die tradisioneel problematiese verhouding tussen misdaadfiksie en die literêre kanon. In hierdie proefskrif word dié problematiese verhouding ondersoek deur spesifiek aandag te skenk aan die kanoniseringsprosesse rondom die werk van een populêre misdaadfiksieskrywer in Afrikaans, Deon Meyer. Definisies van die literêre kanon en die gepaardgaande in- en uitsluitingsmeganismes wat kanonisering in die Afrikaanse literatuur beïnvloed, word eerstens teoreties uiteengesit. Daarna word verskeie sub sisteme binne die Afrikaanse literêre sisteem ondersoek ten einde Meyer se status ten opsigte van die literêre kanon te probeer peil. Omrede hy dikwels as populêre skrywer getipeer word, is probleme rondom die kategorie “populêre fiksie” in 'n volgende hoofstuk verder gevoer. 'n Historiese oorsig van die ontwikkeling van misdaadfiksie word dan verskaf, met uiteensettings van die vernaamste subgenres van misdaadfiksie waarmee Deon Meyer kreatief omgaan. Probleme met genreklassifikasies en terminologie word ook kortliks aangeroer. Vervolgens word Meyer se romans ontleed as voorbeelde van wat Cawelti (1976) “formuleliteratuur” noem ten einde vas te stel in hoe 'n mate Meyer se werk aan die konvensionele verwagtinge vir misdaadfiksie voldoen en/of daarvan afwyk. Sodoende word aangetoon hoedat Deon Meyer se misdaadfiksie enige eenvoudige onderskeid tussen “populêre” en “literêre” fiksie ondergrawe, en dat tradisionele definisies van die literêre kanon daardeur uitgedaag word.

# Sleutelwoorde

---

Deon Meyer, misdaadfiksie, die literêre kanon, Suid-Afrikaanse misdaadfiksie, Afrikaanse letterkunde, kanonisering, sisteemteorie, hardgebakte speurverhaal, polisieroman, spanningsverhaal, genrefiksie, populêre fiksie, formuleliteratuur, mimetiese literatuur, sosiale kommentaar, betrokke literatuur

# Summary

---

In the wake of a recent boom in South African crime fiction, and recurrent claims that postapartheid crime novels dismantle the old boundaries between so-called “highbrow” and “lowbrow” literature, this thesis investigates the problematic relationship between crime fiction and the literary canon in Afrikaans. It does so by paying specific attention to the novels of Deon Meyer, a popular and widely translated contemporary Afrikaans crime fiction writer, and the canonisation processes affecting his status within the Afrikaans literary system. First, definitions of “the literary canon” and the accompanying mechanisms of inclusion and exclusion implicit in canon formation are discussed theoretically. Then, a number of subsystems are scrutinised (the publishing industry, media practices, translation, scholarship and literary history, literary prizes) in order to gauge Meyer’s relative position within the Afrikaans literary system. Because he is often categorised as a writer of “popular fiction”, problems related to the field of popular fiction are also thrashed out in a separate chapter. A brief historical overview of the development of crime fiction is then offered, as well as a basic typology with definitions of the most prominent crime fiction subgenres evident in Meyer’s work. Issues with genre classification and terminology are also raised. Deon Meyer’s novels are subsequently analysed as examples of what John Cawelti (1976) calls “formula literature” in an attempt to ascertain whether the novels are merely generic expressions of the crime fiction “formulae”, or rather texts that undermine conventional genre expectations. In doing so, the thesis highlights the significant ways in which Deon Meyer’s crime fiction collapses any simplistic distinction between the “popular” and the “literary”, thereby challenging traditional definitions of the literary canon.

## Key words

---

Deon Meyer, crime fiction, the literary canon, South African crime fiction, Afrikaans literature, canonisation, system theory, hardboiled detective fiction, police novel, suspense fiction, genre fiction, popular fiction, formula literature, mimetic literature, social commentary, literary engagement



# Inhoudsopgawe

---

Verklaring/Declaration .....	ii
Erkennings.....	iii
Opsomming .....	iv
Sleutelwoorde .....	v
Summary .....	vi
Key terms .....	vii
Inhoudsopgawe .....	viii

## Hoofstuk 1: Inleiding 1

1.1 Misdadfiksie en die kanon – ’n problematiese verhouding .....	2
1.2 “Hoë” kultuur.....	3
1.3 Die “populêre wending” .....	3
1.4 Opbloei in Suid-Afrikaanse misdadfiksie .....	4
1.5 Deon Meyer .....	5
1.6 Vraagstelling en hipotese .....	6
1.7 Ontplooiing van die studie .....	7

## Hoofstuk 2: Die literêre kanon 9

2.1 Inleiding.....	9
2.1.2 Kanonstudies .....	9
2.2 Definisies van die literêre kanon .....	11
2.2.1 “Literatuur met een hoofletter L” .....	12
2.2.2 Bloom se vereistes vir kanonisiteit.....	13
2.3 Kanonvorming .....	15
2.3.1 Mag en uitsluiting.....	15

2.3.2	Kanons is/as seleksies .....	16
2.3.3	Soorte kanons.....	17
2.3.4	Kanoniseringsmeganismes .....	18
2.4	Sisteemteoretiese benaderings.....	19
2.4.1	Even-Zohar se polisisteenmodel.....	19
2.4.2	Bourdieu en die literêre veld.....	21
2.4.3	De Geest se literêr-diskursiewe sisteemteorie.....	23
2.4.4	Kleyn se kartering van die Afrikaanse literêre sisteem .....	24
2.5	Gevolgtrekking.....	26

## Hoofstuk 3: Die kanonisering van Deon Meyer se romans 27

3.1	Inleiding.....	27
3.2	Literêre subsisteme soos van toepassing op Meyer se werk.....	28
3.2.1	Uitgewerspraktyke, bemarking en die boekhandel.....	28
3.2.1.1	Deon Meyer se debuut.....	28
3.2.1.2	Status van die uitgewer.....	29
3.2.1.3	Redakteursfunksies.....	31
3.2.1.4	Ontwerp en parateks .....	31
3.2.1.5	Bemarking en Deon Meyer as handelsmerk.....	36
3.2.1.6	Verkope .....	38
3.2.1.7	“Blitsverkoperstatus” .....	39
3.2.1.8	Samevatting.....	40
3.2.2	Vertaling en die rol van die literêre agent.....	40
3.2.2.1	Rol van die literêre agent.....	40
3.2.2.2	Toetrede van Isobel Dixon.....	41
3.2.2.3	Die vertaling van <i>Feniks</i> .....	41
3.2.2.4	Vertaling as kanoniseringsmeganisme.....	42

3.2.2.5	Samevatting.....	42
3.2.3	Resensies en mediapraktyke .....	43
3.2.3.1	Resensies van Deon Meyer se romans – ’n oorsig.....	43
3.2.3.2	Deon Meyer in onderhoude.....	55
3.2.3.3	Samevatting.....	56
3.2.4	Akademiese belangstelling en opname in literatuurgeskiedenis ..	56
3.2.4.1	Akademiese artikels en/of studies.....	57
3.2.4.2	Literatuurgeskiedenis .....	60
3.2.4.3	Samevatting.....	62
3.2.5	Pryse.....	63
3.2.5.1	Pryse en toekennings ontvang deur Deon Meyer.....	63
3.2.5.2	Ander noemenswaardige literêre pryse in Afrikaans.....	67
3.2.5.3	Prestige en beoordelingskriteria.....	69
3.2.5.4	Polemiek oor ’n literêre toekenning.....	71
3.2.5.5	Samevatting.....	72
3.3	Gevolgtrekking.....	72

## Hoofstuk 4: Populêre fiksie 74

4.1	Inleiding.....	74
4.2	Die begrip “populêr” – negatiewe konnotasies.....	74
4.3	Verskille tussen populêre en literêre fiksie.....	76
4.3.1	Kommersiële waarde.....	77
4.3.2	Ontspanning en/of ontsnapping.....	78
4.3.3	Konvensionele verhaalstrukture .....	80
4.4	Formuleliteratuur en mimetiese literatuur as teenpole.....	82
4.4.1	Formuleliteratuur .....	82
4.4.2	“Mimetiese literatuur”.....	83

4.5	Genrefiksie.....	85
4.5.1	Geskiedenisoorisig.....	85
4.5.2	Oorspronklikheid en standaardisering.....	87
4.5.3	Die waarde van genredefinisies (“formules”).....	88
4.6	Ander kategoriserings.....	89
4.7	Gevolgtrekking.....	91

## **Hoofstuk 5: Misdaadfiksie 93**

5.1	Inleiding.....	93
5.2	Ontwikkeling van misdaadfiksie – ’n oorsig.....	94
5.2.1	Oorspronge in “werklike misdaad”.....	96
5.2.2	Opkoms van die speurder.....	97
5.2.3	“Goue era” van speurfiksie.....	98
5.2.4	Hardgebakte speurfiksie.....	100
5.2.5	Die misdaadroman (“crime novel”).....	101
5.2.6	Afrikaanse/Suid-Afrikaanse misdaadfiksie.....	101
5.3	’n Huis met vele kamers.....	104
5.3.1	“Misdaadfiksie” as sambreelterm.....	104
5.3.2	Wittgenstein se konsep van familieverbande.....	105
5.4	’n Tipologie van misdaadfiksie.....	107
5.4.1	Die klassieke speurverhaal.....	107
5.4.1.1	’n Raaisel.....	107
5.4.1.2	Dubbel-aard van die speurverhaal.....	108
5.4.1.3	Handelingspatroon.....	109
5.4.1.4	Karakters.....	112
5.4.2	Die hardgebakte speurverhaal.....	114
5.4.2.1	Van raaisel na avontuur.....	114

5.4.2.2	Die ritme van ontmaskering .....	115
5.4.2.3	Karakters .....	116
5.4.2.4	“Noir”-milieu .....	120
5.4.3	Die misdaadroman .....	121
5.4.3.1	Van klassieke speurverhaal tot misdaadroman .....	121
5.4.3.2	Die misdadigerfokus .....	123
5.5	Ander vorme van misdaadfiksie .....	125
5.5.1	Die polisieroman .....	126
5.5.2	Die spanningsverhaal .....	127
5.5.3	Spioenasiefiksie .....	128
5.5.4	Reeksmoordenaarfiksie.....	129
5.6	’n Nota oor terminologie.....	131
5.7	Akademiese belangstelling in misdaadfiksie .....	132
5.7.1	Akademiese diskoerse en reaksies.....	132
5.7.2	Die “genre snob”-debat.....	134
5.8	Gevolgtrekking.....	137

## Hoofstuk 6: Die romans van Deon Meyer 139

6.1	Inleiding.....	139
6.2	<i>Wie met vuur speel</i> .....	139
6.2.1	Misdaadgegewe .....	140
6.2.2	<i>Wie met vuur speel</i> as soektognarratief.....	140
6.2.3	Ivan Malan as hardgebakte formuleheld .....	141
6.2.4	Samevatting.....	144
6.3	<i>Feniks</i> .....	144
6.3.1	<i>Feniks</i> as polisieroman.....	144
6.3.2	<i>Feniks</i> as representasie van die “nuwe” Suid-Afrika.....	146

6.3.3	Samevatting.....	149
6.4	<i>Orion</i> .....	150
6.4.1	<i>Orion</i> as kombinasieteks .....	150
6.4.2	Zatopek van Heerden as paradoksale formuleheld .....	151
6.4.3	<i>Orion</i> en die tema van hoop .....	153
6.4.4	Samevatting.....	154
6.5	<i>Proteus</i> .....	155
6.5.1	<i>Proteus</i> as spioenasieriller.....	155
6.5.2	Kollaterale skade en ontglippende geregtigheid .....	157
6.5.3	Tobela Mpayipheli as ambivalente held.....	159
6.5.4	Samevatting.....	160
6.6	<i>Infanta</i> .....	161
6.6.1	Drie perspektiewe op die misdaadgedewe in <i>Infanta</i> .....	161
6.6.1.1	Tobela Mpayipheli (“Artemis”).....	161
6.6.1.2	Bennie Griessel.....	162
6.6.1.3	Christine van Rooyen.....	162
6.6.2	Problematisering van die etiese.....	163
6.6.3	Samevatting.....	166
6.7	<i>Onsigbaar</i> .....	167
6.7.1	Lemmer as hardgebakte privaatspeurder.....	167
6.7.2	Ekokritiese kommentaar in <i>Onsigbaar</i> .....	170
6.7.3	Samevatting.....	172
6.8	<i>13 uur</i> .....	173
6.8.1	<i>13 uur</i> as spanningsverhaal .....	173
6.8.1.1	Spanning .....	174
6.8.1.2	Nuuskierigheid.....	176
6.8.2	Kaapstad as misdaadruimte in <i>13 uur</i> .....	177

6.8.3	Samevatting.....	179
6.9	<i>Spoor</i> .....	180
6.9.1	Struktuur.....	180
6.9.1.1	Boeke 1 en 3.....	180
6.9.1.2	Boek 2.....	182
6.9.1.3	Boek 4.....	183
6.9.1.4	Naskrif.....	184
6.9.2	Lukas Becker en die chaosteorie.....	185
6.9.3	Samevatting.....	187
6.10	<i>7 dae</i> .....	188
6.10.1	Vernuwning van stereotipes en intriges.....	192
6.10.2	<i>7 dae</i> as reeksroman.....	193
6.10.3	Die realiteitseffek.....	196
6.10.4	Samevatting.....	196
6.11	<i>Kobra</i> .....	196
6.11.1	Die ritme van ontmaskering.....	196
6.11.2	Tyrone Kleinbooi as antiheld.....	198
6.11.3	Samevatting.....	200
6.12	<i>Ikarus</i> .....	200
6.12.1	<i>Ikarus</i> as klassieke speurverhaal.....	201
6.12.2	Terugwykende vertelstyl.....	204
6.12.3	Samevatting.....	206
6.13	<i>Koors</i> .....	206
6.13.1	Bespiegelende spanningsfiksie.....	206
6.13.2	Filosofiese vraagstukke.....	209
6.13.3	<i>Koors</i> as natuurgerigte literatuur.....	212
6.13.4	Samevatting.....	215

6.14	Gevolgtrekking .....	216
------	----------------------	-----

<b>Hoofstuk 7: Slotsom</b>	<b>219</b>
----------------------------	------------

7.1	Gevolgtrekking.....	219
-----	---------------------	-----

7.2	Moontlikhede vir verdere studie .....	223
-----	---------------------------------------	-----

7.3	Ten slotte .....	224
-----	------------------	-----

<b>Bibliografie</b>	<b>225</b>
---------------------	------------

---

*Who would dare decide today what is literature and what is not, given the irreducible diversity of all written works which, from infinitely different perspectives, tend to be regarded as literature?*

– Tzvetan Todorov, “The notion of literature” (2007)



# Hoofstuk 1

## Inleiding

---

*Why does the distinction between high and popular art persist in spite of postmodern predictions that it should vanish? This fundamental question forms the backdrop for the present work ...*

*It is a contemporary version of a much older problem, the problem of “quality”, the distinction between good art and bad. Since Plato, the difference between artworks that merit sustained attention and those that merely offer ephemeral entertainment has been a preoccupation for students of culture.*

– Shrum 1996:6

---

Naidu en Le Roux (2014) verwys in ’n onlangse artikel na die sogenaamde “genre snob”-debat, ’n voortgaande kritiese gesprek rondom die kulturele status van eietydse Suid-Afrikaanse misdaadfiksie. Die geskilpunte in hierdie “debat” sentreer volgens Naidu en Le Roux (2014:284) hoofsaaklik rondom die volgende vraag:

Is it [South African crime fiction] “highbrow” or “lowbrow”, credibly representative of a turbulent and crime-ridden society, or is it just sensationalist, escapist, marketable entertainment limited by generic conventions?

Die vraag is dus of Suid-Afrikaanse misdaadfiksie vandag blote vermaak, ’n vorm van ontvlugting, verskaf? Of behoort die genre in die konteks van postapartheid Suid-Afrika “ernstiger” opgeneem te word? Is dit, in die woorde van Shrum (1996:6), “merely ephemeral entertainment” of “artworks that merit sustained attention”?

Een invloedryke “mensgemaakte konstellasië” (Jacobs 2016:49) waarvolgens “highbrow” literatuur tradisioneel uitgesonder word, is die literêre kanon. Ten einde ’n bydrae te lewer tot die debatte waarna Naidu en Le Roux (2014) verwys, fokus die onderhawige proefskrif op die problematiese verhouding tussen misdaadfiksie en die literêre kanon in Afrikaans. In die besonder word die kanoniseringsprosesse rondom die werk van een populêre misdaadfiksieskrywer in Afrikaans, naamlik Deon Meyer, ondersoek.

## 1.1 Misdaadfiksie en die kanon – ’n problematiese verhouding

Black (2010:76) beweer dat daar in die Westerse literatuur nog altyd ’n ongemaklike verhouding tussen misdaadfiksie en die literêre kanon bestaan het. Enkele misdaadromans, soos Hammett se beroemde *The Maltese falcon* (1929), is volgens Black (2010) wel in die Westerse literêre kanon opgeneem, maar oor die algemeen bly die meeste misdaadfiksie uit die kanon uitgesluit.

Waarom? Is dit, soos wat James (2007a) aanvoer, omdat die “thriller thrill” wat lesers van speur- en misdaadverhale dikwels ervaar – dit wil sê die opwinding van ’n spanningsvolle narratief of die bevrediging van ’n opgeloste raaisel – telkens afwysend gestel word teenoor die “art thrill” wat tradisioneel met sogenaamde belletristiese literêre werke geassosieer word?

Die bekende Engelse digter W.H. Auden het by geleentheid na sy liefde vir speurverhale as “an addiction like tobacco or alcohol” verwys (in “The guilty vicarage”, 1948). Die speurverhaal het volgens Auden ’n byna magiese krag om die leser te boei, maar kan nie noodwendig as “kuns” geag word nie.

Verder is dit opvallend dat verskeie skrywers deur die jare gekies het om misdaadfiksie onder ’n skuilnaam uit te gee. Black (2010:76) wys op die volgende gevalle: “Nicholas Blake” wat byvoorbeeld die skuilnaam is van die Ierse digter Cecil Day Lewis; “Dan Kavanagh” as die skuilnaam van die Bookerpryswenner Julian Barnes, en “Benjamin Black” as die skuilnaam van John Banville. In Afrikaans, sou die naam van Abraham H. de Vries by hierdie lys gevoeg kon word, synde ’n Eugène Marais-pryswenner wat volgens Kannemeyer (2005:357) verskeie speurverhale onder die naam “Thys van der Vyver” gepubliseer het.

Auden se opmerkings, en die neiging van bekroonde skrywers soos Barnes, Banville en De Vries om misdaadfiksie as ’t ware incognito te skryf, dui op ’n bepaalde stigma, en moontlik selfs ’n mate van snobisme, wat tradisioneel jeens hierdie genre gehuldig word. Joan Hambidge (2008:68-69) sê in dié verband:

Die moderne letterkunde beskou dikwels die speurverhaal as populêre letterkunde ... [S]peurverhale en thrillers word as ontspanningsverhale getipeer en dus verminder.

## 1.2 “Hoë” kultuur

Die kategorisering van misdaadfiksie as “populêr”, “triviaal” of “ontvlugtingslektuur” hou verband met die ouer elitistiese onderskeid tussen sogenaamde “hoë” en “lae” kultuur.

Vir ’n baie lang tyd sedert die Verligting, so verduidelik Burger (2014), is aanvaar dat blootstelling aan die “beste” literatuur, kuns en filosofie ’n manier is waarop die hoogste prestasies van die menslike gees (sogenaamde “hoë kultuur”) oorgedra kon word. Die Britse skoolinspekteur en digter Matthew Arnold het trouens in 1869 aangevoer dat jongmense blootgestel behoort te word aan die beste wat deur die eeue geskryf en gedink is (kyk Arnold 2008).

Ten opsigte van “hoë kultuur” het die literêre kanon gevolglik ’n bevoorregte kulturele posisie ingeneem. Tompkins (1989:44) definieer byvoorbeeld die literêre kanon as:

Those literary works that at any given moment in a culture’s history are regarded by educated people as the best their culture has to offer.

Die kanon is dus, volgens Tompkins, ’n algemeen aanvaarde groep tekste en/of skrywers wat op ’n bepaalde tydstip (volgens die kriteria wat spesifiek dan geld) deur “opgevoede” mense beskou word as maatstaf van die “beste”, “belangrikste” of “waardevolste” literatuur waaroor daardie betrokke kultuur beskik.

Tradisioneel is dit ook hierdie “gekanoniseerde” skrywers wie se werk meestal deur akademici gelees en (dikwels steeds) in Westerse universiteite se taaldepartemente bestudeer word.

## 1.3 Die “populêre wending”

In die tweede helfte van die twintigste eeu het daar egter ’n oënskynlik ingrypende wending in die Westerse denkwêreld plaasgevind. Dit is ’n wending wat veral met die opkoms van die kultuurstudies verband hou (met kultuurkritici soos Raymond Williams en Stuart Hall aan die spits), en wat ook met die idees van post-strukturalistiese denkers soos Michel Foucault, Pierre Bourdieu en Jacques Derrida, asook Hayden White en Clifford Geertz geassosieer word (Burger 2014).

Hierdie wending het meegebring dat die bevoorregte posisie van “hoë kultuur” toenemend uitgedaag en bevraagteken is. Al meer het die besef posgevat dat *alle* idees en opvattinge oor wat “goed”, “skoon” en “waar” is, eintlik maar sosiaal gekonstrueer is – dit word bepaal deur die spesifieke tyd en plek waarin dit geformuleer is, en kan daarom nie sonder meer as universeel of tydloos beskou word nie. Daarmee saam het die literêre kanon ook onder druk gekom, want die veronderstelling dat kanonieke werke sekere “tydlose”, “universele” waarhede en menslike waardes versinnebeeld, is met groeiende agterdog begroet.

Die kwynende invloedssfeer van sogenaamde “hoë” of “elite” kultuur in die tweede helfte van die twintigste eeu, tesame met ’n merkwaardige verbreding van die wyer kulturele aanbod (danksy televisie, die internet en selfoonnetwerke) het ook aanleiding gegee tot ’n verhoogde belangstelling in die populêre kultuur (die sogenaamde “popkultuur”).

Populêre films en skryfwerk het gevolglik groter akademiese aandag begin geniet, en sommige skrywers het selfs begin om doelbewus meer “populêr toeganklik” te skryf (aldus Burger 2014 en ook Vaessens 2009). Waarskynlik is een van die opvallendste voorbeelde van die uitdeinende gewildheid en belangstelling in populêre literatuur, veral in Suid-Afrika na 1994, op die gebied van misdaadfiksie te bespeur.

#### **1.4 Opbloei in Suid-Afrikaanse misdaadfiksie**

Volgens Nicol (“Who’s who of South African crime writing”, 2016a) is meer as 50 misdaadromans deur meer as 20 plaaslike skrywers in die afgelope dekade gepubliseer. Uitgewers soos Etienne Bloemhof van NB-Uitgewers beaam die winsgewendheid van, asook Suid-Afrikaanse lesers se groeiende behoefte aan, speurverhale en misdaadfiksie (Niewoudt 2011). Dit is ’n verskynsel wat verder waargeneem kan word in koerantopskrifte soos “Crime fiction in SA blooming like the real thing” (*The Weekender*, 12 Julie 2008), “Opbloei in misdaadfiksie ook in Afrikaanse mark” (*Die Burger*, 30 September 2011) en “Misdadromans ‘winsgewend’” (*Die Burger*, 7 Maart 2012). Roos (2012:78) vra dus tereg:

Wie kan dan nog twyfel dat die speurverhaalgenre tans die suksesstorie van die Afrikaanse prosa is?

Benewens hierdie opbloeï in die gewildheid van plaaslike misdaadfiksie is daar ook sprake van groter akademiese bewustheid van die genre. Breytenbach (2010) voer byvoorbeeld aan dat plaaslike misdaadfiksie onlangs gegroei tot die vlak waar dit vir “ernstige literêre analise vatbaar” is, Amid (2014) suggereer dat Suid-Afrikaanse misdaadfiksie in die afgelope twee dekades ’n soort “volwassewording” ondergaan het, en De Kock (2011) spekuleer selfs of die postapartheid misdaadroman, vanweë die ooglopende sosiale kommentaar wat dikwels daarin voorkom, nie dalk die plek van die “nuwe politieke roman” in Suid-Afrika ingeneem het nie.

### 1.5 Deon Meyer

Een outeur wat veral die onlangse “sukkesstorie” van Suid-Afrikaanse en Afrikaanse misdaadfiksie beliggaam, is Deon Meyer. Meyer het in 1994 gedebuteer en word sedertdien as ’n leidende figuur op die gebied van Suid-Afrikaanse misdaadfiksie beskou.<sup>1</sup> Teen 2007 was Meyer die vyfde gewildste Afrikaanse skrywer in terme van verkoopsyfers, naas Dalene Matthee, Ena Murray, Maritha van der Vyver en André P. Brink (Struik 2008). Sy boeke word nou internasionaal gelees in tot soveel as 27 tale (aldus sy amptelike webwerf [www.deonmeyer.com](http://www.deonmeyer.com)).

Hy is ook die ontvanger van verskeie toekennings en pryse,<sup>2</sup> hier ter plaatse sowel as in die buiteland, waaronder die ATKV Prosaprys (2000, 2003, 2004), die ATKV Prys vir Spanningslektuur (2008, 2009, 2012), die Exclusive Books Fanatics’ Choice Award (2011), die Barry Award (in die VSA) (2011), Le Grand Prix de Littérature Policière in Frankryk (2003), en die Sweedse Martin Beck Toekenning (2008).

In Meyer se kielsoeg volg ’n hele vlag Afrikaanse misdaadskrywers, soos Chanette Paul, François Bloemhof, Irma Venter, Chris Karsten, Dirk Jordaan, Riana Mouton en Karin Brynard. Weens die beperkte omvang van hierdie studie sou dit egter onmoontlik wees om elkeen van hierdie skrywers se romans deeglik te bestudeer. Daarom word Deon Meyer as gevallestudie vir hierdie navorsingsprojek gekies synde ’n leidende figuur op die gebied van Afrikaanse misdaadfiksie. Nicol (2015) skryf in verband met Meyer se werk:

---

<sup>1</sup> Die romans tot en met *Koors* (2017) word in hierdie proefskrif gedek.

<sup>2</sup> Sien hoofstuk 3 vir ’n volledige lys pryse en toekennings.

For the first time here were [South African crime] novels on a par with international crime fiction as far as plot sophistication and literary prowess were concerned.

Naas Nicol is daar talle persone wat soortgelyke bewerings maak, byvoorbeeld dat Deon Meyer se werk die “pretensieuse” skeidslyn tussen “ligte leesstof” en letterkunde oorbrug (Gouws 2004), dat sy romans gerus kan opskuif na ’n hoër kategorie as “blote spanningsverhale of ontspanningslektuur” (Van der Westhuizen 2008), dat hy beskou moet word as een van ons “waardevolste literêre bates” (Wessels 2008) en dat Meyer waarskynlik veel meer gesogte “literêre” pryse sou verower het as dit nie was vir die tradisionele snobisme jeens misdaadfiksie nie (Human 2015).

## 1.6 Vraagstelling en hipotese

Die onlangse opbloei in plaaslike misdaadfiksie, en veral die gewildheid van Deon Meyer se boeke, tesame met die bewerings van kritici soos Gouws (2004), Wessels (2008) en Human (2015), vestig opnuut die aandag op die tradisioneel problematiese verhouding tussen misdaadfiksie en die literêre kanon. Word die romans van ’n populêre skrywer van misdaadfiksie soos Deon Meyer binne die Afrikaanse letterkunde gekanoniseer? Waarom, of waarom nie?

Die voorlopige hipotese wat in hierdie proefskrif gestel word, is dat Meyer se romans kennelik steeds nie ’n sentrale posisie in die Afrikaanse literêre kanon beklee nie omrede die tekste hoofsaaklik as “populêre fiksie” gekategoriseer word en die kenmerke van populêre literatuur oënskynlik nie met die tradisionele maatstawwe vir kanonisering versoenbaar is nie.

Deon Meyer se boeke sal vervolgens ontleed word as voorbeelde van “formule-literatuur”, Cawelti (1976) se teorie vir die evaluering van populêre genrefiksie (wat volledig in hoofstuk 4 bespreek word). Vanuit hierdie invalshoek sal ondersoek ingestel word na die vraag of/hoe Meyer se werk van die konvensionele verwagtinge vir “formuleliteratuur” afwyk, en of sy werk sogenaamde “literêre” eienskappe vertoon wat moontlike opname in die kanon sou kon bewerkstellig.

## 1.7 Ontplooiing van die studie

Hoofstuk 2 verskaf eerstens 'n teoretiese basis deurdat verskillende definisies en opvattinge rakende die literêre kanon daarin uiteengesit word, asook 'n verduideliking van hoe die kanoniseringsproses plaasvind. Vanweë die kompleksiteit van hierdie proses word sisteemteoretiese beskouings van die letterkunde betrek ten einde rekenskap te gee van belangrike prosesse en sub sisteme wat kanoniserings en die gepaardgaande in- en uitsluitingsmeganismes in die Afrikaanse literatuur beïnvloed.

Hoofstuk 3 word vervolgens daaraan gewy om vas te stel of Deon Meyer se romans gekanoniseer is/word binne die Afrikaanse literêre sisteem en in hoe 'n mate. Dit sal gedoen word deur te kyk watter invloed die volgende sub sisteme (soos deur Kleyn (2013) geïdentifiseer) op die kanoniserings van Meyer gehad het: uitgewerspraktyke, bemerking en die boekhandel; vertaling; resensies en mediapraktyke; akademiese belangstelling en literatuurgeskiedenis; pryse en toekennings.

Aangesien Meyer dikwels as 'n "populêre skrywer" gekategoriseer word, word probleme rondom die kategorie "populêre fiksie" (ofte wel "genrefiksie") in hoofstuk 4 te berde gebring. Hoe verskil hierdie kategorie van sogenaamde "literêre fiksie" en waarom word populêre fiksie oënskynlik oor die algemeen uit die kanon uitgesluit? Cawelti (1976) se konsep "formuleliteratuur" sal ook in hoofstuk 4 bespreek word as 'n begrip wat nuttig blyk te wees vir die bestudering en evaluering van genrefiksie.

Hoofstuk 5 verskaf dan 'n oorsig van die ontwikkeling van misdaadfiksie as populêre genre, asook 'n tipologiese uiteensetting van die vernaamste subgenres ("formules") daarvan, waarteen Deon Meyer se romans later (in hoofstuk 6) "getoets" kan word. Probleme met genreklassifikasies en terminologie word ook kortliks in hoofstuk 5 aangeraak.

In hoofstuk 6 kom Deon Meyer se romans meer indringend onder die loep. Die doel in daardie hoofstuk is om vas te stel in hoe 'n mate Meyer se romans aan die konvensionele verwagtinge vir misdaadfiksie voldoen. Bly die tekste oorwegend binne die grense van populêre "formuleliteratuur"? Of vertoon Meyer se werk

“literêre” afwykings van die tipiese misdaadfiksieformules wat potensiële opname in die kanon sou kon bewerkstellig?

Hoofstuk 5 fokus dus op tekstuele aspekte van misdaadfiksie in die algemeen en hoofstuk 6 op Deon Meyer se romans in die besonder, terwyl hoofstuk 2, 3 en 4 fokus op die breër literêre veld laat val. Hoofstuk 7 bevat ten slotte die proefskrif se gevolgtrekking en enkele moontlikhede en suggesties vir verdere studie.



# Hoofstuk 2

## Die literêre kanon

---

*Since literary works embody the values of the society that produces them, and since values are almost always in dispute, the question of which books ought to be accorded canonical status is frequently a subject of controversy.*

– Tompkins 1989:442.

---

### 2.1 Inleiding

In hierdie hoofstuk word daar ondersoek hoe die literêre kanon tot stand kom en in stand gehou word – met ander woorde, hoe die proses van kanonisering plaasvind. Daar word eerstens gekyk na definisies van “die literêre kanon”, wat in sigself ’n problematiese en selfs aanvegbare konsep blyk te wees, gevolg deur ’n kort sisteem-teoretiese bespreking van die verskillende meganismes wat betrokke is by dié komplekse proses.

Die teoretiese agtergrond wat hier bespreek word, sal dan in hoofstuk drie op die geval van Deon Meyer spesifiek toegepas word ten einde te bepaal in hoe ’n mate sy werk in die Afrikaanse literêre kanon opgeneem is, al dan nie. Die oorhoofse doel van die studie is immers om vas te stel of ’n populêre skrywer van misdaadfiksie, soos Deon Meyer, werklik ’n kans staan om gekanoniseer te word, en of die beweerde postmodernistiese opheffing van grense tussen “hoë” en “lae” literatuur (of tussen “literêre” en “populêre” fiksie) inderdaad ook op die gebied van die eietydse Afrikaanse misdaadfiksie plaasvind.

#### 2.1.2 Kanonstudies

Akademie belangstelling in die totstandkoming van literêre kanons is klaarblyklik ’n relatief onlangse verskynsel. Volgens Ohlhoff (1995) het kanonstudies (die bestudering van *hoe* en *hoekom* literêre kanons tot stand kom) eers werklik in die

tagtigerjare<sup>3</sup> begin posvat. Hierdie navorsingsterrein behels volgens Tompkins (1989:442) die volgende:

Students of canon formation investigate the mechanisms that create and sustain or, alternatively, abort or destroy a literary work's reputation, and attempt to account for changes in the literary canon over time by delineating the emergent conceptions of literature and literary value that accompany such changes, as well as the historical processes in which they are embedded.

Sedert die tagtigerjare het daar verskeie studies oor kanonisering verskyn wat met die Afrikaanse literatuur verband hou, deur onder meer Marais (1993), Ohlhoff (1993; 1995), De Wet (1994), Nolte (1994), Lourens (1996; 1997), Barnard (1998), Adendorff (2003), en Van Coller (2001a; 2001b; 2002a; 2002b; 2005).

Twee noemenswaardige onlangse voorbeelde in Afrikaans is die proefskrifte van Kleyn (2013), waarin sy kanonisering in die Afrikaanse literêre sisteem vanaf 2000 tot 2009 karteer, en Jacobs (2016), waarin die posisie van “swart” Afrikaanse skrywers ten opsigte van die kanon sedert 1992 ondersoek is. Kanonisering blyk dus steeds 'n aktuele onderwerp binne die Afrikaanse letterkunde te wees; Joan Hambidge (2014) meen byvoorbeeld *LitNet* se onlangse aanlynseminaar, *Poolshoogte* (2014), is “in wese 'n debat oor kanonisering en die problematiek rondom hierdie komplekse proses”.

Fokkema (aangehaal in Ohlhoff 1993:58) verduidelik dat daar basies twee soorte navorsingsvrae in verband met die literêre kanon te stel is. Enersyds kan navorsers empiriese vrae stel, naamlik: Wat is die aard en samestelling van die kanon? Watter tekste en outeurs *is of word* met ander woorde in die kanon opgeneem? Daarenteen kan normatiewe vrae gestel word waarin daar gepoog word om vas te stel: Hoe *moet* die kanon lyk? Watter tekste en outeurs  *behoort* dus in die kanon opgeneem te word?

Die huidige studie sluit waarskynlik nouer aan by eersgenoemde kategorie, want hierin word nie soseer 'n “normatiewe” argument gevoer oor waarom Deon Meyer 'n plek in die Afrikaanse literêre kanon  *behoort* te hê nie. Daar word eerder gepoog om empiries vas te stel *of* Deon Meyer se werk gekanoniseer word al dan nie, en waarom.

---

<sup>3</sup> Fokkema (aangehaal in Ohlhoff 1993:59) wyt hierdie toedrag van sake aan die lang oorheersing van die literatuurstudie in die twintigste eeu deur formalistiese benaderings – wat meer op die *teks* ingestel was as op die *konteks*.

## 2.2 Definiesies van die literêre kanon

Die woord “kánon” (met die klem op die eerste lettergreep) is van Griekse oorsprong en beteken in die breedste sin “maatstaf, rigsnoer, norm, reël” (*Woordeboek van die Afrikaanse Taal* 2013). Van Gorp definieer insgelyks die term as “voorbeeld, norm, wet, en lijst, catalogus of tabel” (1991:62).

In die teologiese sin dui “die kanon” op ’n stel gesaghebbende geskifte wat dien as voorskrif vir ’n godsdienstige geloof of handelwyse. Die kanonieke boeke<sup>4</sup> waaruit die christelike Bybel byvoorbeeld saamgestel is, word gesien as “heilig” of “wetties”, omdat dit stellig deur God geïnspireer is (Van Gorp 1991:62).

Metertyd het die konsep van die kanon as rigsnoer (of maatstaf) ook oorgespoel na die kunste. Kanonieke kunstenaars en hul werk word derhalwe beskou as “gevestigde, vooraanstaande voorbeelde van ’n bepaalde kunsvorm” (*HAT* 2015). Maar, sê Ohlhoff, dit skep bepaalde probleme as hierdie teologiese betekenis “met al sy implikasies van gesaghebbendheid en afgeslotenheid” net so na die literatuurstudie oorgedra word (1993:58).

Religieuse kanons is betreklik vas en stabiel. Literêre kanons is egter aanpasbaar, buigbaar en veranderlik. Bloom (1994:37) benadruk: “[T]he Western canon [is] anything but a unity or stable structure,” en Fowler (1982:213) verduidelik in soortgelyke trant:

[T]he literary canon varies obviously – as well as unobviously – from age to age and reader to reader ... What makes a strong impression on the public at one time, ceases to interest it at another.

Literêre kanons kan dus varieer van een tydperk tot ’n volgende. Hoe word die literêre kanon dan gedefinieer, as die essensie daarvan nie noodwendig “in klip gebeitel” is nie?

Volgens Ohlhoff (1993:58-59) beteken opname in die literêre kanon nie soseer die aanvaarding van ’n teks binne ’n rigiede stel gesaghebbende tekste nie, maar eerder die opname daarvan in ’n “voortgaande kritiese gesprek”. Die werke van byvoorbeeld

---

<sup>4</sup> Teenoor die “kanonieke” boeke van die Bybel staan die sogenaamde “apokriewe” boeke. Die apokriewe word gesien as “oneg” (nie werklik deur God geïnspireer nie) en word daarom uit die kanon weggelaat.

Van Wyk Louw, Opperman, Leroux en Breytenbach verkry (en behou) hul plek in die Afrikaanse literêre kanon danksy 'n konstante vloeï van interpretasies.

Outeurs en hul werk wat die kanon binnedring, het volgens Abrams en Harpham (2009:20) “a conspicuous and continued influence on later authors”, en hulle word by wyse van “cumulative consensus of authoritative critics and scholars” beskou as belangrik of “major”.

Livingstone (aangehaal in Kleyn 2013:28) definieer die literêre kanon weer as “a publicly recognised collection of works believed to have some kind of value, such as artistic merit ... [T]hat includes literary works of high literary merit, where a work's literary merit is a matter of its combined artistic and aesthetic value”.

Mooij (1985/6:23) definieer op sy beurt die literêre kanon as 'n “verzameling van literaire werke, die in een sameleving als waardevol erkend word, en dien as referentiepunt in de literatuurbeskouing [en] onderwys.”

Fokkema (aangehaal in Kleyn 2013:29) meen ook die kanon is “a selection of well-known texts, which are considered valuable, are used in education, and serve as a framework of reference for literary critics”. Van Coller (1996a:50-51) eggo beide die definisies van Mooij en Fokkema wanneer hy sê die kanon dien as “verwysingspunt” binne 'n literêre sisteem.

Die deurlopende tema wat deurskemer in al bogenoemde definisies is dat kanonieke tekste om die een of ander rede as waardevol beskou word en daarom 'n geldige verwysingspunt binne die literêre sisteem bied. Die tweede opmerkbare punt (wat saamhang met die eerste) is die feit dat literêre kanons klaarblyklik tot stand kom wanneer bepaalde rolspelers binne daardie sisteem 'n mate van konsensus bereik oor watter tekste nou juis “van waarde” is.

### **2.2.1 “Literatuur met een hoofdletter L”**

Kanonisering geskied op grond van sekere rolspelers binne die literêre sisteem se poëtikale en ideologiese uitgangspunte – en dus ook estetiese oordele (Van Coller 2011:69). Daar kan gevra word watter estetiese eienskappe literêre tekste moet “besit” om potensiële opname in die kanon te bewerkstellig?

In *Het leven van teksten* beskryf Brillenburg Wurth (2006:335) wat hy “Literatuur met een hoofdletter L” noem as

waardevolle teksten ... die beskikken over spesifieke kenmerke: tekste die op een kunstige manier spelen met die medium taal en tekste die om een of ander rede een lange houdbaarheidsdatum het.

Volgens Viljoen (1992a:110) geskied literêre waardebeoordeling aan die hand van maatstawwe soos intensiteit, digtheid, meerduidigheid, paradoks, geïntegreerde materiaal, eenheid en samehang, polivalensie, poli-interpretbaarheid. Ander kenmerke wat dikwels aan letterkunde toegedig word, sluit die volgende in:

- Literatuur word gekenmerk as simbolies toonaangewende tekste (De Geest 1997:162).
- Literatuur verskaf ’n estetiese ervaring wat bydra tot morele insig (De Geest 1997:172; Schram 1992:253).
- Literatuur gee insig in dit wat moeilik begryp kan word (Rigney 2006:307) en verrig filosofiese en insiggewingsfunksies (Rigney 2006:311).
- Literatuur word beskou as literêre erfgoed (Rigney 2006:324) en kan nasionale identiteitsbesef versterk (Rigney 2006:324; Schram 1992:253).
- Literatuur verkry deur vertaling internasionale en/of globale relevansie en belangrikheid (De Geest 2003:213).

Dit wil voorkom of daar legio waardes aan “Literatuur met een hoofdletter L” gekoppel kan word. Hier sal egter nou in besonder gefokus word op vier vereistes vir literêre “kanonisiteit” waarop die literêre kritikus Harold Bloom aandring.

### **2.2.2 Bloom se vereistes vir kanonisiteit**

Bloom bespiegel in sy boek *The Western canon: The books and school of the ages* (1994) oor die aard van “greatness” in die Westerse literatuur. Aan die hand van 26 invloedryke outeurs en hul oeuvres – wat volgens Bloom aan die kruin staan van die Westerse literêre kanon – kom hy dan tot die gevolgtrekking dat alle “grootse” literatuur vier dinge gemeen het.

Die eerste hiervan is oorspronklikheid. Kanonieke literatuur verskaf volgens Bloom “an uncanny startlement<sup>5</sup> rather than a fulfilment of expectations” (1994:3). Hy is onvermurfbaar oor hierdie punt:

[T]he tang of originality must always hang in an inaugurable aspect of any work that incontestably wins the agon with tradition and joins the canon. (1994:6)

Die tweede kenmerk – wat aansluit by die eerste – is deelname aan ’n tradisie (of proses) van literêre invloed, want, sê Bloom, literêre produksie is alewig in konflik “between past genius and present aspiration, in which the prize is literary survival or canonical inclusion” (Bloom 1994:8-9). Enige skrywer wat streef na ware “oorspronklikheid” moet dus aansluit *by* of afwyk *van* dít wat haar of hom voorafgaan.<sup>6</sup> Fowler (1996:32) stel dit soos volg: “[O]nly by knowing the beaten track, after all, can s/he [the author] be sure of leaving it”.

Die derde vereiste vir kanonisiteit is volgens Bloom estetiese waarde. Hy skryf (1994:29):

One breaks into the canon only by aesthetic strength, which is constituted primarily of an amalgam: mastery of figurative language, originality, cognitive power, knowledge, exuberance of diction.

Bloom se vierde kriterium is die “herleeswaarde” van literatuur: “One ancient test for the canonical remains fiercely valid: unless it demands rereading, the work does not qualify” (Bloom 1994:30). Tekste wat hulleself aanbied vir “rapid ingestion and discarding”, soos dikwels van populêre leesstof en sogenaamde “triviaallektuur” beweer word, drui gevolglik Bloom se toets vir kanonisiteit.

Origens verdedig Bloom die Westerse literêre kanon op basis daarvan dat dit ’n soort estetiese geheuesistiem bied (“a memory system”) – hy noem literêre kanonisering dan ook “the true art of memory” – want die groot nut lê vir hom daarin dat kanons ’n toetssteen verskaf waarteen nuwe literêre produksie gemeet kan word (Bloom 1994:35). Nuwe literêre skeppinge kan, na sy mening, slegs sinvol geëvalueer word as die volgende drieledige vraag beantwoord kan word: is hierdie (nuwe) literêre werk

---

<sup>5</sup> Bloom se bewering dat kanonwerke “an uncanny startlement” meebring, herinner sterk aan die formalistiese idee van *Verfremdung* (Bertolt Brecht) en *ostranenie* (Viktor Schlovsky): die idee dat ’n kunswerk die waarnemer tot kritiese afstand behoort te stem.

<sup>6</sup> Vergelyk ook hiermee die beroemde stelling van T.S. Eliot (in sy inleiding tot *Ezra Pound: Selected poems*, 1948) wat lui: “True originality is merely development.”

(1) *beter as*, (2) *swakker as* of (3) *gelykstaande aan* die beste wat al voorheen geskryf is?

## 2.3 Kanonvorming

### 2.3.1 Mag en uitsluiting

Bloom fokus op sekere intrinsieke eienskappe van “grootse” literêre werke wat stellig daartoe lei dat hulle die sogenaamde “toets van die tyd” sal of kan deurstaan. So ’n standpunt weerspieël wat Tompkins (1989:442-443) beskryf as die “tradisionele siening” van literêre kanons en hoe kanons tot stand kom. Sy verduidelik:

From the traditional perspective, works now in the canon are assumed to reflect not the workings of a political process but the judgment of generations of readers who have responded to the work’s intrinsic superiority ... This standard conception of how canons are formed rests on a definition of literature that emphasizes its timelessness and universality ... To preserve literature from politicization, proponents of the traditional view seek to preserve the existing canon on the grounds that it represents enduring values.

Teenoor die tradisionele standpunt is daar egter diegene wat meen die literêre kanon is nie werklik “tydloos” of “universeel” nie, maar eerder ’n “ideologiese strydperk waar verskillende wêreldbeelde om heerskappy stry” (Ohlhoff 1993:61). Sulke teenstanders van die tradisionele siening beweer met ander woorde dat die kanon ’n magspel is.

Hierdie magspel kan kortom soos volg getipeer word: kulturele maghebbers<sup>7</sup> probeer as ’t ware die kanon “kaap” om daardeur hul elitistiese belange te bevorder en die samelewing se waardesisteem te beheer (deur byvoorbeeld aan die publiek voor te skryf wat “goeie” en “swak” smaak is). Intussen word die gevestigde kanon voortdurend vanuit die periferie “aangeval” en poog gemarginaliseerde of verwaarloosde literatuursoorte om die kanon oop te beur en binne te dring.

In sy perspektief oor “Buitekanonieke kulturele praktyke” in Afrikaans illustreer Willemse (1999:3) hoedat kanonvorming verband hou met sosiale, kulturele en

---

<sup>7</sup> In Bourdieu (1993) se terme is hulle persone met genoegsame “kulturele kapitaal” om mag uit te oefen. “Kulturele kapitaal”, in hierdie sin, verwys na die kennis, vaardighede, opvoeding en geleentehede wat iemand bekom deur sy/haar bevoorregte posisie in die samelewing. Ouers verskaf byvoorbeeld kulturele kapitaal aan hul kinders deur houdings en kennis oor te dra wat die kinders op hul beurt ’n hupstoot kan gee in die huidige onderwysstelsel.

politieke mag. Hy sê kanons kan nie sonder meer beskou word as “waardevrye seleksies” van die “beste werke” in ’n bepaalde literatuur nie:

Die aantal tekste in enige literêre tradisie wat tot “letterkunde” – die kanon – verklaar is, verteenwoordig nooit die geheel nie en verskil trouens van tydvak tot tydvak, na gelang van verskuiwings in literêre mag en smaak.

Ter illustrasie bespreek Willemse die totstandkoming van drie belangrike bloemlesings in Afrikaans – *Digters uit Suid-Afrika* (1917), *Groot Verseboek* (1951) en *SA in poësie / SA in poetry* (1988) – en toon aan hoe daardie seleksies telkens deur buiteliterêre mag beïnvloed is. In die tweede deel van sy essay wys Willemse dan op sekere literêre verskynsels wat histories na die rand van die Afrikaanse literatuur uitgestoot is, naamlik: die literatuur van klerewerkers en swart Afrikaanse skrywers, populêre literatuur en die Afrikaanse mondelinge tradisie.

Willemse is nie die eerste of enigste akademikus om sulke gevalle van uitsluiting en marginalisering in die Afrikaanse literatuur te belig nie. Soos Kleyn (2013:29) uitwys, is daar ook onder meer die kwessies rondom vroueskrywers (sien ook Lourens 1992, 1996, 1997a, 1997b; Nolte 1994; Van Niekerk 1997), genres in geheel (Kleyn & Snyman 2010) en individuele figure (Kleyn & Marais 2010) wat oor die hoof gesien is.

### 2.3.2 Kanons is/as seleksies

Literêre kanons is in wese seleksies wat deur ’n bepaalde groepering op ’n bepaalde tydstip gekonstrueer word met ’n bepaalde doel. Enige seleksie sal noodwendig lei tot uitsluiting; soos Brillenburg Wurth dit stel: “Kies je voor de één, dan sluit je de ander uit” (aangehaal in Kleyn 2013:31). Sels Bloom (1994:15) erken en betreur hierdie feit:

Who reads must choose, since there is literally not enough time to read everything, even if one does nothing but read ...

Verskillende kontekste en/of funksies kan gevolglik aanleiding gee tot seleksies wat telkens ietwat anders saamgestel word. Moerbeek (aangehaal in Kleyn 2013:29) brei hierop uit:

For each situation the social group or the literary circuit will have to be defined, as the function of a canon is context-bound. Thus it will be possible to speak of a canon of a reading-club, a canon of a literary magazine, an academic canon or a school canon. From this point of view “canon” equals selection.



Derhalwe kan daar eintlik gepraat word van kanons in die meervoud eerder as slegs één gekose literêre kanon. Hierdie soort pluralistiese siening van die literatuur (vergelyk Van Schalkwyk 2011) is insiggewend, want dit impliseer dat daar bes moontlik ruimte binne die Afrikaanse literatuur is vir iets soos 'n Afrikaanse misdaadfiksiekanon naas die tradisionele literêre kanon.

### 2.3.3 Soorte kanons

Fowler onderskei in *Kinds of literature* (1982:213-216) verskillende soorte kanons. Daar is volgens hom die potensiële kanon (wat die volledige geskrewe of mondelinge rekord omvat), die toeganklike kanon (daardie deel van laasgenoemde wat op enige gegewe tydstip beskikbaar is) en geselekteerde kanons (gekose lyste outeurs of tekste soos vervat in byvoorbeeld leeslyste, bloemlesings en sillabusse).

Harris (1991:112-113) borduur op Fowler se skema voort en identifiseer verder: persoonlike kanons (al die tekste wat aan individuele lesers bekend is en/of deur hulle waardeur word), literêr-kritiese kanons (tekste en dele van tekste wat gereeld in kritiese boeke en artikels bespreek word) en pedagogiese kanons (tekste wat tipies aan sekondêre en tersiêre instellings voorgeskryf word). Dijkstra (1989) noem ook historiese kanons en klassieke tekste (sien ook Ohlhoff 1993:62).

Soos vroeër reeds genoem, kan 'n verskeidenheid funksies bepaal watter tekste en oeuvres "in" of "uit" is met betrekking tot geselekteerde kanons. Ohlhoff noem maar vier hiervan (1993:62-63): tekste kan onder meer geselekteer word om

- sekere kulturele erfgoed oor te dra,
- as gemeenskaplike raamwerk te dien vir 'n groep interpreteerders,
- die idees van 'n literêr-historiese denkskool (byvoorbeeld die New Critics of die Russiese Formaliste) te bevestig, of
- doelbewus te pluraliseer (deur erkenning te verleen aan voorheen miskende groepe en literatuursoorte).

Alhoewel dit ietwat simplisties sou wees om alle seleksies van tekste en outeurs te herlei na die invloed van mag (Harris 1991:118), is dit so dat kanonvorming nooit slegs 'n suiwer teks-interne aangeleentheid is nie. Kanonvorming is ook afhanklik van

en word gevorm deur verskeie buitetekstuele kragte. Kleyn (2013:29) skets hier 'n beeld van die soort buitetekstuele kragte wat op kanoniserings (kan) inwerk:

Eerder as literêre waarde alleen is dit ook literêre groeperings, periodisering en kategorisering deur verbintenisse met groepe, uitgewershuise, *little magazines*, literêre joernale, bylaes, unies, instansies wat beheer het en meewerk aan befondsing, individue wat posisies aan universiteite beklee, regeringsorganisasies, internasionale kongresse, subsidies, vertalings, en dies meer, wat 'n rol in waardetoekenning speel.

Dit is dus nie alleen die teks-interne aspekte van 'n teks wat lei tot kanonieke in- of uitsluiting nie; daar is ook 'n aantal teks-eksterne faktore wat 'n belangrike kanoniseringsrol speel.

#### 2.3.4 Kanoniseringsmeganismes

Van Coller (2001a:63-72) identifiseer 'n aantal meganismes wat kanoniserings op hierdie wyse beïnvloed, maar as 't ware "buite die teks" lê. Die eerste hiervan is volgens Van Coller uitgewerspraktyke. Uitgewershuise speel 'n onmisbare rol in die produksie van literatuur deur onder meer die keuring van manuskripte en publikasiebesluite, ontwikkeling van boeke (veral teksversorging en ontwerp), verspreiding en verkope.

Mediapraktyke speel (naas uitgewerspraktyke) ook 'n belangrike kanoniseringsrol, en dit behels onder andere formele en informele boekaankondigings, boekbesprekings, sosialemediaveldtogte en bemarking.

Die derde kanoniseringsmeganisme wat Van Coller uitlig staan bekend as "herskrywing". Herskrywing behels die weergee of opname van literêre tekste in iets anders as die oorspronklike vorm daarvan, en kan die volgende insluit: vertalings, bloemlesings, resensies, literêre kritiek en literatuurgeskiedenis.

Die vierde aspek wat Van Coller noem is institusionele praktyke. Hiermee word bedoel: praktyke waarvolgens literêre tekste 'n vorm van erkenning deur instansies geniet. Dit geskied meestal deur middel van literêre pryse en bekronings, insluiting in voorgeskreweboeklyste, die skryf van aantekeninge en inleidings (of voorwoorde).

Laastens kan outeurs ook sêlf 'n kanoniseringsrol vervul, soos byvoorbeeld deur hul aansluiting by gevestigde skryftradisies, parodiëring van ander skrywers en tekste,

intertekstualiteit en voorwerk (ofskoon hierdie aspek waarskynlik eerder beskou kan word as 'n teksinterne kanoniseringsmeganisme).

Dit is duidelik dat 'n verskeidenheid meganismes en rolspelers betrokke is by kanonisering. Hambidge (2008c) waarsku gevolglik teen 'n simplistiese, liniêre beskouing van hierdie ingewikkelde proses, en sy bepleit 'n benadering waarin “daar na die volledige letterkundige sisteem” gekyk word, sodat “probleme of hiate” uitgewys kan word wat tans opvallend is binne die Afrikaanse letterkunde.

## 2.4 Sisteemteoretiese benaderings

Sisteemteoretiese benaderings tot die literatuur, waaraan nou kortliks aandag geskenk sal word, los moontlik Hambidge se kompleksiteitsprobleem op. Segers (1997:76) het byvoorbeeld die volgende hieroor opgemerk:

Systematic theory is interested in the “actions” of all agents of the communication process, as opposed to most other approaches which are interested in just one agent.

### 2.4.1 Even-Zohar se polisisteemmodel

In die eerste plek kan melding gemaak word van Itamar Even-Zohar (1990) se sisteemteoriemodel, 'n aanpassing van Roman Jakobson se formalistiese kommunikasiemodel:



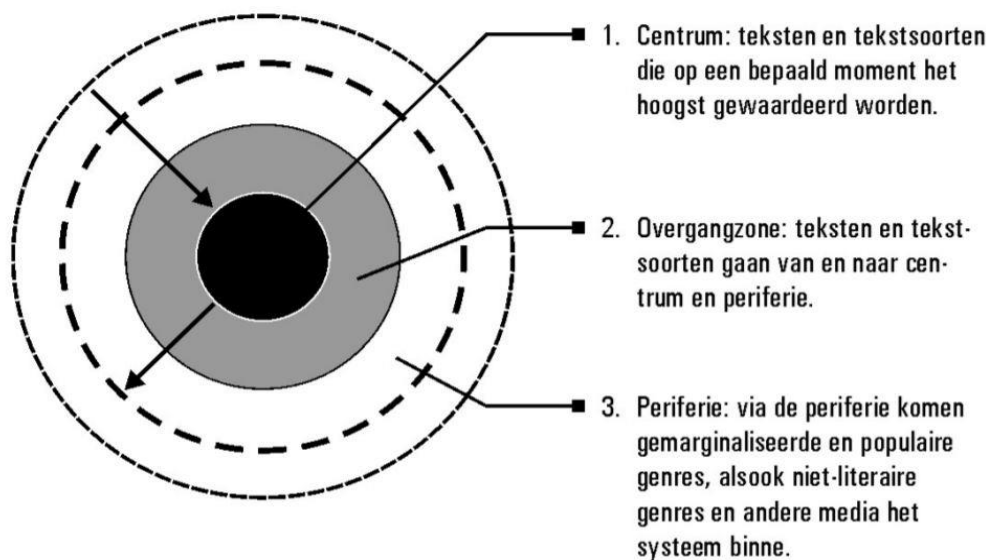
Figuur 1: Even-Zohar (1990:31) se sisteemteoriemodel

Even-Zohar se teorie poneer die literêre sisteem as 'n netwerk van relasies, en berus op die idee dat literêre sisteme nie staties is nie, maar dinamies. Even-Zohar onderskei tussen sentrale en perifere stratifikasies binne die literêre sisteem, wat

grootliks ooreenstem met die meer tradisionele onderskeid tussen sogenaamde “gekanoniseerde” en “niegekanoniseerde” items:

[By] “canonized” one means those literary norms and works ... which are accepted as legitimate by the dominant circles within a culture and whose conspicuous products are preserved by the community to become part of its historical heritage. On the other hand, “non-canonized” means those norms and texts which are rejected by these circles as illegitimate and whose products are forgotten in the long run by the community (unless they change their status). (Even-Zohar 1990:15)

Rigney (2006:317) se skematiese voorstelling van die onderskeie kompartemente in ’n literêre sisteem illustreer hierdie hiërargiese struktuur met ’n gekanoniseerde sentrum aan die kern en ’n nie-gekanoniseerde stratum op die periferie:



Figuur 2: Die kompartemente van die literêre sisteem (Rigney 2006:317)

Kleyn (2013:33) verduidelik dat daar voortdurend nuwe waardebeplings gemaak word wat lei tot wisselwerking binne hierdie hiërargie. Met elke herwaardering kan ’n teks of skrywer wat lank as gekanoniseer beskou is sy/haar plek in die kanon verbeur en plek maak vir iets/iemand wat lank gemarginaliseer was. “Dominante elemente” in die hiërargie slyt dus af en word vervang deur “minder dominante elemente” (Viljoen 1992b:548).

Even-Zohar (1990:11) waarsku egter dat die literêre sisteem nie eendimensioneel funksioneer nie, maar uit meervoudige sisteme bestaan:

a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent.

Voorts maak Even-Zohar die onderskeid tussen wat hy noem statiese en dinamiese kanonisiteit. In eersgenoemde geval word slegs een teks en/of persoon of individuele tekste en/of persone tot die kanon toegevoeg, maar in laasgenoemde geval word 'n bepaalde letterkundige beginsel of model ("a certain literary model") gekanoniseer, wat weer kan lei tot verdere produktiwiteit.

Dinamiese kanonisiteit is dan ook een manier waarop literêre sisteme aanhou vernuwe: "Dit sou beteken dat 'n skrywer, om steeds erkenning te geniet, nie maar op dieselfde ou patroon moet skryf nie, maar steeds *nuwe* modelle in die sisteem bekend stel – iets wat Van Wyk Louw en Opperman byvoorbeeld gedoen het" (Ohlhoff 1995:65).

Volgens Even-Zohar (1990:13) kan 'n polisistemiese benadering bydra tot verbeterde begrip van die literatuur as groter geheel, want meer en wyer verbande kan gelê word en miskennings kan sodoende uit die weg geruim word:

[In polysystemic theory] literature for children would not be considered a phenomenon sui generis, but related to literature for adults; translated literature will not be disconnected from original literature; mass literary production (thrillers, sentimental novels, etc.) would not simply be dismissed as "non-literature" in order to evade the recognition of its mutual independence with "individual" literature.

#### **2.4.2 Bourdieu en die literêre veld**

'n Tweede belangrike teoretikus wie se werk verband hou met sisteemteoretiese beskouings van die letterkunde is die Franse sosioloog, Pierre Bourdieu.

Bourdieu het 'n komplekse teorie ontwikkel waarin hy veral die posisie en meganismes van kultuur en kuns en hul sosiale funksies in die samelewing ondersoek het (aldus Jacobs 2016:23). Hoewel hy nie die begrip "sisteem" as sodanig gebruik nie, toon Bourdieu se "veldteorie" ooreenkoms met Even-Zohar se siening van "sisteem" as 'n netwerk van relasies.

Vir Bourdieu bestaan daar nie iets soos “literatuur” nie, maar wel tekste wat agente<sup>8</sup> “literatuur” noem. “Literatuur” word dus beskou as ’n kultureel bepaalde verskynsel en die produk van sosiale prosesse, want literêre waarde word subjektief, konteks bepaald toegeken volgens die literêre norme wat in daardie literêre veld geld.

Gegewe die feit dat literêre produksie en -verbruik as sosiale proses manifesteer, kan volgens Jacobs (2016:53) aangeneem word dat kanoniserings vir Bourdieu in ’n sekere sin te make het met die toekenning van simboliese kapitaal deur invloedryke agente aan persone in die outonome deel van die literêre veld. (Bourdieu onderskei in die literêre veld tussen ’n “heteronome” en ’n “outonome” subveld, waar hoofsaaklik ekonomiese kapitaal in eersgenoemde geval verhandel word, en simboliese kapitaal in laasgenoemde geval. Hierop word meer volledig uitgebrei in paragraaf 4.3.1.)

Die simboliese kapitaal wat ’n bepaalde persoon of outeur verwerf, word bepaal deur die posisionele relasies tussen hom/haar en ander gesaghebbende agente, individue, groepe of instansies binne die literêre veld. Jacobs (2016:54) verduidelik:

In Bourdieu se teorie, sê Verboord (2003:362), bepaal die relasies tussen die posisies wat persone in die literêre veld beklee (“space of positions”), hulle spesifieke kenmerke (“space of habitus”), en die keuses wat hulle uitoefen in hul praktyke in die literêre veld (“space of position-takings”) die wyse waarop simboliese kapitaal toegeken word.

Rolspelers soos byvoorbeeld literêre vaktydskrifte, prystoekenners, invloedryke uitgewerye en literêre kritici, beklee gevolglik ’n eie posisie en status binne die literêre veld en kan beduidende kulturele mag uitoefen deur middel van die “toekenning” van artistieke of literêre waarde na gelang van die heersende poëtikale opvattinge en norme, iets wat weer op sy beurt kan lei tot uiteindelijke opname in die kanon.

Na aanleiding van Bourdieu se veldteorie, kan dus aanvaar word dat kanoniserings gekenmerk word deur ’n “stryd om mag om te bepaal wat vir ’n bepaalde [literêre] veld waardevol is” (Jacobs 2016:61).

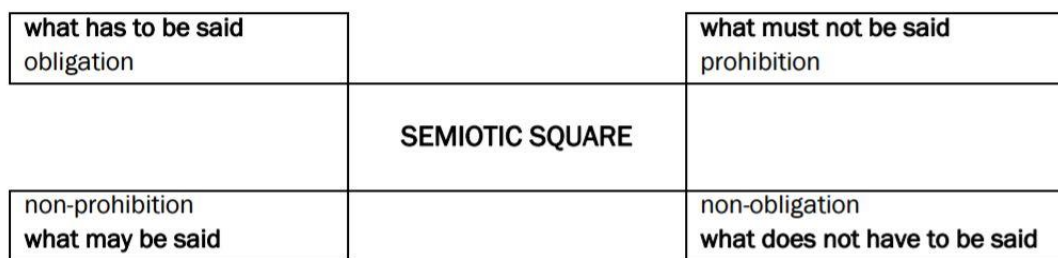
---

<sup>8</sup> Hier verwys die woord “agente” na literêre institusies wat betrokke is by produksie, verspreiding en verbruik van veral tekste wat as literêr waardevol geag word.

### 2.4.3 De Geest se literêr-diskursiewe sisteemteorie

'n "Sisteem" bestaan volgens Dirk de Geest (1997:165) uit 'n aantal uiteenlopende elemente wat op 'n manier onderling saamhang, en tog in geheel van die omliggende werklikheid ("Umwelt") losstaan. So 'n beskouing van "sisteem" bied volgens Jacobs (2016:40) die moontlikheid om die spanningsverhouding tussen 'n sisteem en Umwelt noukeuriger uit te druk.

Literêre sisteme word volgens De Geest gekenmerk deur 'n stel gekodifiseerde diskoerse wat sowel institusioneel as funksioneel 'n soort sistemiese gebied afbaken (Jacobs 2016:40). Ten opsigte van die verskynsel "literatuur", huldig De Geest gevolglik 'n "literêr-diskursiewe" siening, geskoei op Foucault se diskoersteorie en die Greimasiaanse semiotiese vierkant:



Figuur 3: De Geest (1997: 169) se semiotiese vierkant

Hierdie diskursiewe raamwerk van De Geest stel die navorser in staat om normatiewe uitsprake en/of gebeure in die literêre sisteem te ondersoek in terme van sogenaamde "sêbaarheid" en "onsêbaarheid"<sup>9</sup>, wat in hul mees kategoriese dimensie in die volgende vier groepe uiteenval:

- wat uitdruklik gesê moet word (bevel),
- wat uitdruklik nie gesê mag word nie (verbod),
- wat nie uitdruklik beveel word nie (nie-bevel), en
- wat nie uitdruklik verbied word nie (nie-verbod).

De Geest se semiotiese vierkant is veral nuttig om spanning en verandering in literêre sisteme te registreer. Ohlhoff (2008) pas byvoorbeeld De Geest se model toe op die Afrikaanse poëtiesisteme van die dertigerjare, en toon aan hoe voorskriftelik die

<sup>9</sup> (Die konsep van "sêbaarheid" verwys na wat beslis in literatuur gesê moet word terwyl die konsep van "onsêbaarheid" verwys na wat beslis nie in literatuur gesê moet word nie.)

verwagtings was wat daar gestel is deur kritici soos W.E.G. Louw en N.P. van Wyk Louw.

Waardeoordele deur sogenaamde “kundiges” is veral belangrik in die vorming en instandhouding van tradisionele literêre kanons, want literêre kenners en kritici spreek hulle dikwels uit oor “goeie” literatuur en “beveel” sodoende uitdruklik wat literatuur behoort te wees. Hierteenoor beklee negatiewe waardebepalings, dit wil sê uitsprake en tekste wat uitdruklik “verbied” word, moontlik ’n baie marginale, selfs illegitieme plek in die kanon.

As sodanig is die literêre kanon nie volgens De Geest ’n statiese eenheid nie, maar wel die produk van geleidelike prosesse. Jacobs (2016:57) verduidelik byvoorbeeld dat stelselmatige verandering en vernuwing in literêre sisteme veral deur die subteenstrydige (nie-verbode) gebied in De Geest se skema ingefaseer word:

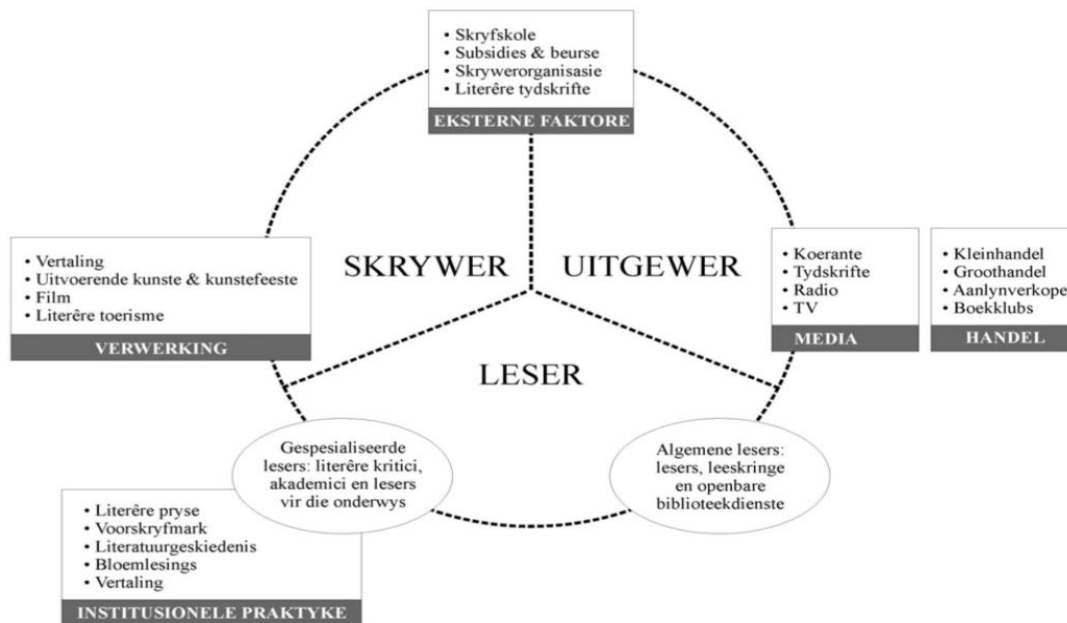
Aanvanklik word die teenwoordigheid van nuwe tendense beswaarlik opgemerk, óf (bloot) as ’n marginale instansie verdra. In ander situasies kan sulke “vreemde” elemente gesien word as disfunksionele faktore wat die vasgestelde identiteit en selfs ’n sisteem se bestaan bedreig.

Sy verduidelik voorts dat die omgekeerde van hierdie geleidelike kanoniseringsproses kan plaasvind wanneer ’n voorheen gekanoniseerde literêre norm of “apparaat” aan literêre relevansie inboet, oorbodig word en uiteindelik “selfs as hinderlik uit die invloedryke sentrum van die sisteem verban word”.

#### **2.4.4 Kleyn se kartering van die Afrikaanse literêre sisteem**

Op grond van onder meer Even-Zohar, Bourdieu en De Geest se sistemiese beskouings van die literatuur, postuleer Kleyn (2013:41) ’n gekonsolideerde model van die verskillende rolspelers binne die Afrikaanse literêre sisteem wat soos volg daar uitsien:





Figuur 4: Kleyn se voorstelling van die rolspelers in die Afrikaanse literêre sisteem (2013:41)

Kleyn identifiseer dan 'n aantal literêre sub sisteem<sup>10</sup> wat kanonisering in die Afrikaanse literatuur stu, waaronder:

- Uitgewerspraktyke, bemarking en die boekhandel
- Vertaling en die rol van die literêre agent
- Resensies en mediapraktyke
- Akademiese belangstelling en literatuurgeskiedenis
- Literêre pryse en institusionele erkenning

Kleyn probeer doelbewus wegbreek van die uitbeelding van kanonvorming as 'n liniêre proses – wat dit volgens haar nié is nie – en erken dat literêre sisteme eintlik hopeloos te kompleks<sup>11</sup> is vir so 'n eenvoudige skematiese voorstelling, omdat verbande tussen feitlik elkeen van die rolspelers gelê kan word.

<sup>10</sup> Ander kleiner sub sisteem wat 'n impak *kan* hê op kanonisering sluit in skryfskole, verwerking, die voorgeskrewe mark en leeskringe, maar hierdie sub sisteem is volgens Kleyn steeds periferaal tot die Afrikaanse literêre kanon:

Geykte kanoniseringspraktyke soos goeie media-ontvangs, prysbekronings en vertaling voer steeds die botoon by die bepaling van literêre waarde (Kleyn 2013:210).

Om hierdie rede, word die kleiner sub sisteem van skryfskole, verwerking, die voorgeskrewe mark en leeskringe nie in hierdie proefskrif betrek nie, maar kan wel met vrug ondersoek word in opvolgstudies oor die resepsie van Deon Meyer se werk.

<sup>11</sup> Boonop is daar volgens Kleyn (2013:49) sekere veranderlikes op makrovlak – kulturele, politieke, ekonomiese, tegnologiese, sosiologiese, institusionele faktore – wat besluitneming in die literatuur

Nietemin verskaf Kleyn se model 'n nuttige greep op die verskillende subsysteme en faktore wat inspeel op kanonisering in die Afrikaanse literêre sisteem, en kan haar model as teoretiese vertrekpunt gebruik word in die hoofstuk wat volg. In hoofstuk 3 word daar naamlik gekyk hoe hierdie belangrike kanoniseringsubsteme in Deon Meyer se geval uitspeel.

## 2.5 Gevolgtrekking

Tradisioneel word literêre kanons gedefinieer as seleksies van die beste, waardevolste of belangrikste literêre werke binne 'n bepaalde kultuur. Oor die algemeen word aanvaar dat sulke kanonieke werke oor sekere intrinsieke literêre eienskappe beskik (byvoorbeeld oorspronklikheid, estetiese waarde en herleesbaarheid) wat veroorsaak dat hulle 'n gesaghebbende verwysingspunt of maatstaf bied waarteen nuwe literêre produksie gemeet kan word.

Die samestelling van die kanon word egter tot 'n groot mate bepaal deur 'n verskeidenheid buitetekstuele magte en meganismes, en lei noodwendig altyd tot uitsluiting en wedywering. Sisteemteoretiese beskouings van die literatuur is 'n gebruikelike benaderingswyse tot die bestudering van kanonisering, want daardeur word gepoog om volledig rekenskap te gee van die verskillende subsysteme binne die literêre sisteem wat 'n rol speel in kanonvorming. Aan enkele sistemiese beskouings van die literatuur is kortliks aandag geskenk in hierdie hoofstuk.

---

beïnvloed. Maar omdat hierdie veranderlikes nie direk betrekking het op die huidige studie nie, word daar nie hier daarvoor uitgewy nie. Vir 'n volledige oorsig kan daar verwys word na Kleyn (2013:43-49).

# Hoofstuk 3

## Die kanonisering van Deon Meyer se romans

---

*Ek weet mos ek's nie 'n skrywer in die literêre sin van die woord nie.*  
– Deon Meyer (in Joubert 1994)

*Ek beskou my boeke net as stories en ek het geen groot begeerte om hulle te kategoriseer of genrefiseer nie.*  
– Deon Meyer (in Brynard 2010)

---

### 3.1 Inleiding

In die voorafgaande hoofstuk is die kompleksiteit van literêre kanons en kanonvorming bespreek ten einde die situasie van Deon Meyer as misdad-fiksieskrywer spesifiek ten opsigte van die Afrikaanse literêre kanon in perspektief te probeer plaas. Aan die een kant is daar gewys op die tradisionele vereistes van letterkunde (“Literatuur met een hoofdletter L”) wat toenemend uitgedaag word, en aan die ander kant is veral gefokus op die praktyke wat kanonisering beïnvloed.

Teen hierdie agtergrond is die doel van hoofstuk 3 om Deon Meyer se status ten opsigte van die literêre kanon in Afrikaans te ondersoek: Word Meyer se werk gekanoniseer in Afrikaans, in hoe 'n mate, en wat is die moontlike redes daarvoor? Hierdie vrae sal beantwoord word deur veral aandag te skenk aan vyf belangrike sub sisteme wat Kleyn (2013) onderskei en waarna in die vorige hoofstuk verwys is:

1. Uitgewerspraktyke, bemarking en die boekhandel
2. Vertaling en die rol van die literêre agent
3. Resensies en mediapraktyke
4. Akademiese belangstelling en literatuurgeskiedenis
5. Literêre prystoekennings

Dit gaan dus nie in hierdie hoofstuk soseer om die “inhoudelike” aspekte van Meyer se romans (wat trouens die fokus van hoofstuk 6 vorm) nie, maar eerder om die

“buitetekstuele” faktore wat sy (nie)kanonisering binne die Afrikaanse literêre sisteem bepaal.

## 3.2 Literêre sisteme soos van toepassing op Meyer se werk

### 3.2.1 Uitgewerspraktyke, bemerking en die boekhandel

Ten spyte van die opkoms van digitalisering, het selfpublikasies en e-publikasies nog nie beduidend genoeg posgevat in die Afrikaanse literatuur om die belang van die tradisionele publikasieproses – dit wil sê deur ’n uitgewer – te relativer nie (Kleyn 2009). Gevolglik is die uitgewery as instansie (met inbegrip van alle verwante funksies) steeds die eerste belangrike rat in die “kanoniseringsmasjien”. Die uitgewer(y) is immers tegelyk ’n bemiddelaar van inligting (wat met elke stap in die produksieproses waarde daaraan toevoeg<sup>12</sup>) én ’n hekwagter (wat deur middel van besluitneming gehaltebeheer en mag uitoefen).

#### 3.2.1.1 Deon Meyer se debuut

Volgens Venter (2006) kan ’n manuskrip basies op een van twee maniere in boekvorm die lig sien: (i) ’n skrywer nader ’n uitgewer met ’n pasklaar manuskrip wat dan onderhewig is aan keuring en redigering, of (ii) ’n werwingsredakteur laat ’n manuskrip ontwikkel vir ’n voorafbepaalde nismark.

Die geval van Deon Meyer se debuut is egter taamlik uitsonderlik. In 1992, nadat hy ’n aantal kortverhale in populêre tydskrifte gepubliseer het,<sup>13</sup> het Meyer besluit om ’n vollengte spanningsroman te skryf, aangesien dit die genre is wat hy self die graagste gelees het. Voordat hy egter die veeleisende skryftaak opgeneem het vir ’n roman wat dalk afgekeur kon word, het hy met Tafelberg Uitgewers in verbinding getree om vas te stel of daar hoegenaamd behoefte is aan so ’n boek:

“Ek bel vir Tafelberg Uitgewers. ‘Wat soek julle?’ Die ou sê so ’n Afrikaanse avontuurboek, in die trant van Wilbur Smith – middelmoot, lekkerlees. Toe begin ek maar skryf.” (Meyer in Joubert 1994)

---

<sup>12</sup> Vir ’n uiteensetting van die generiese publikasieproses (ook bekend as die publikasiewaardeketting), kan verwys word na die onderskeie modelle van Van Rooyen (2005) en Fourie (2009). Daarbenewens verskaf Venter (2006) ’n bruikbare diagrammatiese model vir die Afrikaanse uitgesisteem.

<sup>13</sup> Saam met sy eerste kortverhaal, “Die ongewenste indringer”, wat in 1992 in *Huisgenoot* verskyn, word altesaam dertien van Meyer se kortverhale in *Sarie* en *Huisgenoot* gepubliseer. Hierdie dertien verhale is later (in 1997) gebundel en uitgegee as *Bottervisse in die jêrn: 13 kortverhale* (J.P. van der Walt).

Danie Botha en Frederik de Jager van Tafelberg het bevestig dat hulle inderdaad op daardie stadium op die uitkyk was vir Afrikaanse spanningsverhale en rillers, omdat hulle gedink het sulke boeke sou goed verkoop (Le Roux & Buitendach 2014:19). Tafelberg het die manuskrip dus relatief vinnig aanvaar, en twee jaar daarna het Meyer se debuutroman as *Wie met vuur speel*<sup>14</sup> (1994) verskyn.

Wat hierdie “storie agter die storie” illustreer (soos daarna verwys word op Meyer se amptelike webblad), is dat die outeur vroeg reeds ’n deeglike markbewustheid openbaar het en dat hy reg aan die begin van sy loopbaan ’n strategiese besluit geneem het om juis “genrefiksie” te skryf.

### 3.2.1.2 Status van die uitgewer

Pierre Bourdieu verduidelik in *Field of cultural production* (1993:77) dat die uitgewer as ’n soort “belegger” optree wat sy kulturele prestige (en natuurlik ook geld) in die outeur en sy/haar idee belê:

He is the person who can proclaim the value of the author he defends (cf. the fiction of the catalogue or blurb) and above all “invest his prestige” in the author’s case, acting as a “symbolic banker” who offers as security all the symbolic capital he has accumulated (which he is liable to forfeit if he backs a “loser”).

Volgens Hambidge (2014) speel die status van die uitgewer dus ’n belangrike kanoniseringsrol reeds vóór publikasie. Tafelberg Uitgewers, die uitgewer van *Wie met vuur speel* (hierna *WMVS*), het ’n relatief lang geskiedenis<sup>15</sup> en beklee ’n prominente plek as uitgewer van Afrikaanse literatuur. Volgens Venter het Tafelberg trouens “veral bekend geraak as die uitgewer van *groot romans*” (2006:319, my kursivering).

Hoe het ’n betreklik onbekende debuutskrywer soos Deon Meyer daarin geslaag om ’n populêre spanningsverhaal (“middelmoot, lekkerlees”) by ’n uitgewer van sogenaamde “groot romans” uit te gee? Le Roux en Buitendach (2014) meen die antwoord lê waarskynlik in die konteks van die destydse boekbedryf.

---

<sup>14</sup> Die aanvanklike manuskriptitel was “Ikarus,” maar die uitgewers het uiteindelik daarteen besluit omdat hulle nie in daardie tyd gevoel het dat ’n Afrikaanse gehoor sou aanklank vind by eenwoordtitels nie.

<sup>15</sup> Tafelberg is sedert 1959 ’n druknaam van die Nasionale Pers (Naspers). Tans behoort Tafelberg se beherende maatskappy, Nasionale Boek of NB, aan Media24 – wat ook op sy beurt onder Naspers se sambreel ressorteer.

Afrikaanse misdaadfiksie het gedurende die laaste twee dekades van apartheid 'n insinking beleef (Nicol 2015), maar die prentjie het in die negentigerjare spoedig verander. Warnes (2012) skryf die opbloei van Suid-Afrikaanse misdaadfiksie in die negentigerjare toe aan “writers and readers [who] have found common ground in the need to find fictions to explore a persistent source of anxiety”. Daar kan ook verwys word na Amid (2014) se bestekopname van Suid-Afrikaanse misdaadfiksie na 1994 waarin hy eweneens die genre se postapartheid-populariteit kontekstualiseer “te midde van vuilspel en korrupsie van staatsamptenare wat skouers skuur met xenofobiese aanvalle, verkragting, witboordjiemisdade en moord”.

Venter se studie (2006) wys dat 75% van alle Afrikaanse fiksietitels tussen 1990 en 2005 populêre fiksie was, met sowat 6% wat in die misdaadgenre geval het. In 1994, die jaar waarin *WMVS* verskyn, is daar tot 28 ander misdaadfiksieboeke gepubliseer in Afrikaans. (Hiermee word die mite van Meyer op sy “lonely platform” as misdaadfiksieskrywer in Afrikaans gedurende die negentigerjare (Nicol 2015), tot 'n groot mate weerlê.)

Hoewel Human & Rousseau (ook 'n druknaam van NB) reeds in 1992 in hierdie genre begin spesialiseer het – met heruitgawes van onder meer Doc Immelman se werk ('n misdaadskrywer wat in die tagtigerjare gewild was), en, ná 1995, met nuwe outeurs soos Alex Muller (die skuilnaam van Eleanor Baker), Chris Moolman en Nic Tredoux – het Tafelberg gemiddeld maar slegs een misdaadfiksieteks per jaar gepubliseer, gewoonlik 'n vertaalde werk.

Deon Meyer was dus by wyse van spreke “op die regte plek, op die regte tyd” en alhoewel die publikasie van *WMVS* deur Tafelberg belangrike simboliese prestige meegebring het, wat onder meer gelei het tot goeie mediasirkulasie (aldus Le Roux & Buitendach 2014:22), spreek dit eerder van 'n meer toeganklike publikasiefilosofie aan uitgewerskant, as die boek se “kanonieke waarde” per se. Een resensent (Van der Westhuizen 1995) omskryf die situasie soos volg:

Met *Wie met vuur speel* bevestig Tafelberguitgewers opnuut sy verbintenis tot toeganklike, gewilde Afrikaanse prosa ... Deon Meyer se kortverhale verskyn die afgelope vier jaar in populêre tydskrifte. Sy romandebuut is duidelik ook aan so 'n vertelwyse ontleen en sou waarskynlik tot vyf jaar gelede nie Tafelberg se publikasielys gehaal het nie!

### 3.2.1.3 Redakteursfunksies

Met die publikasie van sy tweede roman, *Feniks* (1996), het Deon Meyer oorgeskuif na die druknaam Queillerie. Frederik de Jager – die uitgewer by Tafelberg – het op daardie punt met Hettie Scholtz by Queillerie begin saamwerk en dit blyk dat Meyer hom daarheen gevolg het (Le Roux & Buitendach 2014:21). By Queillerie het Meyer sy toekomstige jarelange redakteur ontmoet: Etienne Bloemhof. Sederdien geniet Meyer ’n vrugbare samewerkingsverhouding met Bloemhof, ’n redakteur wat Meyer beskryf as “the best in the business” (Le Roux & Buitendach 2014:22).

Redakteurs of “editors” in Engels – nie te verwar met die uitgewershuis as instansie of maatskappy nie – is persone wat ’n begeleidingsrol vertolk en verskeie besluite neem rondom aanvaarding vir publikasie, produksie en redaksionele kwessies. Van Rooyen (aangehaal in Kleyn 2013:62) verduidelik:

It is the editor who – through the publishing process – “minds” the book. A good editor will direct an author in his/her writing, warn against pitfalls in the road ahead, help the author to meet deadlines, and generally offer encouragement in what is after all a very lonely job.

Redakteurs maak ook dikwels gebruik van keurders en gespesialiseerde manuskripontwikkelaars (wat op hul beurt insluit redigeerders, spookskrywers en proeflesers).<sup>16</sup> Al hierdie sogenaamde redakteursfunksies beïnvloed kanoniserings hoofsaaklik vir sover dit die gehalte en afronding van ’n manuskrip kan bepaal. Du Plessis & Carstens (aangehaal in Kleyn 2013:67) stel dit soos volg:

Deur ’n goed versorgde teks bou die leser ’n positiewe beeld op van die skrywer; ’n swak versorgde teks gaan beslis nie ’n positiewe beeld oordra nie.

In Deon Meyer se geval kan redakteursfunksies nie as teenvoeter vir kanoniserings beskou word nie aangesien elkeen van sy romans aanvaar is vir publikasie, en die manuskripontwikkeling en teksversorging van ’n relatief hoë gehalte is.

### 3.2.1.4 Ontwerp en parateks

Die fisiese voorkoms van Deon Meyer se romans het waarskynlik ’n beduidende effek gehad op sy posisionering binne die Afrikaanse literêre sisteem. Hoe ’n boek *lyk* is immers een van die uitgewer se eerste en kragtigste bemarkingstegnieke wat

---

<sup>16</sup> Dié rolle word dikwels met mekaar verwar, maar elkeen van hierdie persone vervul in der waarheid ’n afsonderlike funksie.

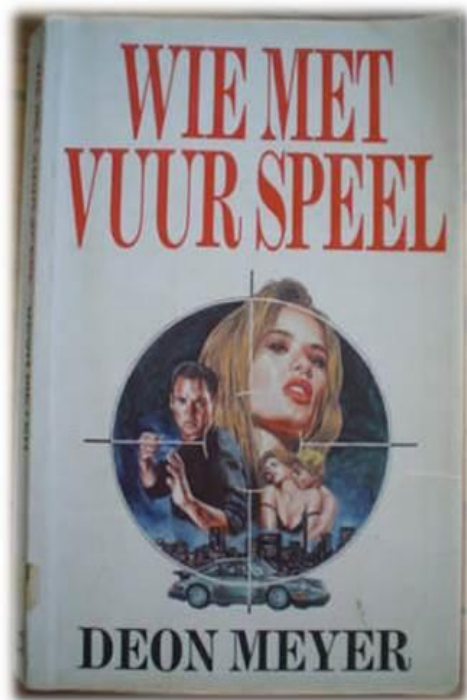
voornemende lesers aanlok, oorreed om te koop en belangrike inligting oor die teks verklap.

Genette (1991) omskryf parateks as “the means by which a text makes a book of itself and proposes itself as such to its readers”. Parateks sluit elemente soos omslag, ontwerp, verpakking en flapteks in, maar ook die voorwoord, voetnote, naam van uitgewer, titel, genre, motto, opdrag en biografiese inligting (Van Gorp 1991:294).

“Boekkodering” is die term wat Van Rooyen (2005) op sy beurt gebruik om die herkenbaarheid en klassifiseerbaarheid van uitgewersprodukte te beskryf met die oog op ’n bepaalde teikenmark. Boekkodering kan egter ook heelwat te kenne gee oor ’n boek se status. Daar is byvoorbeeld boeke waarvan die ontwerp en die omslag sê: “[I]t needs to be taken seriously by discerning readers” (Van Rooyen 2005:217), soos dit meestal die geval is met hardebandboeke, hardebandboeke met stofomslae en addisionele verpakkingsmateriaal. (’n Mens dink hier byvoorbeeld aan *Groot verseboek* in drie dele (Brink 2008), wat in ’n netjiese groen blik verpak is.)

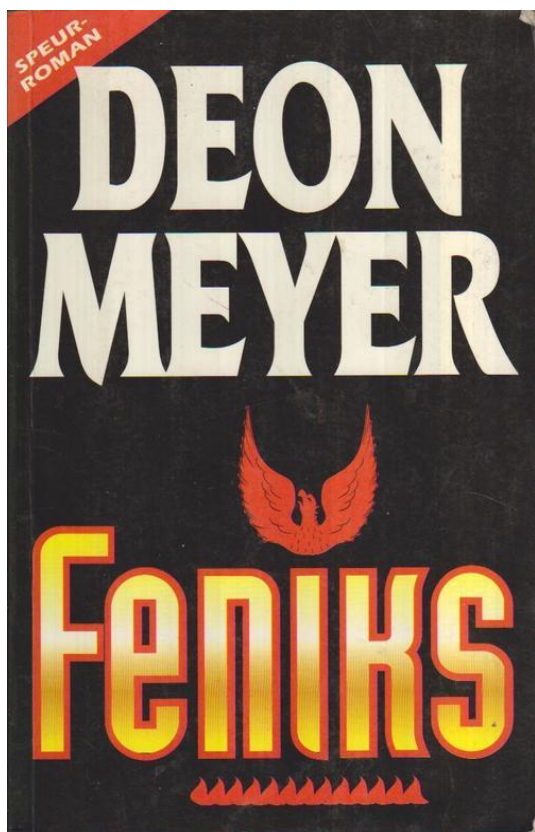
As daar na die eerste uitgawe van *WMVS* gekyk word, is dit opvallend dat bykans al die paratekstuele elemente meegewerk het om die boek vierkantig binne die generiese merkers van ’n bepaalde genre te posisioneer – dié van die populêre misdaadverhaal. Die omslagillustrasie beeld ’n generiese luglyn, beeldskone vroue, sterk mans en sportkarre uit, alles binne die visier van ’n geweerkorrel (“crosshairs”). Le Roux en Buitendach (2014:21) meen hierdie illustrasie is tipies van die soort konvensionele ontwerpstyle vir misdaadromans wat veral op daardie stadium in die VSA gebruik is:





Figuur 5: *Wie Met Vuur Speel* (1994). Bron:  
[http://images.bidorbuy.co.za/user\\_images/707/481707\\_101020113414\\_1loi\\_516.jpg](http://images.bidorbuy.co.za/user_images/707/481707_101020113414_1loi_516.jpg)

Verder dui die omslag aan dat lesers hier met 'n "spannende avontuurverhaal" te make het terwyl die bewoording van die titel en die flapteks duidelik klem lê op sekere emotiewe aspekte van die plot, soos spanning, avontuur en geweld (vergelyk Meyer 1994). *Feniks* se eerste omslag was ietwat meer abstrak: 'n swart agtergrond met die titel in rooi en geel, en die beeldjie van 'n feniks daarbó:



Figuur 6: *Feniks* (1996). Bron:  
[http://images.bidorbuy.co.za/user\\_images/291/1213291/1213291\\_140314170754\\_Deon\\_Meyer\\_-\\_Feniks.jpg](http://images.bidorbuy.co.za/user_images/291/1213291/1213291_140314170754_Deon_Meyer_-_Feniks.jpg)

Daarbenewens sien 'n mens met *Feniks* ook vir die eerste keer biografiese gegewens en 'n foto van die outeur op die agterblad (wat reeds vooruitwys na die groeiende belang van Deon Meyer as handelsmerk in eie reg).<sup>17</sup> Die woord “speurroman” op die voorblad is egter onmisbaar, en agterop word beweer: “Deon Meyer het met één boek, *Wie met vuur speel*, 'n reputasie as een van die beste spanningsverhaalskrywers in Afrikaans verwerf” (Meyer 1996).

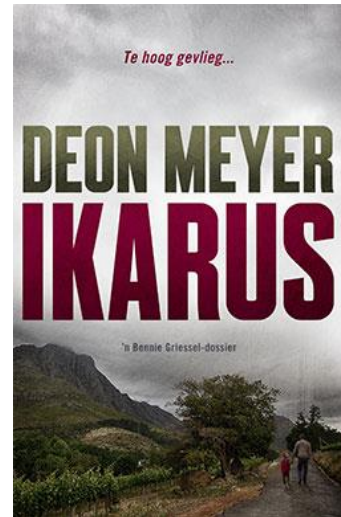
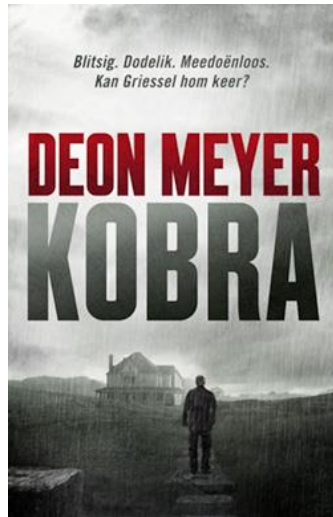
Met die publikasie van *Orion* (2000), sy derde roman, het Deon Meyer weer eens van uitgewer verander. Hierdie keer het hy, saam met sy redakteur, Etienne Bloemhof, oorbeweeg na Human & Rousseau, wat ná NB se herstrukturering in 2001 begin fokus het op “popular fiction for the general market” aldus Le Roux en Buitendach (2014:24). Met die uitsondering van *Infanta* (2004), wat as deel van 'n meestersgraad in kreatiewe skryfkuns aan die Universiteit van Stellenbosch geskryf is en deur die

---

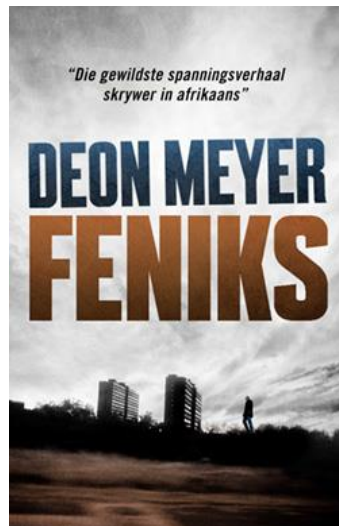
<sup>17</sup> Volbladfoto's van die outeur in hoë resolusie op die agterblaai van sy mees onlangse romans, *Kobra* (2013) en *Ikarus* (2015), voer hierdie tendens verder.

ATKV se publikasievleuel, LAPA, uitgegee is, is *al* Deon Meyer se romans in Afrikaans sedertdien deur Human & Rousseau uitgegee.

Hierna het Deon Meyer se oeuvre stelselmatig groter visuele kohesie begin ontwikkel deurdat Human & Rousseau dieselfde basiese lettertipe, uitleg en ontwerp vir omslae begin gebruik het. Vergelyk onder meer die volgende voorbeelde (afbeeldings afkomstig van <http://www.deonmeyer.com/afrikaans/boeke/boeke.html>):



Vanaf 2007 word baie van sy vroeëre titels (soos *Wie met vuur speel* en *Feniks*) ook keurig heruitgegee om hierby in te skakel:



Die deurlopende tema van die ontwerp en parateks bly egter min of meer konstant: Meyer se boeke word as speurfiksie, spanningsverhale en/of misdadromans gekategoriseer, en duidelik as sodanig gekodeer.

Sommige kritici (soos Kannemeyer (2008) en Du Plessis (2008), aangehaal in Kleyn 2013:70) is wel van mening dat die omslagontwerpe van Meyer se boeke net op één soort leser gerig is en daarom waarskynlik aan verkope moes inboet onder ander lesersgroepe. Maar hierdie stelling laat volgens Kleyn (2013:71) die vraag ontstaan of die “populêre leser” se smaak in ontwerp verskil van dié van die meer “literêre leser”, en of literêre werke groter produksiebegrotings beskikbaar het – iets wat ten opsigte van kanoniserings uitersaak problematies is.

### 3.2.1.5 Bemaking en Deon Meyer as handelsmerk

Van Zyl (2001:265) meen dat dit deesdae goedkoper is om boeke te maak, maar duurder om te bemak en mededingend te wees.

Uitgewers verstaan die waarde van goeie bemaking. Hulle maak gebruik van spesiale verkoopsvertegenwoordigers (wat direkte kontak met kleinhandelaars het), bemakingspanne (wat oorhoofse beplanning vir sowel individuele titels as vir die uitgewery doen), en samestellers en skrywers van bemakingsmateriaal (soos byvoorbeeld flaptekste, boekaankondigings, inligtingstukke en persverklarings). Bowendien kan alternatiewe bemakingskanale – soos boekbekendstellings, feeste, leeskringe en openbare optredes – alles bydra tot optimale blootstelling vir die skrywer en sy boeke.

Volgens Le Roux en Buitendach (2014) is die bemakbaarheid van Deon Meyer se outeurspersona een van die sleutelfaktore wat bygedra het tot sy sukses. Meyer is trouens deeglik bewus van die bemakingsrol wat hy as outeur te speel het: “Vir die uitgewer is elke publikasie ’n dobbelspel en ’n groot investering van tyd en geld, sonder enige waarborg van sukses. Die minste wat die skrywer kan doen, is om dit te ondersteun met optredes en onderhoude” (Meyer 2010a).

Meyer staan inderdaad gereeld onderhoude toe, en tree dikwels as gasspreker op by boekfeeste (soos onder meer die Woordfees en Exclusive Books se jaarlikse *Bloody Book Week*), slypskole (byvoorbeeld die ATKV se slypskool in 2004), paneelbesprekings (in Oktober 2004 neem hy saam met drie internasionale misdadskrywers – Michael Connelly, Ian Rankin en David Morrell – deel aan ’n skrywersberaad in Kanada) en seminare (soos die seminar oor speurverhale wat deur Unisa aangebied is in 2011 (Unisa 2011)). Meyer het ook in 2013 as gasredakteur opgetree vir die boekklub *Leserskring / Leisure Books*. Brown (2006:11)

dui op die belang van hierdie soort “meet the author culture” wat lesers nader bring aan die outeur.<sup>18</sup>

Verder het Meyer ’n amptelike webblad ([www.deonmeyer.com](http://www.deonmeyer.com)) wat gereeld opgedateer word, werk hy graag saam met ander Afrikaanse kunstenaars en musikante (“collaborations”), en doen hy ook “genre hopping”: hy het ’n aantal kortverhale op sy kerfstok (soos vervat in *Bottervisse in die jêem* (1997) en *Die ballade van Robbie de Wee en ander verhale* (2015) – twee (oorvleuelende) kortverhaalbundels); ’n kookboek (*Kom eet! Om die tafel met Anita en Deon Meyer*, 2011); ’n avontuurgids oor sy stokperdjie as motorfietsryer (*Ridders van die grondpad*, 2014) en verskeie draaiboeke vir film en televisie.<sup>19</sup>

Kennelik doen Meyer en sy uitgewers ook moeite om by te hou met nuwe ontwikkelinge in die plaaslike boekbedryf. *Spoor* (2010) was byvoorbeeld die eerste Afrikaanse boek waarvan ’n lokprent op die internet vrygestel is. Dit is opgevolg deur *7 dae* (2011) waarvan die lokprent boonop interaktief was (kykers kon sêlf probeer om Hanneke Sloet se moordsaak via *YouTube* “op te los”). En *Ikarus* (2015) was die eerste Afrikaanse boek om gelyktydig in drie formate te verskyn: gedruk, as e-boek én luisterboek.

Al hierdie inisiatiewe verseker dat Deon Meyer konstant in die publieke oog bly, en dra by tot die herkenbaarheid van sy “handelsmerk”. Bowendien spoel “effective branding” oor in nuwe produkte en lei uiteindelik tot verhoogde verbruikerslojaliteit en verkope, soos geformuleer deur Lamb et al., aangehaal in Le Roux & Buitendach 2014:31):

---

<sup>18</sup> Nog ’n strategie wat in Meyer se geval effektief was, is die feit dat sy lesers met hom kon identifiseer as medelezer van speurverhale en spanningsverhale. Een resensent (Britz 2000) merk byvoorbeeld op:

Dat Deon wel in dié genre beland het en ná die ongekende sukses van *Feniks* die etiket as Suid-Afrika se speurverhaalskrywer omgehang word, kan waarskynlik teruggevoer word na sy verslaafdheid aan ’n skrywer soos Ed McBain [bekende Amerikaanse skrywer van polisie-romans].

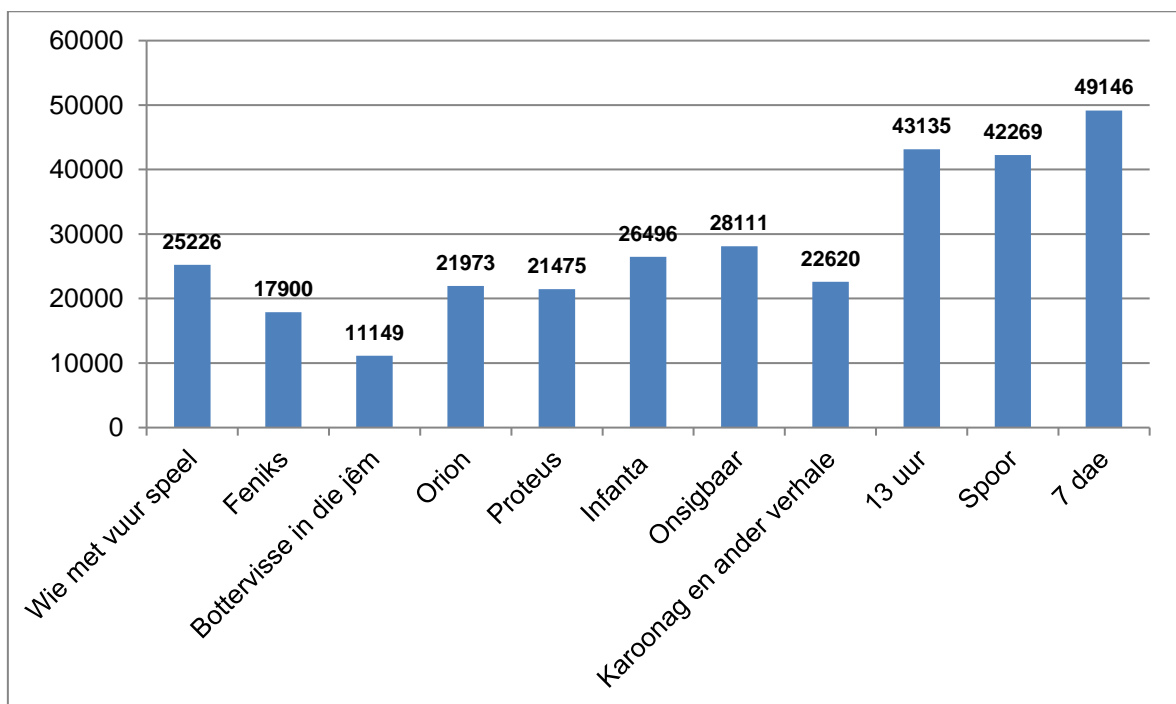
<sup>19</sup> Meyer het twee draaiboeke vir televisiereekse verwerk: *Orion*, wat in 2006 op kykNET gebeeldsend is, en *Transito* (2008). Daarbenewens is Meyer ook verantwoordelik vir ’n aantal filmdraaiboeke gebaseer op van sy kortverhale, insluitend *Jakhalsdans* (wat in 2010 by rolprentteaters in SA wys) en *Die ballade van Robbie de Wee* (2013), albei onder regisseurskap van Darryl Roodt, asook *Die laaste tango* (2013), waarvan Meyer self die regie behartig het. Die filmregte vir ’n trilogie (gebaseer op *13 uur*, *7 dae* en *Infanta*), met akteur Sean Bean in die hoofrol (as Bennie Griessel) is ook aan ’n internasionale produksiehuis verkoop (“Confirmed: Sean Bean to star in Deon Meyer’s *Devil’s Peak* trilogy”, *BooksLIVE* 2012). Die meeste van sy ander romans is/word oorweeg vir verfilming (aldus [www.deonmeyer.com](http://www.deonmeyer.com)).

... the awareness of the brand name and attributes and benefits associated with the recall of the name that become entrenched in consumer's memories [is] then used to guide purchasing decisions.

### 3.2.1.6 Verkope

Van die eerste uitgawe van *WMVS* is 3 591 eksemplare verkoop (statistiek soos verskaf deur NB Uitgewers aangehaal in Le Roux & Buitendach 2014:22). Die eerste uitgawe van *Feniks* het selfs swakker gevaar, met 'n verkoopsyfer van slegs 1 387 eksemplare. Hierdie relatief swak verkope kan volgens Le Roux en Buitendach (2014) gewyt word aan 'n gebrek aan aktiewe bemarking, eerder as aan die gehalte van die teks self. Latere uitgawes van *Feniks* sou wel aansienlik beter vaar, met 'n verkoopsyfer van 5 407 en 10 834 vir die heruitgawes van 2004 en 2008 onderskeidelik.

Die volgende grafiek illustreer hoe die plaaslike verkoopsyfers van Meyer se boeke stadig, maar redelik bestendig, oor die afgelope twee dekades gegroei het:



Figuur 7: Verkope van Deon Meyer se romans (Le Roux & Buitendach 2014:26)

Prins (2016) se navorsing toon aan dat Deon Meyer teen 2007 die vyfde gewildste skrywer in Afrikaans was in terme van verkoopsinkomste, ná Dalene Matthee, Ena Murray, Marita van der Vyver en André P. Brink (in dalende volgorde). Prins (2016) beweer dat Meyer tans so suksesvol is, dat sy uitgewer met gemak 'n eerste oplaag van 45 000 boeke kan druk – net in Afrikaans.



### 3.2.1.7 “Blitsverkoperstatus”

Vandag word Deon Meyer geredelik beskryf as skrywer van “blitsverkopers” of “topverkopers”<sup>20</sup> (vergelyk onder meer Wessels 2012, Amid 2015). Le Roux en Buitendach (2014) ondersoek die faktore wat daartoe gelei het dat Deon Meyer sogenaamde “blitsverkoperstatus” behaal het.

Hoewel hulle nie ingaan op die inhoudelike aspekte van Meyer se romans nie (wat ongetwyfeld ’n effek het) glo Le Roux en Buitendach dat Meyer se sukses veral toegeskryf kan word aan ’n aantal eksterne populariseringsmeganismes: goeie bemarking, mediablootstelling en goedgekose parateks, die rol van sy literêre agent en sy toetrede tot die wêreldmark (Le Roux & Buitendach 2014:18).

Etienne Bloemhof wys weer op die volgende faktore wat volgens hom bygedra het tot Meyer se sukses: sy getroue Suid-Afrikaanse leserskap, die hoeveelheid plaaslike toekennings, internasionale prestasie (wat gesien kan word in die aantal vertalings en oorsese pryse), en die suksesvolle verwerkings van sy boeke vir televisie en film (kyk Le Roux & Buitendach 2014:25). Bloemhof beklemtoon verder die kontinuïteit en gereeldheid waarmee Meyer publiseer. Goeie verkoopsyfers (hier ter plaatse, maar ook in die buiteland) stel Deon Meyer in staat om vanaf 2008 heeltyds te skryf, en sy mikpunt is sedertdien om een boek per jaar te skryf (*Wikipedia* 2017).

De Glas (1992) maak die punt dat skrywers soos Deon Meyer, wat gereeld en betroubaar publiseer, ’n kontinue oeuvre tot stand bring, wat dit weer vir die uitgewer maklik maak om vir hom/haar ’n bemarkbare handelsnaam op te bou. Die uitgewer se uitgangspunt is immers volgens De Glas (1992:293): “[W]ij geven geen boeken uit, maar auteurs.”

---

<sup>20</sup> Volgens die meeste kritici korreleer die begrip “blitsverkoper” met die hoeveelheid eksemplare wat verkoop word (en hierin is blitsverkoperlyste uiteraard ’n belangrike barometer). “Blitsverkoperstatus” kan egter ook verband hou met ’n mark se bewusheid van die outeur, mediablootstelling, internasionale status, verwerkings na film en televisie en gegewe rakspasie of prominensie in boekwinkels (Le Roux & Buitendach 2014:25). Bisschoff (1984:54) gebruik die term “blitsverkoper” om te verwys na ’n topverkoper en onderskei tussen die “triviale” (’n boek wat almal op gegewe tyd lees of wat niemand meer lees nie) en die “literêre blitsverkoper”, wat ’n tyd lank ’n wye leserspubliek het. Escarpit (aangehaal in Sutherland 1981:6) onderskei op sy beurt drie soorte blitsverkopers: “fastseller”, “steadyseller” en “bestseller” en meen blitsverkopers word dus deur ’n spesifieke soort verkoopsprofiel getipeer. Melcher (aangehaal in Van der Westhuizen 1995:22) tipeer in sy inleiding tot *50 years of bestsellers* die blitsverkoper as “not necessarily the best books, but the books that people liked best”.

Nicol Stassen (2007) van Protea Boekhuis beaam hierdie standpunt, want hy voer aan dat 'n skrywer wat gereeld van uitgewer verwissel, sy/haar eie bemerkbaarheid kortwiek (aangehaal in Kleyn 2013:59). Elke nuwe titel van 'n spesifieke skrywer skep die geleentheid om weer vorige publikasies van hierdie skrywer te bemark, en maak die oeuvre van die skrywer meer aantreklik weens die verhoogde bemerkbaarheid.

#### **3.2.1.8 Samevatting**

Uitgewerspraktyke, bemarking en die boekhandel het in hoofsaak meegebring dat Deon Meyer as 'n skrywer van populêre misdaadfiksie geposisioneer en gekategoriseer word, en dat sy romans baie duidelik as sodanig gepubliseer, bemark en verkoop word. Die afleiding wat verder gemaak word is dat hierdie posisionering as "skrywer van populêre misdaadfiksie" dit vir Meyer moeilik maak om onomwonde die literêre kanon te betree. Probleme rondom die veronderstelde onderskeid tussen "populêre fiksie" en "literêre fiksie" sal gevolglik in hoofstuk 4 meer aandag geniet.

#### **3.2.2 Vertaling en die rol van die literêre agent**

Deon Meyer is volgens Yolandi Groenewald (2007) een van die min internasionaal mededingende Afrikaanse skrywers, "[whose] success has been in breaking through to the international market". Meyer se internasionale deurbraak is egter slegs moontlik gemaak deur vertaling en die rol van sy literêre agent.

##### **3.2.2.1 Rol van die literêre agent**

In die Suid-Afrikaanse konteks werk outeurs nog meestal direk met 'n uitgewer of redakteur ("commissioning editor"), maar ten einde vastrapplek te verkry in oorsese markte (soos die VSA of Europa) moet hy/sy deur 'n buitelandse uitgewery aanvaar word, en hiervoor benodig die skrywer gewoonlik die bemiddeling van 'n literêre agent.

Die agent tree op as tussenganger tussen skrywer en uitgewer, en hanteer alle onderhandelinge rondom publikasieregte, vertaalregte, kontrakte, film- en opvoerregte, voorskotte, en dies meer. Die agent is daarom 'n bykomende "hekwagter" in die kanoniseringsproses, want sonder sy of haar ingrepe is wyer blootstelling en penetrasie van nuwe afsetgebiede nie moontlik nie.



Die agent vervul ook 'n raadgevende en begeleidingsfunksie – soos wat Meyer byvoorbeeld die verhouding tussen hom en sy agent beskryf:

She is my agent, my mentor, my advisor and sounding board (my mother sometimes), and my friend. She plays a huge role in every professional decision I make. (Meyer in Le Roux & Buitendach 2014:26).

### 3.2.2.2 Toetrede van Isobel Dixon

Soos reeds aangedui, was *Feniks* nie 'n onmiddellike blitsverkoper nie, maar dit kan gesien word as 'n belangrike mylpaal in Deon Meyer se loopbaan, nie net omdat dit sy verbintenis met Etienne Bloemhof ingelui het nie, maar ook omdat dit hom onder die aandag van Isobel Dixon van die agentskap Blake Friedmann gebring het.

Dixon het danksy gemeenskaplike kennis<sup>21</sup> van *Feniks* te hore gekom. Sy beskryf haar eerste kennismaking met die boek soos volg (aangehaal in Le Roux & Buitendach 2014:25-26):

I printed out the first English chapters (already translated by Madeleine van Biljon)<sup>22</sup> of *Feniks* (which became *Dead before dying*) to read on the train back to Cambridge late one evening, just before the Frankfurt Book Fair, and I was so excited by the writing, the character of Mat Joubert, and the suspense, that I immediately offered to take him on (making a last-minute addition to our client lists before the Fair).

### 3.2.2.3 Die vertaling van *Feniks*

Dixon het geen tyd verspil nie: relatief gou is vertalings van *Feniks* ook in plekke soos Nederland en Frankryk onderneem, maar die waterskeidingsomblik was inderdaad toe sy in 1999 daarin geslaag het om die regte vir die Engelse vertaling (getiteld *Dead before dying*) aan die gerekende Britse uitgewer Hodder & Stoughton te verkoop. Hodder het die boek vervolgens onder hul druknaam Coronet uitgegee.

Sedertdien word Meyer se boeke byna almal vanuit die staanspoor vertaal en wêreldwyd versprei in verskeie tale, insluitend Engels, Frans, Duits, Nederlands, Italiaans, Spaans, Deens, Fins, Noorweegs, Sweeds, Japannees, Mandaryns, Koreaans, Tsjeggies, Bulgaars en Russies (aldus Meyer (s.j.)).

Dixon verduidelik dat die Engelstalige weergawe van 'n boek van kardinale belang is – veral met 'n relatief klein oorsprongtaal soos Afrikaans, met min professionele vertalers wêreldwyd – want alhoewel die Duitse, Nederlandse en Noorweegse

---

<sup>21</sup> Dixon se skoonpa, Danie van Niekerk, was destyds die hoof van Tafelberg.

<sup>22</sup> Madeleine van Biljon het aanvanklik die Engelse vertalings van Meyer se boeke behartig, en Laura Seegers na haar.

vertalings nog direk uit die Afrikaans gedoen kan word, is die Engelse tussengangerteks nodig in die meeste ander gevalle:

In other markets like Russia, Sweden, Italy, Spain, Japan, Finland, etc. the translators work from the English edition, and without an 'intermediary' English edition these deals would not be possible. (Dixon in Le Roux & Buitendach 2014:27)

#### 3.2.2.4 Vertaling as kanoniseringsmeganisme

Ingrid Winterbach wys op die druk op Afrikaanse skrywers om in vertaling te verskyn: "As an Afrikaans writer you will only be taken seriously when read in translation. You will only be reviewed in the English press in translation. That's why there is such an enormous push towards translation" (aangehaal in De Vries 2007:13) Vertaling is dus 'n belangrike kanoniseringsmeganisme, soos wat Venuti (2008:40) verduidelik:

[The] very fact of translation not only implies that the text has been judged valuable enough to bring into another culture, [it] also increases this value by generating such promotional devices as jacket copy, endorsements, and advertisements and by enabling such diverse modes of reception as reviews, course adoptions, and scholarly research.

Behalwe dat vertaling die enigste wyse is waarop Afrikaanse werke die "wêreldmark" kan betree, bring dit ook 'n verskeidenheid winste mee, veral ten opsigte van promosie en resepsie. Deon Meyer se boeke kan byvoorbeeld nou elders, in ander lande en tale, geresenseer en in aanmerking geneem word vir pryse, sy totale verkoopsyfers (en tantième) het met rasse skrede toegeneem, en laasgenoemde stel hom ook in staat om vanaf 2008 heeltyds te skryf (*Wikipedia* 2017) – iets wat weer op sy beurt lei tot groter produktiwiteit en volhoubare oevrevorming.

#### 3.2.2.5 Samevatting

Danksy die bemiddeling van sy literêre agent, Isobel Dixon, word Deon Meyer se romans wyd vertaal en versprei. Hoewel vertaling verskeie winste meebring en die skrywer in 'n "elite" kategorie plaas van kontemporêre Afrikaanse skrywers wat die wêreldmark suksesvol betree het, lei dit nie noodwendig tot regstreekse kanonisering op eie bodem, dit wil sê binne die Afrikaanse literêre sisteem, nie.

### 3.2.3 Resensies en mediapraktyke

Ná publikasie tree 'n volgende stel kanoniseringsmeganismes in werking, naamlik resensies en mediapraktyke.<sup>23</sup> Die meeste kritici is dit eens dat boekresensies nie veronderstel is om die finale woord oor 'n teks te spreek nie, maar bloot 'n voorlopige evaluering verskaf. Tog, sê Van Coller (2008:8), wil dit voorkom asof resensieuitsprake geneig is om in die Afrikaanse letterkunde “gekanoniseerde uitsprake” te raak:

[O]ndersoek het aangetoon dat resensies van debuutwerke later byna ongewysigd (dus gefossileerd) in literatuurgeskiedenis opgeneem word. Boonop is kritici geneig om mekaar te eggo, veral as belangrike kritici eers die woord spreek. Daarom is die impak van 'n resensie op die beeld van 'n skrywer of digter baie belangrik en skud 'n skrywer of digter moeilik 'n bepaalde etiket af.

#### 3.2.3.1 Resensies van Deon Meyer se romans – 'n oorsig

Sedert sy debuit in 1994 is Deon Meyer se werk betreklik wyd geresenseer.<sup>24</sup> In hierdie bondige oorsig word vervolgens melding gemaak van die vernaamste kanoniseringsuitsprake (kanonaanduiders<sup>25</sup>) en sake wat algemeen in die resensies van Meyer se romans aan bod kom.

As debuutroman is *Wie met vuur speel* (1994) betreklik goed gedek in die Afrikaanse media deurdat feitlik al die Afrikaanse hoofstroomkoerante resensies daarvan gepubliseer het.<sup>26</sup> Resensente het die boek ontvang as welkome toevoeging tot die misdaadfiksiegenre in Afrikaans. Joubert (1994) beskryf *WMVS* as 'n “op-die-man-af

---

<sup>23</sup> Hierdie stap in die kanoniseringsproses bevat volgens Dijkstra 'n *aktiewe* en 'n *passiewe* komponent (Dijkstra 1989:160). Dijkstra se onderskeid strook met dié van Van Coller wat verwys na “passiewe” lesers en “aktiewe” lesers (ook “produktiewe” of “reproducerende” lesers genoem) binne die literêre sisteem (sien ook Kleyn 2013:86). Wat aktiewe lesers betref, word daar nog verder onderskei tussen *respondeerders* (evalueerders) wat 'n eerste of vroeë mening verskaf, en *eksegete* (analiseerders of interpreteerders) wat die teks meer noukeurig (en selfs meer “wetenskaplik”) benader.

<sup>24</sup> Meer as 80 individuele resensies is in ag geneem vir die tydperk onder bespreking, vanaf 1994 (met die verskyning van *Wie met vuur speel*) tot en met 2017 (en die verskyning van *Koors*).

<sup>25</sup> Dijkstra onderskei tussen *kwantitatiewe* kanonaanduiders en *kwalitatiewe* kanonaanduiders (wat ook in die resensiewese ter sprake kom). Kwantitatiewe kanonaanduiders behels onder meer die hoeveelheid ruimte wat aan 'n bepaalde skrywer afgestaan word (relatief tot ander) en die literêre verwysingsraamwerk (frekwensie van assosiasies met ander outeurs, wat ook bekend staan as “mentions” of vermeldings). Wat kwalitatiewe uitsprake betref, kan daar volgens Dijkstra (aangehaal in Ohlhoff 1995:64) vier soorte vermeldings gemaak word: waardetoekennend (“skrywer X is so goed soos skrywer Y”); waardevergroterend (“skrywer X is beter as skrywer Y”); waardeverkleinerend (“skrywer X is nie so goed soos skrywer Y nie”); en eksplisiet kanoniserend (“skrywer X pas in die tradisie van skrywers Y en Z”).

<sup>26</sup> Volgens Le Roux en Buitendach (2014) het die outeur se verbintenis met die plaaslike koerantbedryf (hy het voorheen as joernalis by *Die Volksblad* gewerk) bygedra tot hierdie goeie media-sirkulasie.

spanningsroman”, Van der Westhuizen (1995) noem dit ’n “SSS-verhaal” en Pakendorf (1995) meen dit is ’n “eersterangse aksieverhaal wat alle elemente van dié genre op oortuigende wyse met mekaar verbind” (vergelyk ook Van der Merwe 1996 en Jordaan 2002 in dié verband). Pakendorf (1995) skryf voorts in verband met *WMVS*:

Die lakmoestoets vir romans in hierdie genre is dat die leser dit nie kan neersit as jy eers begin lees het nie. Nouja, ék kon dit nie neersit nie, en ek wil vir die skrywer sê: Doe zo voort!

Meyer het inderdaad “zo voortgedoen” en feitlik elke resensent sedertdien sou op een of ander wyse waardering uitspreek vir die intense boeiendheid van Meyer se skryfstyl. Human (2005) beskryf hierdie boeiendheid as ’n “ystergreep”. Van Biljon (2004) meen “Meyer skryf ek-kon-dit-nie-neersit-nie-boeke” en sy gebruik die beeld van “vasgevang [wees] soos ’n vlieg in ’n spinnerak”. Cilliers (2005) beskryf *Infanta* as ’n “magneet”. Groenewald (2009:4) waarsku dat ’n mens “paper cuts” kan opdoen soos jy vinniger en vinniger probeer omblaai. Volgens Gouws (2010) is die probleem met Deon Meyer se boeke “onttrekkingsimptome”, en Van der Westhuizen (2008) skryf dat *13 uur* lesers se vingernaels in gevaar stel.

Kommentaar rondom Meyer se debuut was egter nie uitsluitlik positief nie. Botma (1996) meen byvoorbeeld *WMVS* het “ernstige gebreke getoon”. Ná Human & Rousseau se keurige heruitgawe<sup>27</sup> van *Wie met vuur speel* in 2007 was dit ook vir latere resensente duidelik dat “die skrywer met die jare sy voete deegliker gevind het” (Corli van der Merwe 2007).

Botma was gevolglik meer beïndruk met Meyer se tweede boek, *Feniks* (1996). Sy resensiekop lui: “Lekker speurroman wat grootmense sal oortuig,” en die slotsin lees: “Dis heerlike, volwasse leesstof” (Botma 1996) Oënskynlik bedoel Botma met “volwasse leesstof” nie soseer die ouderdomsbeperkte inhoud (gewaagde sekstonele, kru taal en geweld) nie, maar gee daarmee iets te kenne van die boek se gehalte: *Feniks* is ’n meer “volwasse” boek as sy voorloper en behoort daarom “ernstiger” opgeneem te word.

---

<sup>27</sup> Na aanleiding van die heruitgawe in 2007 beskryf een resensent (Van der Westhuizen 2010) die boek verkeerdelik as “Deon Meyer se nuutste”. Hierdie feitefout illustreer die soort knelpunte wat die Afrikaanse resensiebedryf kan kortwiek (sien Kleyn 2013:88-91).

Chris van der Merwe (1996:69) eggo hierdie sentiment wanneer hy *Feniks* beskryf as 'n "meesleurende polisieroman wat sowel ontspanningslektuur as ernstige literatuur is". Van die redes wat Van der Merwe aanvoer vir sy standpunt is dat *Feniks* nie alleen 288 bladsye van "louter genot" is nie, maar ook handel oor die konfrontasie van trauma en die alomteenwoordigheid van skuld ("almal is besmet, en almal het behoefte aan mededoë en vergiffenis").

Reeds in resensies van *Feniks* word dus beweer dat Deon Meyer die gaping tussen ontspanningslektuur en die literêre kanon oorbrug. Hierdie soort kanoniseringsuitspraak word telkens herhaal in latere resensies oor Meyer se werk. In haar resensie van *Orion* (2000), Meyer se derde roman, meen Rautenbach (2000) byvoorbeeld:

Wat *Orion* anders maak as net nog 'n vliegtuigroman is dat die suiwere speurverhaal deeglik gemotiveer, soepel geskryf, ongelooflik spannend, kompleks, maar altyd geloofbaar<sup>28</sup> is.

Dit is veral op grond van die hoofkarakter se karakterisering ("'n volronde karakter") dat *Orion* volgens Rautenbach "wyer dimensie" verkry. Tog is dit opvallend dat al is *Orion* volgens haar nie maar net nog 'n ontspanningsroman ("vliegtuigroman") nie, Rautenbach dit steeds nie naas tradisioneel kanonieke Afrikaanse tekste plaas nie. Sy rangeer die boek eerder as "speurroman wat vergelyk met die bestes uit Europa of Amerika" (Rautenbach 2000).

Hierdie soort vermelding ("skrywer X pas in die tradisie van skrywers Y of X") is volgens Dijkstra (1989) eksplisiet kanoniserend van aard, maar in hierdie geval word Deon Meyer nie soseer binne die tradisie van Afrikaanse literêre skrywers geplaas nie, maar eerder binne 'n kategorie van internasionale misdadaadskrywers. In haar resensie tref Harvey (2012) byvoorbeeld 'n vergelyking tussen die realisme van *Orion* en die verhaalruimte van "[Raymond] Chandler's California".

Botma (2000) meen Meyer het waarskynlik "literêre diepte" beoog met die dubbele vertelling in *Orion*, maar voel dat hierdie poging misluk het, omdat die sentrale storielyn deur 'n "ellelange 'tweede verhaal'" verswak word. Olivier (2000) glo egter die twee spanningsvlakke in *Orion* behou lesers se nuuskierigheid. Hy loof ook die

---

<sup>28</sup> Rautenbach weerspreek haarself wel in een opsig: sy beweer die vertelling is "geloofbaar", maar dan is haar enigste kritiek juis gerig teen die karakter van Tiny Mpayipheli "wat die grense van geloofwaardigheid effe te ver stoot" (Rautenbach 2000).

gespierde taalgebruik in hierdie roman<sup>29</sup> wat daartoe bydra dat die twee verhaallyne “taalkundig ook anders lyk” (Olivier 2000).

Met die verskyning van *Proteus* (2002), “waarskynlik die beste (ont)spanningsverhaal nóg in Afrikaans”, vestig Deon Meyer homself as die “voorste eksponent van die spanningsrillergenie in die land”, aldus Jordaan (2002). Hierdie stelling is wat Dijkstra (1989) ’n waardevergroterende uitspraak sou noem, want daarmee word ’n teks en/of skrywer aan die spits van ’n bepaalde kanon geplaas – in hierdie geval die kanon van Afrikaanse misdaadfiksie (of spanningsverhale).

Daar kan weer eens opgemerk word dat *Proteus* nie met plaaslike “literêre” fiksie as sodanig vergelyk word nie, maar eerder met “die beste [internasionale spanningsrillers] wat Brittanje of die VSA die wêreld instuur” (Jordaan 2002). Jordaan (2002) bewonder ook die sterk filmiese aard van die roman, die beweging tussen verskillende perspektiewe en tydsgewrigte, en benewens spanning ook die sterk karakterisering. Wat dalk ietwat onduidelik is rakende Jordaan (2002) se resensie, is wat presies bedoel word met die volgende stelling:

Maar hy [Deon Meyer] maak van *Proteus* meer. Daar is filosofiese nabetragtings deur van die hoofkarakters wat die verhaal tot iets heel anders verhef.

Meer *as*? Verhef tot iets heel anders *as*? Die resensent kwalifiseer nie sy opmerkings verder nie, maar ’n mens lei af dat *Proteus* volgens hom uitstyg tot “meer as blote spanningsverhaal” en daarom as ’t ware “nader” beweeg aan die literêre kanon. Smith (2002) bespeur ook die “skyn van literêrheid” in *Proteus*, maar dit is ten slotte nie vir hom ’n uitgemaakte saak nie:

Die boek het sy bekoring, toegegee. Daar is ook gespierde passasies. Selfs ’n skyn van literêrheid in die wyse waarop Tabela en Tiger afskaduwings van mekaar word. Maar dan gee veral Meyer se beskrywing van sy karakters (slim, aantreklik, swart) die indruk dat die leser nie te begaan moet wees oor die literêre nie. En dit is jammer.

Waar Jordaan (2002) heel tevrede was met die manier waarop Meyer die slot in *Proteus* onderspeel (die tipiese “antiklimaks”), het Vos (2002) “meer verwag van die Lusaka-showdown”. Dit is bloot een voorbeeld van hoe verskillende resensente se menings kan bots. Daar is ook ander voorbeelde. Smith (2002) meen byvoorbeeld “’n kleurryke karakter soos *Feniks* se Mat Joubert” ontbreek in *Proteus*. Vos (2002)

---

<sup>29</sup> Olivier skryf die goeie taalgebruik aan Meyer se ervaring as koerantman toe. Ook Vos (2002) meen “Meyer het duidelik geput uit sy ervaring as joernalis”.

beskou egter juis die karakterisering in hierdie roman as “lewensgetrou” en die afbreek van stereotipes as “verfrissend”, veral “om ’n slag ’n Xhosa (wat darem goed Afrikaans kan praat) as held te hê”.

Nog ’n voorbeeld van resensente wat uiteenlopende opinies huldig, hou verband met die karakter van Bennie Griessel in *Infanta* (2004). Van Biljon (2004) bevraagteken waarom hy in *Infanta* ’n musiekbelangstelling moet hê “soos al die ander helde in die genre”. Maar die Britse resensent Forshaw (2012) bewonder juis die nuwe lewe wat Griessel in die stereotipe van die “polisiespeurder as alkoholis” inblaas:

And there is a key thing to praise ... [H]ow does Meyer manage to make the hoariest cliché of crime fiction – the alcoholic copper – read as if we’ve never encountered this device?

Na aanleiding van *Infanta* (2004) is daar weer eens resensies wat die outeur baie duidelik in ’n internasionale “liga” van misdaadskrywers plaas. Volgens Wessels (2004), byvoorbeeld, bewys *Infanta* dat Meyer “saam met Le Carré, Rankin, Rendell en P.D. James” in een klas hoort, en Madeleine van Biljon (2004) meen hy is “tans die Afrikaanse eweknie van die sogenaamde grotes in die genre soos Ian Rankin, Henning Mankell of Michael Connelly”.

Volgens John (2005) spreek *Infanta* van ’n skrywer wat homself ernstiger met sy medium bemoei as ooit tevore. Hierdie bemoeienis kan veral bespeur word in sy vernuftige hantering van afwisselende tydsgrepe en verhaallyne, die diepere ontginning van karakters se psigiese kante, uitgebreide en noukeurige navorsing<sup>30</sup> en ’n hiperrealistiese inkleding van die agtergrond (kyk Human (2005) se resensie in *Literator*).

Daarbenewens, sê Wessels (2004), betrek *Infanta* die eietydse sosiopolitieke problematiek van die land – die onvermoë van die regstelsel om misdaad effektief te bestry, rassisme, regstellende aksie, kindermolestering en korrupsie. “As literêre kritici [dus] egte postapartheidletterkunde soek – hier is dit” (Wessels 2004). Gouws (2004) maak vervolgens in sy resensie van *Infanta* ’n regstreekse kanoniseringsuitspraak:

---

<sup>30</sup> Van Biljon bewonder ook Meyer se onberispelike navorsing: “As hy die leser vertel dis hoe ’n sekswerker dink en optree, kan jy maar weet hy het met sekswerkers gepraat” (Van Biljon 2004).

Meyer se boeke oorbrug daardie pretensieuse skeidslyn tussen sogenaamde ligte leesstof (!) en letterkunde. 'n Skeidslyn wat probeer impliseer dat goeie skryfwerk net in laasgenoemde geval tel.

Ook die titel van Cilliers se resensie (“*Infanta* ’n roman wat vra om dadelik herlees te word”) herinner aan een van Harold Bloom se vereistes vir kanonisiteit, naamlik die herleeswaarde van ’n literêre teks.

Enkele kleiner punte van kritiek ten opsigte van *Infanta* is daar wel. Wessels (2004) meen byvoorbeeld Meyer se enigste sonde is dat hy soms verval in “’n bietjie selfbewuste mooiskrywery”, maar dié knip die outeur meestal kort. Sekere resensente voel *Infanta* se verhoogde “aandag aan die teks” vertraag die snelle tempo waarvoor Meyer bekend geword het (John 2005). Ander meen egter hierdie groter kompleksiteit veroorsaak dat spanning meer geleidelik opbou en dat nuwe vrae telkens opduik (Human 2005:170-171).

Nel (2007) meen die outeur het met die jare “sy potloodpunt al skerper gevyl” en dat *Onsigbaar* (2007) die beste boek is wat Meyer (tot op daardie stadium) geskryf het. Soos ander resensente (Van Biljon 2004; Chris van der Merwe 2007) wys sy op Meyer se vermoë om telkens te vernuwe en verbeter. Wat veral lofwaardig is vir Nel (2007) is die veelvlakkigheid van die plot (Engels: “layered”) wat Meyer soomloos en skynbaar sonder inspanning verweef “sonder om die leser te verwilder”.

Vir Chris van der Merwe (2007) bevat *Onsigbaar* al die bekende bestanddele van die spanningsverhaal, maar Meyer gee ook “diepte” aan sy verhale wat hulle aantreklik maak vir lesers “wat na meer as spanning soek”. Chris van der Merwe (2007) meen ook dit het teen hierdie stadium min of meer ’n waarmerk van Meyer se skryfstyl geword dat die hoofkarakter iemand is wat innerlike heling ondergaan (soos Lemmer in *Onsigbaar*). Hy wys ook op die sprankelende, humorryke dialoog wat die erns van die roman uitbalanseer.

Corli van der Merwe (2007) beskryf *Onsigbaar* as ’n “aksieverhaal met hart” en die held daarin as een “wat nie net die ene spiere en gewere is nie, maar meer diepte het, ’n volronde karakter”. Vir Gouws (2007) is *Onsigbaar* “erg verslawend” weens die goeie karakterisering en al die “legkaart-moontlikhede” wat die skrywer uitpak.

Een resensie van *Onsigbaar* verskyn dadelik in die Engelse pers (*Mail & Guardian*, 7 Desember 2007). Daarin beskryf Groenewald (2007) die plot van *Onsigbaar* as



“refined – a delicately prepared five-course meal”. Sy wys ook op die feit dat talle van Meyer se romans een of ander “excursion into the past” behels.

Voor die verskyning van *Onsigbaar* is die meeste resensies van Meyer se romans in die populêre dagbladders gepubliseer. Toenemend is Meyer se werk egter later ook in sogenaamde vaktydskrifte (ook bekend as “die wetenskaplike pers”) getakseer. Wessels se resensie (2008) van *Onsigbaar* verskyn byvoorbeeld in *Tydskrif vir letterkunde*; daarin verskaf hy ’n ietwat meer teoreties gefundeerde uiteensetting van Meyer se aansluiting by die tradisie van die hardgebakte speurverhaal. *Onsigbaar* is volgens Wessels (2008:231) die “knapste prestasie tot op hede” deur ’n outeur wie se werk “met elke teks in literêre kompleksiteit en sofistikasie toeneem”. Hy sluit die resensie af met die volgende vermaning (Wessels 2008:233):

Tradisioneel word die speurverhaalgenre deur literêre kritici as minderwaardig teenoor die meer “literêre” of “ernstige” roman geag, hoewel daar in veral in Brittanje, stemme teen die veronderstelling begin opgaan. Suid-Afrikaanse lesers sou ’n fout maak om Deon Meyer nie as een van hulle waardevolste literêre bates te erken nie.

Wessels (2008) plaas Deon Meyer en sy romans dus nie net aan die kruin van misdadiksie in Afrikaans nie, maar herwaardeer Meyer se oeuvre grondig deur hom te tipeer as een van ons “waardevolste literêre bates”. Dit is ’n kragtige uitspraak deur ’n beroepsletterkundige ten gunste van kanoniserings.

Met die verskyning van *13 uur* (2008) word die status van speurromans en misdadiksie weer opgehaal. Van der Westhuizen (2008) skryf na aanleiding van *13 uur* (wat ’n mens volgens hom laat “dink oor wat in jou land aangaan”):

Daar kan opnuut gevra word of speurromans nie ook as “hogere literatuur” beskou kan word nie, omdat ander romanvorme kwalik die probleme van die samelewing meer realisties kan raakvat of weerspieël. Hoewel Meyer jou nie vinnig genoeg kan laat lees nie en jou hart al hoe vinniger klop soos *13 uur* vorder, kan sy romans beslis na ’n hoër kategorie as blote spanningsverhale of ontspanningslektuur opskuif.

Minstens een Engelse resensent deel Van der Westhuizen se mening oor die boek. Brody (2010) skryf naamlik: “This is a remarkable novel in so many ways. It is literary fiction at the same time that it is a thriller.”

In hul resensies van *13 uur* skryf beide Human (2008) en Van der Westhuizen (2008) Meyer se plaaslike gewildheid toe aan die manier waarop hy ’n herkenbare, realistiese omgewing (soos byvoorbeeld Kaapstad) ontgin as agtergrond vir sy verhale. Daarbenewens word Meyer se geloofwaardige karakterisering ook in *13 uur*

geloof as sterkpunt: “karakters waarvoor lesers werklik omgee, karakters met diepte, goeie kwaliteite en groot foute” (Van der Merwe 2008b), so ook karakters se “dialogo en uitdrukkings, die denkpatrone en maniërismes, die blote menslikheid van Griesselhulle” (Hauman 2008).

Die meeste resensente is dit eens dat Deon Meyer met *Spoor* (Engelse titel: *Trackers*) die konvensionele grense van die genre beproef het, en dat hy daarmee lesersverwagtinge uitgedaag het. Harper (2011) merk op: “Deon Meyer has followed up his most straightforward book, the relentless *Thirteen hours*, with his most complex, the forthcoming *Trackers*”.

Haasbroek (2010) bewonder Meyer se aanvoeling vir tydsberekening, sy vermoë om op die hoogte te bly van aktuele sake, en veral sy indrukwekkende talent vir navorsing.<sup>31</sup> Haasbroek is duidelik onder die indruk van *Spoor* se omvangrykheid, maar kritiseer Meyer se keuse om die verhaal in fragmente<sup>32</sup> op te deel wat sodoende die spanningslyn verbreek.

Nog ’n kenmerk van Meyer se prosastyl wat in *Spoor* uitstaan, is volgens resensente soos Corli van der Merwe (2010) die realiteitseffek of “werklikheidsgevoel”. Twee aspekte wat vir Brynard (2010) – self ’n skrywer van misdaadfiksie – van *Spoor* opgeval het, is die vernuf waarmee Meyer ’n roman met so ’n komplekse struktuur saamvleg, en die gemak waarmee hy oor verskillende genres heen “stap”. Om hierdie redes, sê Brynard, is *Spoor* een van die beste misdaadromans ter wêreld:

Met hierdie boek, is ek oortuig, styg hy kop en skouers uit bo die beste wat daar internasionaal in die misdaadgenre gedoen word.

Met die verskyning van *7 dae* (2011) kom daar vir die eerste keer werklik botsende menings oor Meyer se werk na vore. Volgens Forshaw word *7 dae* byvoorbeeld gekenmerk deur die volgende: “Briefer and more accelerando than usual, this is a Meyer novel with far less hefty dramatis personae than usual,” en hy meen verder:

---

<sup>31</sup> In die geval van *Spoor* spesifiek: busmaatskappye se moniteringstelsels, meeluisterapparaat, die plaaslike intelligensiediens se modus operandi, plaaslike Moslem-ekstremistegroepe, vuurwapens, renostervelsiektes, en nog. (Meyer beweer byvoorbeeld dat hy selfs ’n kursus in spoorsny gedoen het as deel van sy agtergrondnavorsing, want hy kon nie ’n gesaghebbende handboek daarvoor opspoor nie.)

<sup>32</sup> Wat interessant is rakende fragmentasie, is dat ’n ander resensent, Forshaw (2011), juis die fragmentering beskou as simbolies van ’n gefragmenteerde samelewing: “The author ... presents an unsparing picture of social divisions in post-apartheid South Africa. They directly create the varieties of crime thrown up in this still fractured society.”

“Meyer has set his sights lower here” (Forshaw 2012). Forshaw meen ’n boek soos *7 dae* (“more compact, less complex”) is waarskynlik sprekend van ’n skrywer wat as ’t ware “tyd koop” voor hy weer in alle erns ’n “meer gewigtige” roman aanpak.

Roux (2011) se resensie is bepaald negatief. Roux kritiseer veral die “gewóónheid” van Bennie Griessel se karakter, wat volgens Roux sekere lesers “teen die mure [sal] uitdryf” (Roux 2011). *7 dae* is dus volgens Roux (2011) *nie* ’n boek wat die grense tussen ontspanningslektuur en die literêre kanon (“grootseheid”) oorbrug nie:

Dis nie verregaande om grootseheid van genrewerk te verwag nie, veral nie met ’n skrywer van dié formaat nie. Maar hierdie roman is geen grootse boek nie. Op sy beste is *7 dae* ’n roman van wisselende gehalte: Dis die moeite werd om te lees, maar selfs Meyer se getrouste aanhangers gaan dié een nie lank onthou nie.

Hy vra retories of ’n bietjie meer oorspronklikheid ten opsigte van die hoofkarakter wel die verhaal se geloofwaardigheid sou bedreig? Retief-Meiring (2012) meen in soortgelyke trant dat Bennie Griessel se alewige wroeging in *7 dae* miskien oordrewe is:

As sy partner, Mbali Keneli [sic], van dié wroeginge sou geweet het, sou haar onverdunde raad wees: “Get a life, Bennie.”

En so voel die leser ook met die 419 bladsye van *7 dae*.

Landman (2012) en Hambidge (2011a) verskil egter lynreg van mening in hul onderskeie reaksies. In haar brief getiteld “Bennie Griessel maak ’n welkome terugkeer” loof Hambidge (2011a) byvoorbeeld juis daardie aspekte van die teks wat vir Roux hinder, en verbly haar ten slotte: “Bennie Griessel is back in town.”

Dit egter die akademikus Wessels (2012) wat ’n deegliker evaluering van *7 dae* verskaf in *Tydskrif vir letterkunde*. Volgens Wessels word speurromans en spanningsverhale grotendeels beskou as populêre lektuur en nie dikwels onder die literêr-teoretiese loep geneem nie. Wat Wessels dan in sy resensie van *7 dae* illustreer (soos in ’n vorige resensie van *Onsigbaar* en ’n akademiese artikel oor *Infanta*), is dat Meyer se werk wel ontleding op teoretiese en strukturele vlak regverdig.

Op soortgelyke wyse toon Head (2013b) in sy resensie-essay van *Kobra* (2013) aan dat Meyer se romans met vrug aan teoretiese analise onderwerp kan word. Head bespreek hier naamlik die roman aan die hand van ’n aantal teoretiese uitgangspunte wat ook in sy meestersgraad (2013a) aan bod kom, onder meer dié van Todorov (1977), Symons (1972), Hilfer (1990), Bennett (1979) en Porter (1981).

Head lewer verklarende opmerkings rakende die simboliek van die kobra-metafoor, en die onafwendbaarheid van sosiale kommentaar wanneer Meyer misdaad as boustof vir sy verhale neem. Tog aarsel dié resesent om Deon Meyer direk met tradisioneel “kanonieke” werke in Afrikaans te vergelyk (werke wat gewoonlik aan akademiese analises onderwerp word) en situeer hy die outeur liever binne die sfeer van “Suid-Afrikaanse speur- en misdaadfiksie” (Head 2013).

Head se huiwering om ’n eksplisiet kanoniserende uitspraak te maak, kan moontlik toegeskryf word aan versigtigheid jeens die “mate van literêre snobisme” wat volgens Human (2015:215) steeds binne die Afrikaanse letterkunde heers. Human vermeld in sy resensie *Kobra* se verrassende slot, oortuigende karakterisering, skreeusnaakse dialoog en kwistige humor. Dit is egter veral die laaste paragraaf van Human se resensie wat opval (2015:251):

As daar nie ’n mate van literêre snobisme ten opsigte van sogenaamde “ontspanningslektuur” in die algemeen, en misdaadfiksie in die besonder, bestaan het nie, sou Deon Meyer nie net as een van die voorste Suid-Afrikaanse skrywers gereken word nie, maar sou hy in alle waarskynlikheid ook véél meer “literêre” pryse verower het.

Human spreek die problematiek van literêre snobisme en persepsies van misdaadfiksie as triviale “ontspanningslektuur” direk aan. Sy uitspraak hier – dat Meyer in die afwesigheid van genoemde snobisme waarskynlik gereken sou word as een van die voorste Suid-Afrikaanse skrywers en talle “literêre pryse” sou verower – is dus eksplisiet kanoniserend van aard.

Resesent Bennie Griesel (2016)<sup>33</sup> meen *Ikarus* (2015) is ’n swakker boek as sy voorloper (*Kobra*) maar dit is vergeeflik, want “selfs Homeros slaap soms”. Soos Griesel, voel Barend van der Merwe (2015) dat *Ikarus* ’n welkome toevoeging tot Meyer se oeuvre is, maar dat dit “nie die hoogtes bereik van sy voorganger, *Kobra*, nie”. Daarby herken Van der Merwe in *Ikarus* ’n herhalende patroon (“soos menigte van Meyer se werke”) waar meervoudige verhaallyne ineenvloei.

Rautenbach (2015) loof die outeur se noukeurige navorsing in *Ikarus* wat volgens haar aanleiding gee tot “’n storie met geloofwaardigheid, genuanseerdheid en ’n gevoel van plek wat min hom kan nadoen”. Sy sonder ook die twee hoofkarakters uit:

---

<sup>33</sup> ’n Besondere toeval vind hier neerslag wanneer ene Bennie Griesel (2015), ’n oudregter, ’n boek resenseer waarin “Bennie Griessel” die hoofkarakter is.

Vaughn Cupido en Bennie Griessel, 'n gedugte speurspan: “En hierdie twee hou kers vas by die bestes in wêreldmisdaadfiksie.”

Daarby het Joan Hambidge (2015) ook 'n resensie van *Ikarus* geskryf, waarin sy velerlei aspekte van die intrige uitlig, maar nie werklik enige beduidende waardeuitsprake maak nie – behalwe dat sy aan die begin sê: “Dit is waarskynlik onnodig om Deon Meyer te resenseer.” Skygbaar spreek Meyer se reputasie vanself.

Die mees uitgebreide resensie van *Ikarus* is dié van Amid (2015). In hierdie *LitNet Akademies*-resensie-essay, verklaar Amid dat Meyer se internasionale eweknie bes moontlik die gerekende Amerikaanse spanningskrywer Michael Connelly is. Hierop volg 'n betreklik lang bespreking van “verskeie aspekte van die roman om 'n oordeel oor die algehele meriete van die teks te kan vel”. Of, soos Amid (2015) dit elders stel, “[o]m *Ikarus* te takseer op grond van die letterkundige waarde wat hierdie genreteks betrek”.

Ten opsigte van “meriete” en “letterkundige waarde”, stem verskillende kritici ooreen dat die daaropvolgende roman, *Koors* (2016), veral nie op sy baadjie getakseer moet word nie. Steenkamp (2017) sê die boek doen met die eerste oogopslag soos 'n tipiese “lekkerlees-Meyer-spanningsriller” voor, maar dat die leser stilweg op 'n “onverwagse afdraaipaadjie” gelei word. Beide Burger (2016) en Steinmair (2016) is dit eens dat *Koors* afwyk van Meyer se gewone aanbod<sup>34</sup>.

Vir Prins (2016), is *Koors* “op 'n ander vlak [...] dalk die beste boek wat Meyer tot nog toe geskryf het”. Hardebaard ondersteuners van Bennie Griessel en “die Deon Meyer-handelsmerk”, sal volgens Prins afgesit word deur die sterk filosofiese onderbou van *Koors* “wat plek-plek Kundera-ig voorkom”. Dit is 'n roman wat gewigtige vrae stel oor die menslike toestand. In Prins se eie woorde:

Hier dink die skrywer hardop oor hoe ons dink.

In hierdie roman word filosofiese vrae onder meer gestel “oor demokrasie, oor die wenslikheid van 'n ‘vriendelike diktatuur’, oor die skeiding van staat en kerk, oor reaksies op klimaatsverandering” (Burger 2016). Burger meen dat Meyer in *Koors* “ons komplekse wêreld op interessante maniere belig”.

---

<sup>34</sup> Die outeur is kennelik bewus van hierdie feit, want hy bely in die boek se erkennings agterin dat “*Koors* so ietwat van [sy] gewone aanbod afwyk” (Meyer 2016).

Volgens Van Rensburg (2016) maak Deon Meyer dus met *Koors* sy volwaardige buiging as “filosofiese romanskrywer” met die klem op ’n beligting van *La condition humaine*. Deur Meyer se naam in dieselfde asem as skrywers soos Albert Camus, Stendhal, Balzac, Melville, Proust en Dostojefski te noem, plaas Van Rensburg hom onomwonde in ’n kategorie saam met sterk gekanoniseerde skrywers in die Westerse literatuur.

Steenkamp (2017) fokus in haar *LitNet Akademies*-resensie-essay veral op die ekologiese inslag van *Koors*. Sy meen die roman is steeds in die eerste plek ’n spanningsverhaal, maar dat dit flanker met elemente van spekulatiewe of bespiegelende fiksie en dat *Koors* (net soos *Onsigbaar* en *Spoor*) as ’n voorbeeld van “natuurgerigte literatuur” beskou kan word.

Die ekologiese vraagstuk lê aan die hart van *Koors* en word meer volledig in hoofstuk 6 ondersoek, maar van belang is Steenkamp (2016) se gevolgtrekking dat ekologiese diskoerse in *Koors* verder strek as bloot temas wat die plot van die sentrale misdaadnarratief voed:

*Koors* het gevolglik “genoeg om die lyf” om ernstiger aandag van ekokritici te ontlok.

Kirkus (2017) opper kritiek ten opsigte van “too many weighty themes” en ’n oormaat “parallel stories” in *Koors* terwyl Van Rensburg (2016) die romanslot ietwat ontoereikend gevind het. *BooksLIVE* (2017) maak egter wel melding van ’n twiet waarin die bekende wetenskapfiksieskrywer, Stephen King, *Koors* soos volg aanprys:

UK readers, you have a nice surprise coming. No, not Brexit, FEVER, by Deon Meyer. Reminiscent of THE STAND and THE PASSAGE. Great stuff.

King se twiet kan waarskynlik as waardevergroterende uitspraak gelees word. Karim (2017) suggereer in sy resensie van *Fever* (die Engelse vertaling van *Koors*), dat hierdie roman ’n soortgelyke effek het op die leser as sogenaamde betrokke literatuur:

Meyer’s post-apocalyptic tale’s real virtue is its ability to provoke deep thought in the reader as it reflects upon human nature, and our place on Earth (conscious beings wit a feral side to our existence).

Ook Steinmair (2016) meen dat die leser van *Koors* onherroeplik deur die leeservaring verander sal word, iets wat miskien geredelik met die lees van literêre

fiksie geassosieer word (vergelyk hoofstuk 4). Sy kon verder geen fout vind met die teks nie, en sy bewonder dié toevoeging tot Meyer se oeuvre as volg:

Hierdie onherbergsame boek is 'n beter vertoonvenster vir [Meyer se] absolute genialiteit as misdaadfiksie.

Meyer se wegbreek van “tradisionele misdaadfiksie” na “spekulatiewe spanningsfiksie” in *Koors* – as 'n manier om meer gewigtige filosofiese en ekologiese vraagstukke beet te pak – kan dus gesien word as 'n verskuiwing van die grense van populêre fiksie aldus Burger (2016).

Samevattend kan gesê word dat resensies in die algemeen positief is oor Deon Meyer se boeiende vertelstyl, hantering van ingewikkelde plotstrukture, en sy deeglike navorsing wat aanleiding gee tot geloofwaardige, werklikheidsgetroue uitbeeldings van die hedendaagse Suid-Afrikaanse milieu. Daarbenewens skep die outeur volgens talle resensente uiters oortuigende karakters, dialoog en humor.

Die tweede uitstaande kenmerk wat na vore kom uit die resensies, is dat Meyer se romans meestal as speurverhale, spanningsverhale en/of misdaadromans getakseer word – vandaar die etlike verwysings en vermeldings wat Meyer se werk vergelyk met dié van Raymond Chandler, Michael Connelly, Ian Rankin, Henning Mankell en andere. Op grond van hierdie talle vergelykings met internasionale skrywers van misdaadfiksie – maar nie soseer met gekanoniseerde, “literêre” skrywers in Afrikaans nie – kan afgelei word dat Meyer se werk volgens die resensente kennelik in die kanon van misdaadfiksie eerder as in die kanon van literêre fiksie “ingeskryf” word.

Nog 'n uitspraak wat algemeen voorkom, is die bewering dat Meyer se romans die gaping tussen “lae” en “hoë” literatuur, tussen ontspanningslektuur en “ernstige” letterkunde, of tussen “populêre fiksie” en “literêre fiksie” oorbrug, en dat hy daarom die veronderstelde grense wat hierdie kategorieë in stand hou, uitdaag. Die feit dat soveel resensente soortgelyke bewerings maak, lei daartoe dat die ondermyning van grense tussen “populêre” en “literêre” fiksie in 'n latere hoofstuk van hierdie studie (hoofstuk 4) bespreek word.

### **3.2.3.2 Deon Meyer in onderhoude**

Benewens kanoniseringsuitsprake deur resensente, kan mediaonderhoude ook 'n kanoniseringsrol vervul. Wat veral opvallend is, is die manier waarop Deon Meyer

telkens homsêlf in die media posisioneer ten opsigte van die literêre kanon. Vroeg in sy loopbaan, in 'n onderhoud met Joubert (1994), sê Meyer byvoorbeeld die volgende:

“Ek weet mos ek’s nie ’n skrywer in die literêre sin van die woord nie ... Ek sou my linker alles gee om soos Etienne van Heerden of Marlene van Niekerk te kan skryf, maar ek kan net nie ... Ek sal seker bly by die spanningsgenre, en hopelik verbeter. Jy groei maar saam met elke boek.”

Hy brei verder uit:

“Ek is maar ’n gewone ou wat hou van karre, krieket en rock ’n roll. Nou die aand was ek by so kulturele gedoente, vol arty types – skrywers ook. En ek check hierdie oorbelle en skewe pêtjies en ontwerpersbrille, en ek moet sê, ek het heeltemal uit gevoel. Ek twyfel sterk of ek ooit deel van die ín-klomp sal wees.”

Teenoor Coetzee maak Meyer dan in 2009 weer die opmerking: “Ek dink nie aan myself as ’n skrywer nie. Skrywers is ernstige mense wat ernstige literêre pryse wen. Ek is ’n storieverteller” (in Coetzee 2009:14). Dit wil dus voorkom asof die outeur homself as “nieliterêre” skrywer tipeer, en homself daardeur taamlik eksplisiet “ontkanoniseer”.

### 3.2.3.3 Samevatting

Deon Meyer se romans word betreklik wyd in die media gedek en (hoewel daar ook soms kritiek geopper word) oorwegend positief geresenseer. Die romans word meestal *as* misdadafiksietekste beoordeel, met talle vermeldings wat die outeur in ’n internasionale kanon van misdadafiksieskrywers plaas. Die outeur is geneig om homself in die media van tradisionele (“literêre”) opvattinge oor die kanon te distansieer, maar daar is ook sterk kontensie dat sy romans uitstyg tot “iets meer” as blote ontvlugtingsliteratuur.

### 3.2.4 Akademiese belangstelling en opname in literatuurgeskiedenis

Ohlhoff (1995:64) verduidelik dat resensies oor die algemeen ’n soort “eerste goedkeuring” verskaf, maar dat akademiese artikels en literatuurgeskiedenis verdere regverdiging vir uiteindelijke opname in die kanon lewer. Naas sy groeiende



gewildheid en internasionale aansien het die belangstelling in Deon Meyer se werk ook op akademiese vlak toegeneem.<sup>35</sup>

#### 3.2.4.1 Akademiese artikels en/of studies

Een van die vroegste akademiese artikels waarin Deon Meyer se werk figureer, is dié van Anderson (2004), waarin sy vier speurkarakters in die onlangse misdaadfiksie uit/van Afrika bekyk, onder meer Zatopek “Zet” van Heerden, die hoofkarakter in *Orion*. Anderson beweer dat postkoloniale misdaadfiksie in Afrika deur middel van karakters soos Van Heerden die temas van sogenaamde “elite” letterkunde opneem en verken, insluitende temas soos die postkolonie (“postcolony”); die polisie, onbevoegdheid en korrupsie; patriargie, gender, vroue- en kindermishandeling; waarheid in fiksie (verwantskappe met ware sosiopolitieke gebeurtenisse in Afrika); geregtigheid en ’n (meestal optimistiese) toekomsblik.

Wessels (2007) illustreer in sy artikel hoedat Deon Meyer se *Infanta* by die tradisie van die hardgebakte speurverhaal aansluit, en toon aan hoe die tradisioneel eenvoudige etiese situasie (goed versus kwaad, held versus skurk) in dié roman op onthutsende wyse geproblematiseer word. (Daar word in hoofstuk 5 meer breedvoerig na Wessels se artikel verwys.)

Primorac (2011), ’n navorser in postkolonialisme verbonde aan die Universiteit van Southampton, gebruik die idees van Achille Mbembe om twee onlangse misdaadrillers (“thrillers”) vanuit Suider-Afrika te ontleed, naamlik Grieve Sibale se *Murder in the forest* (1998) en Deon Meyer se *Feniks* (ofte wel *Dead before dying*) (1999). Sy beweer die volgende:

The complex and vigorous regional literary debate that the novels participate in has thus far remained invisible to the transnational field of literary postcolonialism, chiefly because of its insufficient engagement with locally circulating and “popular genre” texts.

Deur haar ontleding plaas sy egter Meyer se werk vierkantig binne die akademiese veld van postkoloniale kritiek. Sy meen *Feniks* is inherent toekomsgerig, pragmaties en optimisties oor Suid-Afrika, dat die roman ’n waarskuwing teen stereotipering is,

---

<sup>35</sup> Dit is opvallend dat die meerderheid akademiese artikels oor Deon Meyer se werk in Engels verskyn, en nie noodwendig in Afrikaans nie. Ter wille van volledigheid word Engelse artikels dus ook hier gedek.

dat die temas van verlies en rekonsiliëering daarin aan bod kom<sup>36</sup> en dat hierdie diskoerse bewerkstellig word deur dialoë oor verskillende grense heen.

Nog 'n akademikus wat in die buiteland gebaseer is en (soos Primorac) in Deon Meyer se werk belangstel, is Christopher Warnes. Warnes (2012) se artikel word later in meer detail bespreek, maar kortliks voer hy aan dat die fiktiewe speurder in postapartheid-misdaadfiksie as teenmiddel vir sosiale angs, wanorde en bedreiging ("threat") gelees kan word (Warnes 2012:984). Hierdie waarneming verklaar ook ten dele die genre se onlangse opbloei in gewildheid hier ter plaatse. Warnes (2012:983) beweer ten slotte dat die romans van Deon Meyer tegelyk populêr én sosiaal verantwoordelik is:

They attempt to keep faith with some of the core features of "serious" South African literature: its capacity to document social reality, to expose injustice, and to conscientise readers into different modes of thought and action, displaying markedly liberal tendencies that undermine any simple opposition between the serious and the popular.

Reyes-Torres, 'n Spaanse akademikus, neem ook Deon Meyer se *Feniks (of Dead before dying)* onder die loep. Dit is 'n roman wat volgens Reyes-Torres (2012:273) inskakel by die sogenaamde "postapartheid literature", en wat die worsteling van 'n nuwe generasie Suid-Afrikaners uitbeeld – wit, swart en bruin – wat in 'n moeilike oorgangsfase probeer sin maak van 'n traumatiese verlede (sowel individueel as kollektief) en "the abstract notion of who is the Self and the Other" (Reyes-Torres 2012:283).

Head (2013a) se meestersverhandeling is (sover vasgestel kon word) die eerste nagraadse studie wat ten volle aan die werk van Deon Meyer gewy is. Head onderskei eerstens tussen speurfiksie en misdaadfiksie as twee afsonderlike vorme. (Eenvoudig gestel, is die speurverhaal 'n epistemologiese soeke na kennis ("whodunnit") en die misdaadverhaal 'n ontologiese soeke na sin ("whydunnit"). Hierdie onderskeid word in hoofstuk 5 van die huidige studie breedvoerig bespreek.)

Head ontleed vervolgens die gebruik van tyd as struktuurelement in drie romans van Deon Meyer: *13 uur* ('n speurriller), *Infanta* ('n misdaadverhaal) en *Orion* ('n vermenging van dié twee vorme). Head illustreer kortliks hoedat tyd telkens as basis

---

<sup>36</sup> In hierdie verband is die vergelyking wat Primorac (2011:165) tussen *Feniks* en J.M. Coetzee se *Disgrace* tref, interessant. Dit kan moontlik as 'n eksplisiet kanoniserende vermelding gesien word.

dien vir die raaisel in die onderskeie tekste, en hy demonstreer sodoende Afrikaanse misdaadfiksie as waardige studieveld.

Naidu (2013), 'n bewese navorser op die gebied van Suid-Afrikaanse misdaadfiksie, bespreek in haar artikel twee misdaadromans: Deon Meyer se *Devil's peak* (vertaling van *Infanta*) en Michiel Heyns se *Lost ground*. Sy gee 'n kort oorsig van die genre se ontwikkeling en die belangrikste Suid-Afrikaanse skrywers van misdaadfiksie, en skets dan die belangrikste geskilpunte in die onlangse “genre snob”-debat op eie bodem. Aan die hand van die twee genoemde werke – spesifiek die sosiopolitieke kommentaar wat daarin voorkom – verdedig Naidu (2013:731) uiteindelik die standpunt dat kontemporêre Suid-Afrikaanse misdaadfiksie die uitgediende onderskeid tussen “highbrow” en “lowbrow” literature tot 'n groot mate ontmantel:

The question is no longer whether crime fiction is “highbrow” or “lowbrow”, but one of how this genre, and its subgenres, manage to entertain and simultaneously perform a much needed hermeneutic function.

Davis (2013) verskaf 'n nuttige oorsig van Deon Meyer se werk tot en met *Blood safari* (vertaling van *Onsigbaar*) in 2007. Davis voer aan dat Meyer byna eiehandig 'n nuwe genre vir homself gevestig het: “the Afrikaans thriller” (Davis 2013:60). Soos die meeste resensente beklemtoon Davis die boeiendheid van Meyers se romans (“vastly entertaining page-turners”), die geloofwaardigheid van sy karakters, die herkenbaarheid van die eg Suid-Afrikaanse ruimtes in Meyer se romans (“detailed descriptions of place offer the constant pleasure of recognition”) die veelvlakkigheid van die verhaalstrukture (“intricacy of his plotting”), en deeglike agtergrondnavorsing. Daarbenewens bespreek Davis ook die belang van sosiopolitieke temas in Meyer se werk, veral: “the legacy of a past rooted in apartheid while remaining committed to a non-racial future” (Davis 2013:60).

Drawe (2013) ondersoek in haar artikel hoedat Kaapstad as verhaalruimte aangewend word in die romans van Deon Meyer, Mike Nicol en Roger Smith. Sy meen Meyer slaag veral daarin om die verromantiseerde persepsie dat Kaapstad veiliger is as Johannesburg te ondermyn. (Hierdie punt word weer in hoofstuk 6 van hierdie tesis, in die bespreking van *13 uur*, beklemtoon.) Bowendien sê Drawe (2013:195) die volgende:

Meyer ... also [uses] the portrayal of Cape Town to comment on complex issues in the “new” South Africa, such as multiculturalism, xenophobia, interracial relationships as well as corruption and self-enrichment.

In haar ontleding van *Onsigbaar* kom Naidu (2014) tot die gevolgtrekking dat Meyer die genrekonvensies van populêre misdaadfiksie suksesvol met diepgaande ekokritiese diskoerse integreer, “an approach which potentially adds weight to the contention that the crime novel is ‘the new political novel’ in South Africa” (Naidu 2014:63).

Guldimann (2014) voer aan dat *Proteus* die konvensies van verskillende subvorme van misdaadfiksie verbuig en manipuleer (insluitend die “anti-conspiracy” en die “spy thriller”) om sodoende die kompleksiteit van die hedendaagse Suid-Afrika te representeer. Dit is volgens Guldimann ’n boek waarin die nalatenskap van apartheid (en eintlik die hele geskiedenis van koloniserings) ondersoek word – hierdie historiese agtergrond word trouens die sentrale “misdad” in die roman. Deur middel van ’n ambivalente held soos Tobela Mpayipheli word eenvoudige verdelings tussen goed en sleg asook simplistiese nosies van “geregtigheid” opgehef, en word ’n retrospektiewe interpretasie van die verlede onderneem ten einde die postkoloniale narratief van SA vorentoe te neem (Guldimann 2014:85).

Laastens bied Naidu en Le Roux (2014) aan die hand van Deon Meyer se oeuvre een van die sterkste argumente tot dusver oor hoekom postapartheid-misdadafiksie inderdaad die grense tussen “hoog” en “laag” nivelleer. (Daar word in hoofstuk 5 uitvoeriger na Naidu en Le Roux se artikel verwys.)

Wat hierdie kort oorsig van die onlangse akademiese belangstelling in Deon Meyer se werk illustreer, is eerstens dat plaaslike misdaadfiksie ’n waardige en groeiende studieveld verteenwoordig. Tweedens suggereer baie van die artikels en/of studies dat Meyer se romans – binne die konteks van postapartheid Suid-Afrika – nie net vermaaklike (of “boeiende”) populêre misdaadverhale is nie, maar ook die soort dwingende sosiale kommentaar lewer en “ernstige” vraagstukke opper wat tradisioneel met literêre fiksie geassosieer is.

#### 3.2.4.2 Literatuurgeskiedenis

’n Belangrike kanoniseringsmeganisme in enige literêre sisteem is opname van werke of skrywers in literatuurgeskiedenis. Literêre geskiedskrywing (ofte wel “literêre

historiografie”) het kennelik ’n lang en polemiese verlede in Afrikaans (kyk onder meer Van Niekerk 1997; Kleyn 2013:161-183), maar met betrekking tot die afgelope twee dekades – dit wil sê dieselfde tydperk toe Deon Meyer sy opwagting gemaak het – is hoofsaaklik twee literatuurgeskiedenis ter sake:

- a) Kannemeyer se *Die Afrikaanse literatuur 1652–2004*, en
- b) *Perspektief en profiel*, onder redaksie van H.P. van Coller .

John C. Kannemeyer is ’n gesaghebbende figuur op die gebied van Afrikaanse literêre geskiedskrywing weens sy omvangryke *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur*, wat oorspronklik in 1978 verskyn het (met hersiene uitgawes in 1983 en 1988). In 2005 verskyn daar dan ’n verkorte en opgedateerde uitgawe, *Die Afrikaanse literatuur 1652–2004*, waarin Deon Meyer soos volg te berde gebring word:

Ná die werk van Hendrik Brand, Mikro, Karl Kielblock en die baie skrywers wat in die jare veertig en vyftig die mark met slordige werk oorstroom, stoot DEON GODFREY MEYER (1958–) die peil van die Afrikaanse speurroman op tot ’n vroeër ongekende peil en behaal hy met werke soos *Wie met vuur speel* (1994), *Feniks* (1996), *Orion* (2000), *Proteus* (2002) en *Infanta* (2004) deur die vertalings in Engels internasionale bekendheid. In *Feniks*, die beste van hierdie romans, is kaptein Mat Joubert, ’n speurder by Moord en Roof in Bellville-Suid, ná die verlies van sy vrou, oorwerk, oorgewig en totaal onfiks, ’n situasie wat vererger word deurdat hy ná die demokratisering van 1994 eenkant toe geskuif word en onder ’n minder ervare maar dominerende politiek korrekte baas moet diens doen. As ’n reeks moorde en bankrooftogte in die Skiereiland plaasvind, vat hy egter die spoor en keer sy ou vernuf terug om misdadigers aan die pen te laat ry. Meyer slaag daarin om die spanning heeltyd vol te hou en die verhaal teen ’n vinnige tempo en die ratse gebruik van dialoog tot die einde te voer. (Kannemeyer 2005:614-615)

Op die oog af blyk hierdie insluiting van Deon Meyer in Kannemeyer se geskiedenis ’n duidelike kanonaanduider te wees, maar op die keper beskou, word Meyer steeds net binne die kader van Afrikaanse speurromans geklassifiseer, en nie noodwendig as ’n spilfiguur binne die literêre kanon nie. (Boonop is Kannemeyer se “alleenbenadering” tot literêre historiografie van die begin af met kritiek begroet).<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Kannemeyer is aanvanklik wyd aangeprys vir sy magistrale projek (vergelyk Kleyn 2013:170), maar reeds in 1978 het Wium van Zyl (aangehaal in Kleyn 2013:170) gewys op sekere gebreke:

[Die] literatuurwetenskap sit steeds met die pynlike besef dat geen waterdigte teorie nog ontwikkel is oor wat tot die literatuur behoort en wat nie ... Oor die belangrikste werke bestaan daar in ons Letterkunde grootliks konsensus. Dit bly egter ’n vraag of die sg. “minder goeie” werke wat hier genoem word nou literatuur is of nie.

Benewens sy “alleenbenadering”, is die vernaamste kritiek teen geskiedenis soos dié van Kannemeyer dat ’n literêre sisteem, soos die Afrikaanse literatuur, nie werklik langer as ’n outonome entiteit binne eng “nasionale” grense beskou kan word nie.

Benewens Kannemeyer se literatuurgeskiedenis is daar in Afrikaans ook die verskillende uitgawes van *Perspektief en profiel*; die eerste uitgawes daarvan verskyn tussen 1951 en 1982 met P.J. Nienaber as oorspronklike redakteur, maar die werk kry nuwe gestalte met Hennie van Coller as redakteur sedert 1998. Eerder as om volledigheid na te streef (dus deur weg te breek van die ensiklopediese, inventariserende aard van Kannemeyer se literatuurgeskiedenis) word variasie in *Perspektief en profiel* as doel voorop gestel.

Van Coller, wat self uitgebreid publiseer oor die hele kwessie van kanonisering, is deeglik bewus van die belangrike kanoniseringsrol wat literatuurgeskiedenis speel. Om hierdie rede, sê hy, word 'n "demokratiese proses" gevolg by besluitneming en seleksies betreffende skrywersprofiel vir *Perspektief en profiel* en word "populêre skrywers" ook ingesluit (1999:viii).

Gegewe so 'n "demokratiese" en inklusiewe benadering, is dit te verwagte dat Deon Meyer ook in *Perspektief en profiel* moet figureer. In 2016, met die jongste bygewerkte en uitgebreide uitgawe, gebeur dit ook. Die skrywersprofiel van Deon Meyer (nege bladsye lank) is deur Burgert Senekal geskryf en verskaf 'n gebalanseerde blik op die resepsie van Meyer se werk in die Afrikaanse literatuur. Senekal (2016:212) stel dit egter ten slotte kategorieerig:

Uit vele resensies en onderhoude is dit duidelik dat veral sy werklikheidsgetroue en boeiende skryfstyl uitgesonder word, nie noodwendig sy vernuwende styl of aansluiting by die "klassieke kanon" nie. Meyer skryf populêre prosa, oftewel "goeie gewilde prosa" ... wat ook blyk uit die feit dat hy die vyfde beste verkope van Afrikaanse skrywers in Suid-Afrika oplewer.

### 3.2.4.3 Samevatting

Ten spyte van heelwat akademiese belangstelling in Deon Meyer se werk (opvallend meer in die Engelstalige wetenskaplike pers as in Afrikaans), en alhoewel hy ter wille van volledigheid en/of variasie vermeld word in die twee belangrike Afrikaanse literatuurgeskiedenis van sy tyd (*Die Afrikaanse literatuur 1652–2004* en *Perspektief en profiel*), blyk dit dat Deon Meyer per slot van rekening steeds beskou word as 'n skrywer van populêre fiksie of "goeie gewilde prosa" binne die Afrikaanse literêre sisteem.

### 3.2.5. Pryse

#### 3.2.5.1 Pryse en toekennings ontvang deur Deon Meyer

Literêre pryse speel 'n belangrike kanoniseringsrol, want, sê Hambidge (2008), “dít wat bekroon of uitgelig word, raak deel van die geheuebank”. Vervolgens word die verskillende vorme van erkenning<sup>38</sup> wat Deon Meyer tot dusver in sy loopbaan ontvang het, hier gelys:

Boektitel:	Prys / toekening:	
	<i>Plaaslik</i>	<i>Internasionaal</i>
<b>Wie met vuur speel</b> (1994)	Geen	Geen
<b>Feniks</b> (1996) In Engels gepubliseer as <i>Dead before dying</i> (1999) Frans: <i>Jusqu'au dernier</i> Duits: <i>Der traurige Polizist</i>	Geen	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <i>Jusqu'au dernier</i> wen Le Grand Prix de Littérature Policière 2003 (Frankryk)</li> </ul>
<b>Orion</b> (1999) In Engels gepubliseer as <i>Dead at daybreak</i> (2000) Frans: <i>Les soldats de l'aube</i> Duits: <i>Tod im Morgengrauen</i> Sweeds: <i>Död i gryningen</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ ATKV-Prosaprys (Woordveertjie) 2000</li> <li>▪ ATKV-Prys (Mediaveertjie) vir Beste Draaiboek vir 'n Dramareeks of Enkeldrama 2007 (SA) vir die televisiereeks <i>Orion</i></li> <li>▪ Gekortlys vir die M-Net Boekprys 2004</li> <li>▪ Gekortlys vir die <i>Sunday Times</i> Letterkundeprys 2004</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <i>Les soldats de l'aube</i> wen Le Prix Mystère de la Critique 2004 (Frankryk)</li> <li>▪ <i>Död i gryningen</i> gekortlys vir die Martin Beck-toekening vir beste vertaalde Sweedse speurrroman 2008 (Swede)</li> </ul>

<sup>38</sup> Soos reeds aangedui, het vertaling meegebring dat Meyer se boeke wyer gelees, erken en bekroon word as net binne die Afrikaanse taalgemeenskap. In die tabel hieronder word plaaslike en internasionale erkennings dus van mekaar geskei ter wille van groter duidelikheid.

<p><b>Proteus</b> (2002) In Engels gepubliseer as <i>Heart of the hunter</i> (2003) Frans: <i>L'âme du chasseur</i> Duits: <i>Das Herz des Jägers</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ ATKV-Prosaprys (Woordveertjie) 2003</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <i>Das Herz des Jägers</i> kom tweede in die internasionale kategorie van die Deutscher Krimi Preis 2006 (Duitsland)</li> <li>▪ <i>Heart of the hunter</i> verskyn op die langlys vir die Internasionale IMPAC Dublin Literêre Toekenning (Ierland, VK)</li> </ul>
<p><b>Infanta</b> (2004) In Engels gepubliseer as <i>Devil's peak</i> (2007) Frans: <i>Le pic du diable</i> Duits: <i>Der Atem des Jägers</i> Sweeds: <i>Den gyllene kofoten</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ ATKV-Prosaprys (Woordveertjie) 2004</li> <li>▪ Gekortlys vir die M-Net Boekprys</li> <li>▪ Gekortlys vir die Helgaard Steyn Letterkundeprys 2004</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Martin Beck-toekenning vir beste vertaalde Sweedse speurroman 2010 (Swede)</li> <li>▪ <i>Le pic du diable</i> wen die Readers' Award van CritiquesLibres.com in die afdeling Speurverhaal/Riller 2010 (Frankryk)</li> </ul>
<p><b>Onsigbaar</b> (2007) In Engels gepubliseer as <i>Blood safari</i> (2009) Frans: <i>Lemmer l'invisible</i> Duits: <i>Weißer Schatten</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Eerste roman om die ATKV-Prys vir Spanningslektuur (Woordveertjie) te ontvang 2008</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <i>Weißer Schatten</i> behaal 'n derde plek in die internasionale afdeling van die Deutscher Krimi Preis 2009 (Duitsland)</li> </ul>
<p><b>13 uur</b> (2008) In Engels gepubliseer as <i>Thirteen hours</i> (2010) Frans: <i>13 heures</i> Duits: <i>13 Stunden</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ ATKV-Prys vir Spanningslektuur (Woordveertjie) 2009</li> <li>▪ Eerste wenner in die rolprentkategorie van die M-Net-toekennings 2009</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Barry Award<sup>39</sup> vir Beste Riller 2011 (VSA)</li> <li>▪ Gekortlys vir The Crime Writers' Association International Dagger</li> </ul>

<sup>39</sup> Die Barry-prys word jaarliks toegeken by die Boucheron-fees deur *Deadly Pleasures*, een van die voorste tydskrifte vir spanningsverhaallesers in Amerika.



	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Exclusive Books se Boeke Prize Reader's (Fanatics) Choice Award 2010 (SA)</li> </ul>	<p>Award 2010 (VK)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Gekortlys vir die Macavity Award vir beste speurverhaal 2011 (VSA)</li> </ul>
<p><b>Spoor</b> (2010) In Engels gepubliseer as <i>Trackers</i> (2011) Frans: <i>À la trace</i> Duits: <i>Rote Spur</i></p>	Geen	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Gekortlys vir die Crime Writers' Association International Dagger Award 2012 (VK)</li> <li>▪ Genomineer as een van die tien beste misdaadromans wêreldwyd deur <i>KrimiZeit</i><sup>40</sup> 2011 (Duitsland)</li> </ul>
<p><b>7 dae</b> (2011) In Engels gepubliseer as <i>7 days</i> (2011) Frans: <i>7 jours</i> Duits: <i>Sieben Tage</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ ATKV-Prys vir Spanningslektuur (Woordveertjie) 2012</li> <li>▪ Wenner in die rolprentkategorie van die M-Net-toekennings 2012</li> <li>▪ Nielsen Booksellers' Choice Award 2011/2012</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ "Shot in Translation", toekenning van <i>SHOTS Crime and Thriller Ezine</i> vir beste vertaalde misdaadroman 2012 (VK)</li> </ul>
<p><b>Kobra</b> (2013) In Engels gepubliseer as <i>Cobra</i> (2014) Frans: <i>Cobra</i> Duits: <i>Cobra</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ ATKV-Prys vir Spanningslektuur (Woordveertjie) 2014</li> <li>▪ <i>Huisgenoot</i>-Tempo-toekenning vir "Afrikaanse leesboek van die jaar" 2014</li> </ul>	Geen
<p><b>Ikarus</b> (2015)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <i>Huisgenoot</i>-Tempo-toekenning vir</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Genomineer as een van die tien beste</li> </ul>

<sup>40</sup> Luidens Nicol (2016b): "One of the best international guides for the most original crime fiction is to be found on the KrimiZeit monthly listings."

<p>In Engels gepubliseer as <i>Icarus</i> (2016) Frans: <i>En Vrille</i> Duits: <i>Icarus</i></p>	<p>“Afrikaanse leesboek van die jaar” 2015</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Gekortlys vir die Nielsen Booksellers’ Choice Award 2016</li> </ul>	<p>misdaadromans wêreldwyd deur <i>KrimiZeit</i> 2016 (Duitsland)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Gelanglys vir The Crime Writers’ Association International Dagger Award 2016 (VK)</li> </ul>
<p><b>Koors</b> (2016) In Engels en Duits gepubliseer as <i>Fever</i> (2015) Nederlands: <i>Koorts</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Gekortlys vir die Nielsen Booksellers’ Choice Award 2016</li> </ul>	<p>Geen (ten tyde van hierdie proefskrif)</p>
<p><b>Ander</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ PUK (NWU) Alumni oorkonde (2003), en Alumni Cum Laude toekenning van die UVS (2007) vir sy prestasies op nasionale en internasionale vlak.</li> <li>▪ PanSAT (Pan Suid-Afrikaanse Taalraad) se Taal, Geskrewe en/of Mondelingse Letterkundekategorie (Afrikaans)</li> <li>▪ Toekenning vir Best Dramatic Feature Award by die Woods Hole Filmfees in die VSA (2017) vir die rolprent, <i>Jagveld</i>, deur Deon Meyer geskryf en vervaardig</li> </ul>	

Opsommend kan gesê word dat Deon Meyer en/of sy werk al 34 keer in aanmerking geneem is vir erkenning: 20 keer in Suid-Afrika en 14 keer in die buiteland. Van sy 20 plaaslike erkennings het Meyer 16 pryse gewen en is hy vier keer gekortlys. Van sy 14

internasionale erkennings was vyf in Duitsland, drie in Frankryk, drie in Brittanje, twee in die VSA en een in Swede. Meyer wen ses internasionale pryse, behaal twee keer 'n "podiumplek" (top drie), word drie keer gekortlys, twee keer genomineer (as deel van top tien) en een keer gelanglys. Dit is dus duidelik dat Deon Meyer dikwels en wyd erkenning geniet vir sy romans, maar De Nooy (aangehaal in Kleyn 2013:109)) se waarskuwing moet hier in gedagte gehou word:

[N]ot all literary prizes are thought to be equally important. Some prizes are respected highly and entail a lot of publicity, whereas other prizes do not cause any commotion whatsoever. Prizes vary according to the prestige they enjoy. Likewise, the people awarding the prizes differ with respect to their authority in the literary field.

Derhalwe is dit ook nodig om Meyer se wydverspreide erkenning te kontekstualiseer. Die vraag is dus hoe sterk die spesifieke pryse wat hy ontvang, spreek van kanoniseringswaarde, vergeleke met ander noemenswaardige vorme van prestige en erkenning binne die Afrikaanse literêre sisteem?

### 3.2.5.2 Ander noemenswaardige literêre pryse in Afrikaans

Hier volg 'n kort oorsig van noemenswaardige pryse wat sedert 2000 aan Afrikaanse literêre werke toegeken (kan) word.

Die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns se jaarlikse Hertzogprys word om die beurt toegeken vir prosa, poësie of drama. Die Hertzogprys word alom beskou as die "heilige graal van literêre pryse" (Smuts 2003:9), die "Boere-Nobel[prys]" (Malan 2003:21) en die "Rolls Royce van literêre pryse" (Fourie, aangehaal in Malan 2003:21) – die hoogste eer wat 'n Afrikaanse skrywer kan toekom (*Wikipedia* 2016a).

Daarbenewens ken die Akademie die Eugène Maraisprys toe vir 'n "eerste of vroeë bellettristiese publikasie in Afrikaans" (*dbnl* 2014). Akademiepryse geniet ten spyte van "ernstige vergrype en mistastings" in die verlede steeds die "hoogste aansien onder skrywers en letterkundiges" in Afrikaans (vergelyk Kannemeyer 1989:106-107).

Die UJ-Prys (voorheen RAU-prys) vir Skeppende Skryfwerk en die UJ-Debuutprys gaan aan die beste kreatiewe Afrikaanse teks en Afrikaanse debuut wat gedurende die voorafgaande kalenderjaar gepubliseer is (in enige genre), en kan ook belangrike literêre prestige meebring.

M-Net se Literêre Pryse, wat tot R50 000 per toekenning beloop het, word toegeken vir romans in vier taalkategorieë (Afrikaans, Engels, Nguni en Sotho), en 'n filmkategorie vir die teks met die grootste potensiaal vir filmverwerking. Dié kompetisie, wat in 1991 ingestel is, het egter in 2013 doodgeloop te midde van “korporatiewe heroorwegings” deur M-Net. organiseerder, Hettie Scholtz, het dié aankondiging in Februarie 2014 gemaak (sien *BooksLIVE* 2014).

Belangrike literêre toekennings word ook deur Via Afrika Bpk. gemaak. Die W.A Hofmeyr-Prys (sedert 1963) gaan aan 'n outeur binne Via Afrika se stal<sup>41</sup> wat die Afrikaanse fiksie deur uitstaande skryfwerk verruim. Die Jan Rabie Rapport-Prys vir vernuwende Afrikaanse prosa is oop vir inskrywings van skrywers by enige uitgewery en word toegeken aan sowel vroeë werke debutoewerke.

Die ATKV se Woordveertjies word jaarliks aangebied om uitsonderlike bydraes rondom die Afrikaanse woord te bekroon, en bestaan uit agt kategorieë: die Prosaprys (vir “beste gewilde prosawerk” uit die vorige kalenderjaar), Prys vir Dramateks, Prys vir Liefdesroman, Prys vir Poësie, Prys vir Romanses, Prys vir Spanningslektuur, die Woordwystoekenning (vir praktykgerigte naslaanbronne) en Kinderboektoekenning.

Die jaarlikse Ingrid Jonker-prys vir 'n Afrikaanse of Engelse debuutdigbundel is deur vriende van die geliefde digteres gestig in 1965 tydens haar “tweede begrafnis” en word toegeken aan 'n Afrikaanse of Engelse debuutdigbundel.

In 2005 is die Protea-prys vir Poësie in die lewe geroep om meer prominensie aan die Afrikaanse digkuns te verleen, en dit word aan die beste Afrikaanse digbundel van die vorige jaar toegeken. Die prys behels 'n kontantbedrag en 'n goue proteapenning.

The South African Literary Awards (SALA) word sedert 2005 toegeken aan vooraanstaande Suid-Afrikaanse skrywers wat werksaam is in enige van die elf landstale. Tans word elf verskillende toekennings<sup>42</sup> jaarliks gemaak, onder meer die

---

<sup>41</sup> Via Afrika is 'n konsortium van uitgewerye wat veral spesialiseer in boeke vir die opvoedkundige mark. In hierdie stal vind mens die volgende drukname: NB-Uitgewers, Jonathan Ball Uitgewers, Lux Verbi-BM, NVA en Van Schaik Uitgewers. (“Via Afrika” is die handelsnaam van Nasou Via Afrika (Edms.) Bpk., waarvan 30% deur Thebe Beleggings en 70% deur Media24 besit word.)

<sup>42</sup> Volgens *Wikipedia* (2016b) die volgende: die Nadine Gordimer Short Story Award, K. Sello Duiker Memorial Literary Award, Posthumous Literary Award, Lifetime Achievement Literary Award, Literary Journalism Award, Literary Translators Award, Poetry Award, First-time Published Author Award, Creative Non-Fiction Award, South African National Poet Laureate Prize, Chairperson's Award.

K. Sello Duiker Memorial Award (vir 'n roman of novelle deur iemand jonger as veertig jaar), die Nadine Gordimer Short Story Award en die Poetry Award (vir kortverhaalbundels en digbundels onderskeidelik).

Die invloedryke Sunday Times Literary Awards word jaarliks deur die gelyknamige koerant toegeken in twee kategorieë: die Barry Ronge Fiction Prize (voorheen die Sunday Times Literary Award: 2001 tot 2014<sup>43</sup>) en die Alan Paton Award vir niefiksie (1989 tot nou). In 2015 is die geldwaarde van die prys verhoog van R75 000 na R100 000.

NB-Uitgewers se Groot Afrikaanse Romanwedstryd (voorheen die Sanlam/INSIG Groot Romanwedstryd, en later die Sanlam Romanwedstryd) bied tans die grootste geldpryse aan Afrikaanse skrywers ('n totaal van R350 000 is in 2015 toegeken aan wenners). Skrywers lê manuskripte voor vir publikasie deur enige van NB-Uitgewers se fiksiedrukname, terwyl 'n beoordelaarspaneel die drie top inskrywings sowel as die beste debuut uitsonder.

Danksy 'n boedelbemaking van wyle J.H. Steyn, is die Helgaard Steyn Afrikaanse Letterkundeprys<sup>44</sup> een van vier kunstepryse wat sedert 1987 jaarliks om die beurt toegeken word (die ander drie pryse gaan aan grafiese kuns, beeldhoukuns en komposisie) aan “[d]ie skrywer van die beste werk van enige aard in die Afrikaanse taal wat in die dan afgelope vier jaar in minstens driehonderd drukeksemplare op die oopmark te koop aangebied is” (Helgaard Steyn Trust 2015).

### 3.2.5.3 Prestige en beoordelingskriteria

Dit is betreklik moeilik om die status of prestige wat hierdie literêre pryse meebring te konkretiseer, want beoordelingskriteria vir literêre pryse is nie altyd geredelik verkrygbaar nie en wissel uiteraard (afhangende van die aard van die betrokke prys). Danksy Kleyn se ontleding van verskeie commendatio's, beoordelaarsverslae en reglemente in die tydperk 2000–2009, kan sekere afleidings *wel* gemaak word rakende die kriteria wat algemeen geld by gesogte literêre prystoekennings in Afrikaans.

---

<sup>43</sup> Die Sunday Times Letterkundeprys is in 2015 hernoem na die bekende joernalis Barry Ronge.

<sup>44</sup> Vorige wenners van hierdie toekenning sluit in Breyten Breytenbach, John Miles en Karel Schoeman.

Kleyn het die volgende ontleed:

- Die Ingrid Jonker-prys se paneelverslae vir 2000, 2002, 2004, 2005, 2008 en 2009 (hoewel slegs 2005 en 2009 betrekking het op toekennings aan Afrikaanse bundels)
- Willie Burger (2009) se opsomming van 'n dekade se toekennings van die UJ-prys
- commendatio's van die Akademie vir Wetenskap en Kuns by die toekenning van die Hertzog- en die Eugène Marais-prys 2000–2009.

'n Versoek om inligting aangaande die M-Net toekennings, Via Afrika literêre pryse en South African Literary Awards het hoogstens die reglemente opgelewer. Die Protea-prys vir Poësie (met die uitsondering van Johann de Lange in 2009) en ATKV-pryse het weens die aard van die beoordelingsproses geen commendatio's of beoordelaarsverslae nie. Kleyn (2013:108-109) identifiseer gevolglik die volgende uitstaande beoordelingskriteria vir literêre werke in Afrikaans:

- Tekste moet “boeiend” en “leesbaar” wees.
- Morele, etiese en filosofiese insigte in die tema van die boek moet sigbaar wees.
- Die wyse waarop die teks gestruktureer is, bly 'n belangrike element vir beoordelaars.
- Kompleksiteit en verwikkeldheid word hoog aangeslaan.
- Oorspronklikheid, vreemdmaak van die alledaagse en 'n onderskeidende stem is belangrik.
- Taalgebruik moet “onparafraseerbaar wees, kreatief met die sintaksis en woordkeuse omgaan en veral die cliché vermy”.
- Die skrywer moet intieme kennis dra van dit wat aangeraak word in die teks, tematiese ruimheid moet sigbaar wees en aktuele en relevante temas moet voorkom.
- Bestaande literêre tradisies moet voortgesit word en 'n literêre gesprek moet tot stand gebring word deur intertekstuele verwysings.

Hierdie kriteria vir literêre pryse in Afrikaans herinner sterk aan die tradisionele maatstawwe vir kanonisiteit – soos in hoofstuk 2 van hierdie tesis uiteengesit. (“Literatuur met een hoofdletter L” of “grootse letterkunde” behels naamlik waardes soos oorspronklikheid, “estetiese” taalgebruik, verruiming van literêre tradisies, en die verrigting van filosofiese en insiggewingsfunksies.)

Hierteenoor blyk dit dat Deon Meyer in sy loopbaan – met die moontlike uitsondering van die Dublin Award (waarvoor *Heart of the hunter* (Afrikaans: *Orion*) gelanglys is), die M-Net Boekprys en die Helgaard Steyn Letterkundeprys (waarvoor *Infanta* in beide gevalle gekortlys is) – meestal bekroning geniet in die volgende kategorieë:

- as genreskrywer (misdaadfiksie/speurfiksie/spanningsverhale);
- as skrywer van fiksie met ’n “toeganklike” of “populêre” inslag;
- as die “liefeling” van sy lesers; of
- vir die sterk “filmiese” aard van sy romans.

#### 3.2.5.4 Polemiek oor ’n literêre toekenning

’n Polemiek is in 2007 ontketen nadat Erika Murray-Theron se *Tapisserie met klein diere* (gepubliseer in 2008) die Sanlam/INSIG-Romanwedstryd gewen het. Murray-Theron se boek word as “populêre teks” beskou en is sterk gekritiseer in resensies deur onder meer Kannemeyer (2008) (“Is wenroman volledig wenmateriaal?”), Roux (2008) en Hambidge (2008b).

Veral Roux (2008) is baie krities: “Murray-Theron sal hopelik besin voor sy weer ’n roman aandurf.” Hambidge (2008) meen dat ’n mens die “probleme” met die teks sou kon oorsien as dit nie was vir die prys wat dié roman ontvang het nie:

Daar is plek vir die lekkerleesroman, maar nie as ’n voorstelling van ’n pryswennende roman nie. Die skrywer word hierdeur ’n onguns bewys en die leser word mislei. Skryfstandaarde word aangetas. Sou die Booker byvoorbeeld gewen word deur ’n populistiese skrywer?

Na haar mening moes die “beoordelaars ... beter oordeel aan die dag [gelê het] as om romans te bekroon wat nie bekronenswaardig is nie” (Hambidge 2008). Die teenargument hiervoor kom egter in die beoordelaars se commendatio na vore:<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Die beoordelaars in hierdie geval was Louise Viljoen, André P. Brink en Jakes Gerwel – drie besonder prominente akademici in die Afrikaanse letterkunde.

Dit lyk of skrywers lus is om stories te vertel en nie hul lesers wil vermoei met allerhande literêre truuks nie ... Prof Viljoen het beaam dat Afrikaanse lesers goeie populêre literatuur, oftewel goeie storieboeke, soek. (Elna van der Merwe 2007:45)

Louise Viljoen (aangehaal in Elna van der Merwe 2007:45) verduidelik verder: “Die beoordelaars se oorkoepelende indruk oor die manuskripte [op die kortlys] was dat ons hier te doen gehad het met skrywers wat ... weet hoe om ’n storie te vertel, hoe om interessante karakters te skep, hoe om die ruimtes waarin hulle verhale afspeel, doeltreffend te teken en hoe om oortuigende dialoog te skryf.”

Die aspekte wat Viljoen hier uitlig, word oor die algemeen gesien as tekenend van die “lekkerleesroman”, en dui kennelik op die sogenaamde “populêre wending” wat volgens Burger (2014) in die afgelope twee dekades posgevat het – ook in die Afrikaanse literatuur. Die vraag ontstaan dus: Sou ’n soortgelyke polemieë uitbreek het indien Deon Meyer daardie jaar die Sanlam/INSIG-Romanwedstryd gewen het vir ’n “populêre” misdaadroman soos *13 uur*?

#### 3.2.5.5 Samevatting

Deon Meyer geniet gereelde en wydverspreide erkenning vir sy romans. Op die keper beskou, dui die soort toekennings wat Meyer ontvang egter op ’n skrywer wat veral uitstyg in die domein van populêre misdaadfiksie – eerder as wat hierdie pryse noodwendig naas pryse met tradisionele kanoniseringswaarde gerangeer word.

### 3.3 Gevolgtrekking

In hierdie hoofstuk is die kanonisering (ofte wel die niekanonisering) van Deon Meyer se romans ondersoek aan die hand van vyf belangrike sub sisteme binne die Afrikaanse literatuur:

1. Uitgewerspraktyke, bemarking en die boekhandel het in hoofsaak meegebring dat Deon Meyer se boeke baie duidelik as populêre misdaadfiksie gekodeer, bemark en verkoop word.
2. Vertaling en Meyer se agent het gehelp om sy boeke ook na internasionale markte te neem, maar hierdie feit bring nie noodwendig regstreekse kanonisering op eie bodem mee nie.
3. Mediadekking en resensies van Deon Meyer se romans is oor die algemeen positief, maar is geneig om die outeur in ’n kanon van internasionale



misdadfiksieskrywers te plaas. (Daar is wel suggesties dat Meyer se werk nie net suiwer ontvlugtingsliteratuur is nie en ook “literêre” eienskappe vertoon.)

4. Meyer se werk geniet heelwat aandag op akademiese vlak, en hy is opgeneem in twee onlangse Afrikaanse literatuurgeskiedenis (Die Afrikaanse literatuur 1652–2004 en *Perspektief en profiel*). Op grond van Senekal (2016) se taksering blyk dit egter dat Meyer steeds net as ’n skrywer van “goeie gewilde prosa” getipeer word.
5. Die aard van die pryse wat Deon Meyer ontvang spreek van groot populariteit en ’n skrywer aan die kruin van sy spesialiteitsgenre, maar behels nie noodwendig dieselfde literêre prestige as pryse soos die Hertzogprys wat tradisioneel aan kanonieke tekste/skrywers in Afrikaans toegeken word nie.

In geheel bring hierdie literêre sisteme mee dat Deon Meyer nie soseer as “literêre skrywer” gekanoniseer word in Afrikaans nie, maar dat hy wel een van die prominentste posisies in die plaaslike kanon van misdadfiksie bekleed. Ironies genoeg, is dit moontlik juis hierdie reputasie as “populêre misdadskrywer” wat potensiële kanonisering vir Deon Meyer belemmer.

Wessels (2008) voer byvoorbeeld aan dat Deon Meyer se gewildheid veral traag was in sy skryftaal, Afrikaans, omdat vooroordele jeens populêre leesstof (en veral spanningslektuur) onder Afrikaanssprekendes eers oorkom moes word.<sup>46</sup> Volgens Wessels het Meyer ruim gewildheid in die buiteland geniet, lank vóórdat hy ’n lojale Afrikaanse leserskap gehad het; Frankryk is trouens steeds Meyer se grootste mark (2008:231). Gevolglik sal die bespreking van die probleem van die veronderstelde onderskeid tussen “populêre fiksie” en “literêre fiksie” in die hieropvolgende hoofstuk verder gevoer word.

---

<sup>46</sup> Groenewald (2007) wys ook op hierdie skeptisisme jeens misdadfiksie wat tot onlangs by talle Afrikaanse lesers geheers het: “As one of my friends puts it: “If you read Afrikaans, you either read sugary sweet romance or arty-farty literature that leaves you wondering about the meaning of it all.” This same friend has been reading thriller and crime novels by the dozen in English and, though he is as Afrikaans as the boertjie next door, he has refused to touch anything in the taal other than newspapers. When I offered him a Deon Meyer thriller, he was sceptical.”

# Hoofstuk 4

## Populêre fiksie

---

*The problem facing critics who feel that popular literature lacks value is that their criticism puts them at odds with the large readership of such literature.*

– Warnes 2012:983

---

### 4.1 Inleiding

Soos in die voorafgaande hoofstuk aangetoon, word Deon Meyer oorwegend as 'n skrywer van populêre fiksie gekategoriseer. Meyer se “blitsverkoperstatus” (vergelyk Le Roux & Buitendach 2014) kan egter ook 'n moontlike verklaring wees van waarom sy romans nie by uitstek in Afrikaans gekanoniseer word nie. Warpole (1984:5) omskryf hierdie opvatting soos volg:

Endemic to ... the literary worldview is a rooted dismissal of genre writing – that is to say, popular literature – and a firm belief that any notion of “cultural production” and serious aesthetics are incompatible.

Vervolgens word daar in hierdie hoofstuk aandag geskenk aan probleme rondom die kategorie “populêre fiksie”. Die vraag ontstaan: Wat maak populêre fiksie “populêr” per se, en hoe verskil hierdie kategorie van sogenaamde “literêre fiksie”? Het skrywers wat as “populêr” bestempel word, 'n inherente agterstand wanneer dit kom by kanoniserings? Waarom?

Die aard van populêre genres (“genrefiksie”) sal noodwendig ook bekyk word en Cawelti (1976) se konsep van “formuleliteratuur” sal geopper word as 'n nuttige teoretiese benaderingswyse tot die evaluering van populêre genrefiksie.

### 4.2 Die begrip “populêr” – negatiewe konnotasies

Dit blyk dat populêre fiksie sekere negatiewe konnotasies oorgeërf het, etimologies én histories, wat die potensiële kanoniserings van daardie tekste of skrywers wat as “populêr” getipeer word vanuit die staanspoor bemoeilik.

Die woord “populêr” verskyn aanvanklik in sestiende-eeuse hofdokumente, en het verwys na die regte en voorregte van die algemene publiek, met ander woorde, “populêr” in die sin van byvoorbeeld ’n “populêre regering” of die “populêre pers” (*Online Etymology Dictionary* 2016).

Mettertyd het die term egter ’n negatiewe betekenislading ontwikkel. Iemand wat as “populêr” beskryf is, is gesien as ’n ambisieuse, egoïstiese persoon wat die guns van soveel moontlik mense probeer wen het om hul eie politieke agenda te bevorder. In dieselfde tyd het die woord ook voorgekom in Jonathan Swift se skryfwerk, waar hy oproerige proteste en onluste as “popular commotions” beskryf het (Glover & McCracken 2012:2).

’n Woord wat oorspronklik bedoel is as inklusiewe begrip in die regsleer, “thus [came to signify] what is ‘low’ or ‘base’, in the sense of vulgar, degraded or open to manipulation” (Glover & McCracken 2012:3). Die “populêre” word dus histories geassosieer met dit wat “laag” of “korrupterend” is, en populêre leesstof is dikwels op dieselfde manier gebrandmerk. Glover en McCracken (2012:6) meld:

That recurrent moment when the popular is identified as a problem [or when] a particular type of popular reading matter is branded as monstrous; as dangerously feminine; as sexually transgressive; or as corrupting and degenerate.

’n Goeie voorbeeld in die geskiedenis van die Afrikaanse literatuur waar populêre fiksie op hierdie manier as ’n bedreiging gebrandmerk is, is die verslag van die Cronjékommissie. Die voorsitter van hierdie kommissie, wat deur die destydse Sensuurraad onder D.F. Malan se bewind van stapel gestuur is om sogenaamde “ongewenste publikasies” te ondersoek, was ene Geoffrey Cronjé.

In ’n artikel getiteld “Keer die verspreiding van aanstootlike leesstof” wat hy op 7 Oktober 1957 in *Die Huisgenoot* gepubliseer het, beweer Cronjé dat die hoeveelheid “aanstootlike” populêre fiksie in Afrikaans ontstellend vinnig toegeneem het tussen 1935 en 1954, terwyl Afrikaanse letterkunde van hoogstaande gehalte in dieselfde tydperk dramaties afgeneem het (aangehaal in McDonald 2009:24). Hy wyt hierdie toedrag van sake veral aan die invloed van ingevoerde Amerikaanse popfiksie (veral rillers en misdaadfiksie) wat Afrikaanse skrywers in daardie stadium entoesiasies nageboots het (aangehaal in McDonald 2009:25).

Ook Van der Walt maak in sy verhandeling, getiteld *Ontspanningslektuur in Afrikaans* (1951), melding van 'n polemiekie wat in die destydse Afrikaanse pers uitgebreek het, tussen ongeveer 1935 en 1940, oor sogenaamde “ontspanningslektuur” en die “negatiewe impak” daarvan op Afrikanerlesers. Daar is blykbaar selfs 'n tydelike verbod op die invoer van sekere Amerikaanse en Britse populêre tydskrifte geplaas (Van der Walt 1951:68).

Boonop impliseer die term “popfiksie” histories iets van mindere of swak gehalte weens die assosiasie met sogenaamde “dime novels”, “penny dreadfuls” en “pulp fiction”. Hierdie vroeë stapelvorme van populêre literatuur is letterlik so vernoem na die goedkoop materiaal waarop dit gedruk is, of die lae pryse waarteen dit verkoop is, en is oor die algemeen beskou as onbelangrike, triviale leesstof.<sup>47</sup>

### 4.3 Verskille tussen populêre en literêre fiksie

Behalwe dat die blote etikettering van 'n skrywer as “populêr” sy of haar status binne die literêre sisteem kan benadeel, wil dit ook voorkom of die eienskappe van populêre fiksie en dié van letterkunde (“Literatuur met een hoofletter L”) dikwels bots. Gelder (2004:11-12) verklaar die volgende:

[P]opular fiction is best conceived as the opposite of Literature (to which I shall ascribe a capital L, distinguishing it from literature as a general field of writing) ... Literature deploys a set of logics and practices that are different in kind to those deployed in the field of popular fiction.

Dit beteken nie dat populêre fiksie sonder meer as minderwaardig beskou kan word nie; Chapman (2017) merk hieroor op:

“Serious” [literary] fiction isn't *better* than [popular] genre fiction in the same way that a table isn't better than a wheelbarrow – they are simply different products serving different needs.

Tog suggereer Bloom (1994) se vereistes vir “kanonisiteit” (soos in par. 2.2.2 hierbo uiteengesit) dat die kenmerke van populêre fiksie onversoenbaar is met die tradisionele maatstawwe vir kanonisering. Daarom sal die verskille tussen populêre fiksie en literêre fiksie nou in meer detail nagegaan word.

---

<sup>47</sup> Volgens Bisschoff word “triviaalliteratuur” beskou as “literatuur wat op die massa afgestem is [en] bloot op ontspanning gemik is: wildewesteverhale, rillers, strokiesprente, melodramatiese liefdesverhale en doktersdramas [...] Triviaalliteratuur streef dus geensins daarna om van hoogstaande literêre gehalte te wees nie” (Bisschoff 1992b:542).

### 4.3.1 Kommersiële waarde

Populêre fiksie is, volgens Glover en McCracken (2012:1-2) daardie boeke wat deur enigiemand gelees kan word (nie net akademici of sogenaamde “beroepslesers” nie), gereeld in blitsverkoperlyste verskyn, ’n wye leserskap aanlok (oor sosiale en ekonomiese grense heen), en waarvan die verkoopsyfers groot kommersiële sukses weerspieël.

Die eerste uitstaande kenmerk van populêre fiksie is dus die kommersiële waarde daarvan. Die “massaverbruik”<sup>48</sup> van popfiksie (soms ook “kommersiële fiksie” genoem) kontrasteer ooglopend met die kleiner drukoplae en verkoopsyfers van literêre romans. Chapman (2017) verduidelik:

“Serious” [literary] novels generally sell in smaller quantities than [popular] genre fiction or mainstream novels, meaning publishers are less likely to take a gamble on them.

Vanuit die uitgewersoogpunt, skryf Burger (2012:351), is populêre fiksie die boeke wat geld maak, terwyl literêre fiksie (minstens op die kort termyn) die boeke is wat verliese maak. Volgens McDonald (1997:110) doem twee opponerende waardesisteme dus op. Enersyds word die waarde van populêre literatuur meermale in ekonomiese terme gemeet:

[T]he agents see their craft ... as a commercial enterprise; the opinion of the greatest number, expressed through sales, is all that counts; and rewards like money or fame which, by definition, are not specific to the literary field, are considered both acceptable and desirable.

Hierteenoor word literêre (en tradisioneel gekanoniseerde) fiksie meer geredelik beoordeel op grond van estetiese of artistieke norme:

[T]hey concern themselves chiefly with particular demands, traditions and excellences of their craft; they respect only the opinion of peers or accredited connoisseurs and critics; and they deem legitimate only those rewards ... which affect one’s status within the field itself. (McDonald 1997:113)

---

<sup>48</sup> Dit is insiggewend dat die opkoms van populêre kultuurgoedere (en popfiksie spesifiek) ten nouste met die verskynsel van modernisering saamgehang het. Industrialisering het naamlik massapublikasie en die grootskaalse verspreiding van boeke moontlik gemaak; verstedeliking en verhoogde geletterdheid het bygedra tot die skep van ’n groter leespubliek; en tegnologiese vooruitgang het winsgewende wisselwerkings tussen literatuur en ander media aangewakker (aanvanklik met verhoog en film, later radio en televisie, en meer onlangs, die internet) (Glover & McCracken 2012:5-6).

McDonald se onderskeid tussen ekonomiese en estetiese waarde stem grootliks ooreen met die twee subvelde van kulturele produksie wat die Franse sosioloog Bourdieu in *The field of cultural production* (1993) geformuleer het. Bourdieu (1993:13-18) onderskei naamlik tussen die veld van beperkte produksie (“restricted capital”) waarin simboliese of literêre kapitaal verhandel word, en die veld van massaproduksie (“mass production”) waarin die kapitaal hoofsaaklik ekonomies van aard is.

Gelder (2004:13) verduidelik dat eersgenoemde, die subveld van beperkte produksie, “hoë” kultuurgoedere soos letterkunde, opera, beeldende kunste, kunsfliks en avant-garde teater insluit; hy verwys na Bourdieu se standpunt dat die hoë kultuurgoedere relatief outonoom is: “... often openly contemptuous of the marketplace and the demand for profit, underwritten by a sense of ‘creativity’ and ‘originality’, and using the language or discourse of ‘art’”.

In teenstelling hiermee word “lae” kulturele massaprojekte (soos byvoorbeeld sepies op televisie) beskryf as heteronoom: “open to mass audiences and necessarily caught up in the logic of the marketplace ... it uses the language of industry and production instead, engaging positively and enthusiastically with ‘worldly or commercial success’ [and] values conventions over originality” (Gelder 2004:13).

#### **4.3.2 Ontspanning en/of ontsnapping**

Die tweede opmerklike verskil tussen populêre fiksie en literêre fiksie hou verband met lesersverwagtinge, want die leser van eersgenoemde lees dikwels met die verwagting om vermaak te word of om te ontvlug. Burger (2012:351) verduidelik:

Die leser [van populêre fiksie] word meegevoer deur [die] karakters se ervarings en beleef saam met hulle avontuur en pyn en droefheid en vreugde. En as jy klaar gelees het, keer jy terug na jou wêreld. Vir ten minste ’n rukkie lank het jy vergeet van jou oortrokke bankrekening, van jou wankelmoedige verhoudings en die sleur van jou werk. Vir ’n rukkie lank het jy ontsnap na ’n veel opwindender wêreld as jou eie. Kortom, jy het ontsnap.

Twee maniere waarop hierdie ontvlugtingsfunksie in populêre fiksie tot stand gebring word, is identifisering met die karakters en ’n sterk spanningslyn. Die leser van populêre fiksie kan óf met die hoofkarakter identifiseer omdat daardie karakter ’n geïdealiseerde beeld bied (“soos ek graag sou wou wees”), óf die leser kan met die

karakter identifiseer omdat hy of sy 'n gewone mens is met swakhede ("die alledaagse held"), en juis daarom is sy of haar oorwinning soveel soeter vir die leser wat voel hy of sy kan ook sukses behaal (Burger 2012:351).

Spanning kan vervolgens gedefinieer word as 'n tydelike vrees of onsekerheid oor die lot van hierdie karakter en sy of haar vriende. Meestal is daar een of ander bedreiging of hindernis vir die hoofkarakter, byvoorbeeld 'n booswig wat die gemeenskap teister (en die held noop om in te gryp), of iets of iemand wat die geluk van twee geliefdes in gedrang bring.

Die held se vermoë om die bedreiging die hoof te bied, word beperk: hy verloor dalk sy geweer en moet kaalhand teen die vyand baklei, of die speurder word aan bande gelê deur burokratiese polisieprosedures, korrupsie, 'n drankprobleem. Dikwels is daar boonop 'n tydsbeperking wat bydra tot die spanningseffek: die horlosie tik as 't ware die tyd af na 'n finale ramp of gebeurtenis waarna die held se ingrepe te laat sal wees.

Die leser vind egter troos daarin dat dinge uiteindelik ten goede sal meewerk. Die booswig sal uiteindelik verslaan word; die heldin sal in die regte man se arms beland. Wanneer die skrywer daarin slaag om die leser werklik te laat twyfel of dinge goed sal uitwerk, styg die spanning. Hoe kleiner die bedreiging, en hoe flouer die ontsnapping daaruit, hoe minder is die spanning. Hoe meer gesofistikeerd die leser, hoe meer gesofistikeerd moet die oplossing en die ontknoping gevolglik wees om die leser se aandag te hou (Burger 2012:351).

Aan die ander kant van die spektrum wil die deurslag-leser van literêre fiksie uiteindelik ervaar dat hy/sy verander word deur die leeservaring. Hulle wil nie bloot ontsnap en meegevoer raak na 'n verbeeldingswêreld nie, maar wil terugkeer uit daardie wêreld met 'n "nuwe manier van kyk en verstaan" van ons eie wêreld (Burger 2012:351). Soos wat Chapman dit stel: "[Literary novels] 'say' something about what it means to be human and what it takes to get by in this world." Bransford (2007) beweer gevolglik:

In commercial fiction the plot tends to happen above the surface and in literary fiction the plot tends to happen beneath the surface.

Populêre fiksie is oor die algemeen sterker ingestel op die intrige (of “plot”) – dit wil sê, wat in die verhaal *gebeur* – en bevat gewoonlik heelwat aksie (seks en liefdes-tonele, jaagtogte, skietgevegte en dies meer). Hierteenoor “gebeur” daar dikwels betreklik min in ’n literêre roman. Die intrige setel eerder “onder die oppervlak”, in wat karakters dink en voel, en watter aspekte van die menslike bestaan daardeur belig word. Hartmann (2014) beklemtoon hoedat literêre fiksie die leser konfronteer met “ernstige” temas en vraagstukke:

The seriousness of literary fiction pervades the works. The subject tends to be heavy and philosophical. The language more complex and nuanced. The metaphors subtle and meaningful. And so on.

In short, literary fiction is *serious shit*.

Uit Hartmann se opmerkings blyk ook dat die taalgebruik in literêre fiksie (“more complex and nuanced”) dikwels voorop gestel word. In die literêre roman gaan dit nie slegs oor *wat* gebeur nie, maar ook *hoe* dit vertel word. Hiermee word nie gesuggereer dat populêre fiksie maar swak geskryf kan wees nie – intendeel.<sup>49</sup> Maar omrede populêre fiksie meestal handelingsgedrewe is, en die leser van popfiksie gewoonlik “agter die storie aan lees”, word minder aandag oor die algemeen op die taligheid van die teks self gerig.

#### 4.3.3 Konvensionele verhaalstrukture

Die feit dat sekere tipes stories (soos byvoorbeeld speurverhale of romanses) dikwels die blitsverkoperlyste oorheers, dui volgens Glover en McCracken (2012:2) op ’n derde belangrike kenmerk van populêre fiksie: herkenbare of konvensionele verhaaltipes of -soorte. Baie lesers van populêre fiksie is geneig om oor en oor dieselfde soort leeservaring (“narrative pleasure”) op te soek:

[P]opular fiction is primarily based upon a limited number of forms of narrative pleasure, such as suspense, romantic complications, bodily horror or futuristic speculation. These repertoires of devices effectively bring their audience into existence using fictional lures that hook readers into the text, so that they are driven to repeat the experience at regular intervals.

---

<sup>49</sup> Burger (2012:348) verwys byvoorbeeld na die volgende insiggewende opmerking van Chris Barnard, ’n Hertzogpryswenner en skrywer van ’n gewilde rubriek in *Die Huisgenoot*:

Gevra hoe hy sy verskillende skryfwerk benader, wat hy “anders” doen wanneer hy ’n populêre stuk skryf in vergelyking met ’n literêre stuk, was sy antwoord kort en kragtig: “Vir my is daar nie literêre en populêre skryfwerk nie. Daar is net goeie en swak skryfwerk.”

...

“Skryf áltyd goed,” is wat Barnard bedoel het.



Die veronderstelling lui dat, net soos wat jong kinders daarvan hou om oor en oor dieselfde slaapydstorie te hoor, baie volwassenes ook stories verkies met hoogs voorspelbare strukture wat voldoen aan hul konvensionele verwagtinge. Cawelti (1976:1-2) skryf:

[We] continue to find a special delight in familiar stories ... an interest in certain types of stories which have highly predictable structures that guarantee the fulfillment of conventional expectations: the detective story, the western, the romance, the spy story, and many other such types.

Lesers van populêre fiksie vind gerusstelling in die wete dat die betrokke storietipe bekend is, en dat hulle verwagtings nie drasties ondermyn gaan word nie: “Die held sal uiteindelik op een of ander manier oorwin, die heldin sal uiteindelik wel die regte ou ontmoet en lank en gelukkig saam bly lewe” (Burger 2012:352).

Vanweë hierdie gerusstellende familiariteit is daar selfs al gesuggereer dat popfiksie op 'n manier verslawend kan wees. Vergelyk byvoorbeeld W.H. Auden (1948) se essay “The guilty vicarage”, waarin hy sy liefde vir speurverhale beskryf as “an addiction like tobacco or alcohol”, en Amis se *New maps of hell* (1960), waarin geargumenteer word dat die intense fiksasie wat party mense met populêre genres het, 'n vorm van verslawing is wat tipies in adolessensie begin.

Ofskoon die verslawingswaarde van populêre fiksie moeilik wetenskaplik bewysbaar is, is dit wel so dat skrywers van popfiksie dikwels daarin slaag om hoogs toegewyde leserskappe te kweek. Sogenaamde lojaliteitslesers of fanatici (“fans”) is natuurlik nie die enigste lesersgroep van popfiksie nie, soos wat Glover en McCracken (2012:3) ons herinner – daar is ook 'n veel wyer, meer heterogene groep lesers wat van tyd tot tyd populêre fiksie lees.<sup>50</sup>

Breedweg gesien, word populêre fiksie dus gekenmerk deur (1) beduidende kommersiële waarde en (2) sekere konvensionele verhaaltipes (“populêre genres”) wat (3) die vermoë het om 'n wye verskeidenheid lesers suksesvol te laat ontvlug.

---

<sup>50</sup> Ongelukkig val 'n bespreking van leserskapsprofiel en leespatrone buite die bestek van hierdie proefskrif, maar 'n studie of opname van Deon Meyer se leserskapsprofiel kan insiggewend wees.

## 4.4 Formuleliteratuur en mimetiese literatuur as teenpole

### 4.4.1 Formuleliteratuur

Op grond van die konvensionaliteit van populêre fiksie (en in 'n poging om weg te stuur van die term “populêr” met al sy problematiese konnotasies) stel Cawelti (1976:5) die begrip “formuleliteratuur” voor in sy seminale werk, *Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular culture*. Hy definieer formuleliteratuur as “a structure of narrative or dramatic conventions employed in a great number of individual works”.

Cawelti identifiseer eerstens sekere “universele” verhaalstrukture, wat hy “argetipes” noem na aanleiding van Frye (1957) se indeling.<sup>51</sup> Drie van die noemenswaardigste of algemeenste argetipes is volgens Cawelti die volgende:

- die avontuur (waarin 'n held sekere struikelblokke oorwin ten einde sy doel te verwesenlik);
- die romanse (waarin 'n liefdesverhouding uitgedaag, maar uiteindelik beklink word), en
- die raaisel (waarin sekere versluerde waarhede blootgelê word tot voordeel van die samelewing).

Hy glo hierdie argetipiese verhaalsoorte spreek tot sommige van die mens se diepste morele oortuigings, en die mens se onderliggende behoefte aan ontvlugting (Cawelti 1976:37). Mense *wil* skynbaar sien hoedat die goeie die bose oorwin, hoedat ware liefde enige hindernis kan trotseer, en hoedat kennis van die waarheid en die oplossing van raaisels tot ons voordeel strek.

Met sulke “universele” argetipes as boustof skeep verskillende kulture dan volgens Cawelti (1976:6) stories wat gepas is vir die betrokke tyd en plek waarin dit gelees (of gekyk) word:

In order for these patterns [archetypes] to work, they must be embodied in figures, settings, and situations that have appropriate meanings for the culture which produces them.

---

<sup>51</sup> Frye het 'n teorie van argetipes uitgewerk in *Anatomy of criticism* (1957). Volgens Frye is die vier “groot” genres (komedie, tragedie, romanse en satire) manifestasies van die mens se verbeelding, wat verband hou met die argetipiese mites rondom die vier seisoene.

So is die wildewesteverhaal byvoorbeeld in wese 'n argetipiese avontuurverhaal wat bevolk word deur sekere kultuurspesifieke stereotipes (*cowboys*, struikrowers, Rooihuide en *sheriffs*). As hierdie soort verhaal genoeg keer herhaal word, raak dit mettertyd 'n "formule" en uiteindelik 'n "populêre genre" in die volksmond (die *Western*).

"Formuleliteratuur" is dus 'n alternatief vir die term "populêre fiksie" en kan gedefinieer word as verhale waarin een of ander universele storiestructuur (argetipe) in terme van 'n aantal kultuurspesifieke temas en simbole (stereotipes) uitgedruk word:

[The] world of a formula [such as the western, the detective story, the spy adventure] can be described as an archetypal story pattern embodied in the images, symbols, themes, and myths of a particular culture. (Cawelti 1976:16)

Volgens Cawelti (1976:16) is formuleliteratuur ("popfiksie") vir 'n lang tyd grootliks deur literatore oor die hoof gesien om twee redes: (1) die wesenlike standaardisering van formuletekste (wat soms as "resepmatigheid" beskryf word) en (2) die feit dat formuleliteratuur hoofsaaklik vir ontspanning/ontsnapping geles word. Hy meen egter dat formuleliteratuur nie sonder meer as "minderwaardig" beskou kan word nie aangesien dit 'n literêre kunsvorm is met 'n eie funksie en *raison d'être*: "the artistry of escape".

#### 4.4.2 "Mimetiese literatuur"

As die teenpool van "formuleliteratuur" stel Cawelti dan wat hy noem "mimetiese literatuur" (d.i. gelykstaande aan sogenaamde "literêre fiksie"). Formuleliteratuur voer lesers weg uit hulle onmiddellike leefwêreld na 'n ietwat meer ideale, opwindende ontvlugtingswêreld waarin dinge gewoonlik uitwerk soos wat 'n mens verwag of hoop:

Much of the artistry of formulaic literature involves the creator's ability to plunge us into a believable kind of excitement while, at the same time, confirming our confidence that in the formulaic world things always work out as we want them to. (Cawelti 1976:16)

Mimetiese literatuur, daarteenoor, dwing die leser (dikwels op onthutsende wyse) om "die werklikheid" met al sy probleme, onsekerhede, wanorde en dubbelsinnighede te konfronteer. In die proses word die leser dikwels gedwing om sy/haar eie

aannames, opvattinge en vooropgestelde idees krities te heroorweeg. Cawelti (1976:16) brei hierop uit:

Formulaic works necessarily stress intense and immediate kinds of excitement and gratification as opposed to the more complex and ambiguous analyses of character and motivation that characterize mimetic literature.

Die veronderstelling dat fiksie enigsins “die werklikheid” akkuraat kan representeer is weliswaar problematies, en is al deeglik in die literatuurteorie deurgetrap. Van der Elst (1992:417) verduidelik dat Aristoteles reeds in sy *Ars poetica* daarop aangedring het dat literatuur die “natuur” moet reflekteer, wat weer saamhang met die begrippe “realisme”, “mimesis” en “representasie” wat elkeen verband hou met die verhouding tussen ’n kunswerk en die werklikheid (en spesifiek die kunswerk as nabootsing van die werklikheid).

Poststrukuralistiese denkers soos Derrida en Lacan bevraagteken (en ontken selfs) die moontlikheid dat taal “die werklikheid” hoegenaamd kan representeer. Volgens hulle is taal bloot ’n sisteem van tekens waarin die tekens na ander tekens verwys, en waarin daar geen referensie na die werklikheid is nie (aangehaal in De Lange 1992b:426). Boonop kan gevra word watter “werklikheid” as sodanig in die kunswerk of literêre teks gereflekteer word – dit kan hoogstens die skrywer/kunstenaar se interpretasie van die realiteit wees.

Cawelti (1976:8) beklemtoon egter die feit dat alle fiksie minstens ’n mate van mimesis (“realisme”) en standaardisering besit, want daarsonder sou die implisiete verstandhouding tussen outeur, teks en leser nie tot stand kon kom nie:

While standardization is not highly valued in modern artistic ideologies, it is, in important ways, the essence of all literature. Standard conventions establish a common ground between writers and audiences.

Dit moet ook genoem word dat Cawelti se teenoormekaarstelling van “formuleliteratuur” en “mimetiese literatuur” ’n vereenvoudigde onderskeid ter wille van kontras is – net soos die onderskeid tussen “populêre fiksie” en “literêre fiksie” – want die meeste romans lê in der waarheid iewers *tussen* hierdie twee uiterste pole. Burger (2012) stel trouens voor dat die metafoor van ’n lang boekrak gebruik word om die volledige literêre spektrum te beskryf: Die hele rak staan aaneenlopend styfgeprop, met “moeilike” literêre boeke aan die een kant (“mimetiese literatuur”) en

“ligte” leesstof (“formuleliteratuur”) aan die teenoorgestelde kant. Nêrens op die rak is daar ’n duidelike afskorting nie. Burger (2102:349) waarsku egter ook hier teen oorvereenvoudiging:

Maar ook hierdie beeld is bedrieglik, want sommige boeke sal heel gerieflik op verskeie plekke in die rak geplaas kan word – ewe gemaklik tussen die lekkerlees boeke nader aan die een punt van die rak as tussen die “swaar” letterkunde aan die ander punt.

Populêre fiksie (formuleliteratuur) en literêre fiksie (mimetiese literatuur) is dus twee uiterstes op die spektrum van literêre produksie, met ’n betreklik komplekse kontinuum daar tussenin.

## 4.5 Genrefiksie

### 4.5.1 Geskiedenisoorisig

Populêre fiksie (of formuleliteratuur) staan ook bekend as “genrefiksie”. Daarom moet ook kortliks gekyk word na die konsep van “genre” en die belang hiervan ten opsigte van kanonisering. Fowler (1982:216) skryf hieroor in *Kinds of literature: An introduction to the theory of genres and modes* die volgende:

Of the many factors determining canon, genre is surely among the most decisive. Not only are certain genres regarded *prima facie* as more canonical than others, but individual works or passages may be valued more or less according to their generic height.

“Genre” is ’n woord van Franse afkoms “that denotes types or classes of literature” (Abrams & Harpham 2009:134). Anders gestel, is genre ook “a word for types of writing; it is therefore also a word for habits of reading” (Mullan 2006:105). Die woord “genre” het egter meervoudige nuanses en deur die eeue heen het opvattinge oor die aard van genreklassifikasies voortdurend verander.

Die Klassici van ouds was klaarblyklik ten sterkste gemoeid met genre (al het die term tweeduisend jaar gelede nog nie bestaan nie), want individuele kunswerke wat nie die spesifieke “reëls” van ’n bepaalde kunsvorm eerbiedig het nie, is gesien as “swak” (aldus Todorov 1977:42). Kritici, soos byvoorbeeld Aristoteles in sy *Ars poetica*, het dus gepoog om nie net genres te beskryf nie, maar ook voor te skryf: “the grid of genre preceded literary creation instead of following it” (Todorov 1977:42).

Drie hoofgenres wat gewoonlik in die literatuur onderskei word,<sup>52</sup> is die liriek (deurgaans in die eerste persoonstem), die epiëk of narratief (eerstepersoonsvertelling plus karakters se direkte rede), en dramatiek (waar karakters die praatwerk doen). 'n Soortgelyke onderskeid tussen prosa, poësie en drama geld vandag nog wyd, en rig die formaat van die meeste letterkundekursusse op skool en universiteit.

Gedurende die Renaissance het neoklassieke denkers steeds literêre genres (of “poetic kinds”, soos dit ook in daardie tyd bekend gestaan het) as vaste vorme<sup>53</sup> beskou. Hulle het aangedring op die “suiwerheid” van genres deur middel van streng norme vir gepaste struktuur, styl, tema, ensovoorts (Abrams & Harpham 2009:134).

Mettertyd het die definiëring van nuwe skryfvorme in die agtiende eeu (soos byvoorbeeld die roman) gehelp om die rigiede beskouing van genres te verander. Na aanleiding van die Romantiek is literêre werke al hoe minder beoordeel volgens die vereiste “reëls” vir genre en al hoe meer op grond van algemene estetiese maatstawwe soos “opregtheid”, “intensiteit”, “organiese eenheid” en “ernstigheids” (Abrams & Harpham 2009:134-135).

Ook die New Critics, wat gedurende die eerste helfte van die twintigste eeu opgang gemaak het, het die nosie van genre gerelativeer aangesien hulle geglo het in die “eiesoortigheid” en outonomie van individuele tekste. Later het prominente poststrukturele soos Roland Barthes, asook verskeie verteenwoordigers van die Dekonstruksieskool (Jacques Derrida, J. Hillis Miller en andere) die aannames van “absolute genreverdelings” bevraagteken (sien Hambidge 1992:150).

Om en by die 1950's het lede van die Chicagoskool, soos R.S. Crane, gepoog om tekste wat op soortgelyke maniere gestruktureer is (om sodoende een of ander emosionele effek te bewerkstellig) saam te groepeer. Ook vir die Russiese Formaliste was “genre” 'n sentrale konsep, hoewel dit volgens hulle allermins “vas” of “konstant” was.

---

<sup>52</sup> Daar word algemeen aanvaar dat hierdie drie genres in die literatuur deur Aristoteles geformuleer is, maar Hambidge (1992:135) dui aan dat Aristoteles in der waarheid in sy *Ars poetica* slegs twee onderskei het: die epiëk en die dramatiek. Die konvensionele verdeling van genre in prosa, poësie en drama dateer volgens Hambidge (1992:148) uit die agtiende eeu.

<sup>53</sup> Blykbaar het genres selfs statiese plekke in 'n soort literêre hiërargie bekleed, amper soos wat konings en slawe hul plek gehad het in die groter sosiale bestel, “ranging from epic and tragedy at the top to the pastoral, short lyric, epigram and other types ... at the bottom” (Abrams & Harpham 2009:135).

Van die belangrikste bydraes tot die genreteorie is egter deur die strukturalisme gelewer. Die strukturalisme definieer “genre” naamlik as ’n stel bepalende konvensies en kodes wat van era tot era en kultuur tot kultuur verskil, maar wat optree as ’n soort implisiete kontrak tussen leser en skrywer. So ’n stel generiese kodes en konvensies maak dit moontlik om ’n bepaalde *tipe* teks te konstrueer, een wat sekere verwagtinge by die leser wek. Lesersverwagtinge kan dan bevredig óf uitgedaag word, en skrywers kan besluit om met die bestaande konvensies te woeker en dit selfs te ondermyn (Abrams & Harpham 2009:135-136).

Genres en subgenres wat oor die afgelope sowat driehonderd jaar tot die literatuurwetenskap “toegevoeg” is, is onder meer die biografie, die essay, die kortverhaal en die roman. Sulke literêre tipes verskil egter op hul beurt van wat bedoel word met “populêre genres” (dit wat Cawelti definieer as “literêre formules”) soos byvoorbeeld speurverhale, wetenskapfiksie, liefdesromans of rillers.

#### 4.5.2 Oorspronklikheid en standaardisering

In sy bekende essay “Typology of detective fiction” wys Todorov (1977:44) op ’n opvallende paradoks binne die moderne literêre kritiek, want vir hom wil dit voorkom asof die literatuurbeskouings ten opsigte van letterkunde (aan die een kant) en populêre genrefiksie (aan die ander) essensieel met mekaar bots:

We are today in the presence of a discrepancy between two essential manifestations; no longer is there one single esthetic norm in our society, but two; the same measurements do not apply to “high” art and “popular art”.

Hy meen kunstenaars het vandag groter vryheid om genrekonvensies te “oortree” as ooit tevore, en sedert die Romantiek word daar ’n hoë premie geplaas op oorspronklikheid in die literatuur. Vergelyk byvoorbeeld weer eens Bloom se bewering in *The Western canon* dat die “grootsheid” van kanonieke literatuur te wyte is aan “a mode of originality ... an uncanny startlement rather than a fulfillment of expectations” (1994:5). Ook Kundera betreur, in *Testaments betrayed* (1996:17-18), literêre romans wat nie die tradisie van die romankuns op ’n manier verruim nie.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Dikwels verruim en negeer “normdeurbrekende” of “grensverskuiwende” literêre romans die norme van ’n “ou” genre, en bring ’n “nuwe” genre tot stand. Waar ’n skrywer genrevoorskrifte op dié wyse doelbewus ondermyn, praat Van Luxembourg van ’n “antiroman”, of die “estetika van opposisie” (aangehaal in Hambidge 1992:148).

Aan die ander kant – in “the happy realm [of] popular literature”, soos Todorov (1977) dit beskryf – word populêre fiksie juis as geslaagd beskou wanneer dit voldoen aan die gegewe genrekonvensies, en uiteindelik die leser se verwagtinge bevredig.<sup>55</sup> Die volmaakte speurverhaal is byvoorbeeld nié die een wat die “reëls” of die “formule” van die speurgenre radikaal verbreek en verbuig (en in die proses totaal onherkenbaar word ’n as speurverhaal nie!) maar liever die een wat min of meer binne die grense van daardie genre bly:

Detective fiction has its norms; to develop them is also to disappoint them: to “improve” upon detective fiction is to write “literature”, not detective fiction. (Todorov 1977:43)

Skrywers van populêre fiksie – ’n veld waarin standaardisering en hoogs gekonvensionaliseerde verhaaltipes aan die orde van die dag is – het dus vanuit die staanspoor ’n agterstand wanneer daar gewedywer word om ’n plek in die literêre kanon waarin oorspronklikheid hoog op prys gestel word.

#### **4.5.3 Die waarde van genredefiniesies (“formules”)**

Vir die Italiaanse filosoof Benedetto Croce is genrekonsepsies ’n hindernis wat veroorsaak dat die leser se spontane, intuitiewe reaksie op die teks ondermyn word (kyk Hambidge 1992:149). Wat is dan die nut daarin om genres (of “literêre formules”) te beskryf en te definieer?

Vandag is die meeste literatuurkritici dit eens dat genres min of meer arbitrêre indelings is wat hoofsaaklik nuttig is vir sover dit die tipering en evaluering van literêre tekste vergemaklik. Gerard Genette waarsku in die artikel “Introduction à l’architexte” (1979) teen foutiewe aannames rondom genreverdelings, maar voeg telkens by dat dit nie heeltemal waardeloos is nie – mits die navorser genoemde teorieë net as voorlopig beskou (aangehaal in Hambidge 1992:149).

Die kategorisering van boeke volgens genre en/of subgenre is veral nuttig vir verbruiksgerief en bemarkingsdoeleindes, omdat bepaalde nismarkte op hierdie manier geteiken kan word. So kan sekere boeke byvoorbeeld spesifiek geskryf en bemark word as liefdesverhale, avontuurverhale, misdaadrillers en selfs as

---

<sup>55</sup> Hierdie bevrediging van konvensionele verwagtinge noem Van Luxembourg die “estetika van identiteit” (Hambidge 1992:148).



“literatuur vir ernstige of akademiese lesers”. Danksy dergelike kategoriserings weet lesers byvoorbeeld presies na watter rak in die boekwinkel hulle moet stap om te kry waarvan hulle hou.

Vir Cawelti is die afbakening en definiëring van literêre formules veral op twee maniere nuttig. In die eerste plek stel dit die navorser in staat om ooreenkomste te identifiseer en veralgemenings te maak oor 'n groot gros literêre werke, wat op sy beurt kan dui op sekere wyer kulturele of historiese tendense. In die tweede plek kan formuledefinisies dien as 'n maatstaf vir die tipering en evaluering van individuele tekste (Cawelti 1976:7):

In such instances we tend to think of genres not simply as generalised descriptions of a number of individual works but as a set of artistic limitations and potentials.

Met 'n genre se gevestigde stel konvensies en kodes (die “formule”) in gedagte, kan 'n mens gevolglik probeer vasstel hoe effektief daardie individuele teks aan die “standaard” (of “norm”) voldoen, of juis daarvan afwyk om iets nuuts tot stand te bring. Jameson beklemtoon juis dat “the value of narrative models [genres] lies in their capacity to register a given text’s specific deviation from them” (aangehaal in Hilfer 1990:1).

Dit is presies laasgenoemde funksie van formuleliteratuur (om dit te sien as 'n stel “artistic limitations en possibilities”) wat verderaan in hierdie studie benut sal word. Deon Meyer se romans sal naamlik in hoofstuk 6 ontleed word ten einde vas te stel hoe daar omgegaan word – hetsy vervullend of verruimend van aard – met die misdaadfiksieformules waarmee Meyer hom besig hou.

#### **4.6 Ander kategoriserings**

Benewens die onderskeid wat getref word tussen “populêre fiksie” en “literêre fiksie”, word tekste, skrywers en groeperings in die Afrikaanse literatuur ook dikwels op ander maniere gekategoriseer. Volschenk (2010) verwys na die onderskeid tussen “triviaallektuur”, “goeie gewilde prosa” en “literêre werke”. Sy steun op die verhandeling van Sonnekus, *Narratiewe ordening: die ontleding van tekselemente in 'n triviale en 'n goeie gewilde prosateks* (1987), in dié verband.

Daar is klaarblyklik 'n verskil tussen gewilde tekste wat “triviaal” is en gewilde tekste wat “goed” is (vandaar die term “goeie gewilde prosa”). Volgens Sonnekus is triviaallektuur resepmatig, en behels 'n reeks “skynbaar eindelose probleemsituasies en oplossings tot by 'n gelukkige slot”. Goeie gewilde prosa, daarenteen, is genuanseerd en meervlakkig: “Goeie gewilde prosa is meer toeganklik as 'n literêre teks, maar minder voorspelbaar as 'n triviale teks” (aangehaal in Volschenk 2010:10).

'n Soortgelyke onderskeid word teruggevind in Van Coller se artikel “Literatuur in die marge: Die plek van die middelmoot-literatuur” (2011). Van Coller bespreek in genuanseerde terme die verskil tussen sogenaamde “middelmootliteratuur” (Engels: “middlebrow<sup>56</sup> literature”; Nederlands: “middelmaatliteratuur”) en letterkunde. Van Coller voer aan dat letterkunde sekere onderskeibare intrinsieke eienskappe bevat en dat hierdie eienskappe verskil van dié boeke wat as “middelmootliteratuur” bestempel word.

Snyman (2011) redeneer egter in haar reaksie op Van Coller se artikel dat die Afrikaanse letterkunde te klein is om 'n skerp onderskeid tussen “hoog” en “laag” en “middelmoot” ekonomies te handhaaf:

'n Goeie boek is 'n goeie boek en bevat meer of minder van die intrinsieke eienskappe wat Van Coller aan letterkunde toedig. Die vraag is of 'n werkswyse waarin letterkundiges op pejoratiewe wyse boeke aanprys wat nie deur lesers waardeur word nie, tot voordeel van die (voortbestaan van die) Afrikaanse boek is.

Burger (2014) meen gevolglik dat die tradisionele definisies van “letterkunde” uitgedaag word deur skrywers wie se werk nie geredelik kategoriseerbaar is as “hoog”, “laag” of “middelmoot” nie en dat hierdie onderskeide toenemend onder druk kom. Een Afrikaanse skrywer wat na bewering die onderskeid tussen populêre fiksie en literêre fiksie uitdaag, is Deon Meyer. Soos gestel deur Le Roux en Buitendach (2014:24):

It has been argued that South African literary critics find it hard to categorize his works, but we would argue that he [Deon Meyer] operates at the interface between literary culture and consumer culture ...

---

<sup>56</sup> Soos wat Van Coller aandui, was die frenologie 'n pseudowetenskaplike en intellektueel gediskrediteerde teorie wat geglo het dat mense se uiterlike voorkoms tekenend is van onder andere hulle intelligensie. Mense met hoë voorkoppe sou hiervolgens besonder slim wees. Vandag word die term “highbrow”, “middlebrow” en “lowbrow” ironies gebruik (Van Coller 2011:89).

Le Roux en Buitendach se bewering is een van die redes waarom Deon Meyer juis as gevallestudie vir die onderhawige navorsingstuk gekies is.

#### 4.7 Gevolgtrekking

Kategoriserings (van tekste, skrywers en groeperings) lê grense neer en bring hiërargieë tot stand binne die literêre sisteem (De Geest 2003:202). In hierdie hoofstuk is aangetoon dat populêre fiksie – ten opsigte van die literêre kanon – ’n problematiese kategorie is. Populêre fiksie het eerstens sekere negatiewe konnotasies oorgeërf wat die kanonisering van daardie outeurs en tekste wat as “populêr” bestempel word, vanuit die staanspoor bemoeilik.

Daarbenewens blyk dit dat die kenmerke van populêre fiksie en literêre fiksie bots. Populêre fiksie word breedweg gekenmerk deur beduidende kommersiële (of ekonomiese) waarde, die vermoë om lesers suksesvol te laat ontvlug, en konvensionele verhaalstrukture. Literêre fiksie (of “Literatuur met een hoofdletter L”) daarteenoor, word meer geredelik aan estetiese maatstawwe onderwerp, konfronteer stellig die leser met ernstige, “mimetiese” kwessies betreffende die menslike toestand, en plaas ’n hoë premie op oorspronklikheid.

Aangesien populêre fiksie algemeen bekend staan as “genrefiksie”, is die kwessie van genre ook in hierdie hoofstuk betrek. Daar is kortliks aangetoon hoedat genrekonsepsies deur die eeue heen verander het. In die moderne literatuur, sê die kritikus Todorov (1977:44) is daar gevolglik twee opponerende subvelde vir waardeoordeel: die subveld van “hoë” letterkunde (waarin genreverruiming en grensverskuiwing hoog op prys gestel word), en die subveld van populêre fiksie (waarin genrekonvensies en standaardisering die botoon voer).

Soos breedvoerig in hoofstuk 3 aangetoon, word Deon Meyer se werk oorwegend binne die laasgenoemde subveld van populêre fiksie (en spesifiek binne die kader van populêre misdaadfiksie) gesitueer. Die afleiding kan dus gemaak word dat hierdie kategorisering van Meyer as “populêre skrywer” hom waarskynlik juis verhinder om tot die kern van die Afrikaanse literêre kanon deur te dring.

Wanneer die populêre fiksie van Deon Meyer egter as formuleliteratuur beskou word – “an artistic type with its own purposes and justification”, na aanleiding van Cawelti

(1976:13) se tipering – kan sy romans met vrug ontleed word ten einde die tweeledige vraag te beantwoord: Enersyds, hoe effektief benut Meyer die artistieke moontlikhede wat die “formules” van misdaadfiksie bied? En, andersyds, waar/hoe demonstreer die tekste “literêre” afwykings van die konvensionele formuleraamwerk?

Hoofstuk 6 sal dan juis hierop fokus – ’n ontleding van die romantekste self om vas te stel hoedat hulle aan die konvensies vir misdaadfiksie voldoen of daarvan afwyk, en of mens op grond daarvan lig kan werp op die vraagstuk van Deon Meyer se kanonisering.

# Hoofstuk 5

## Misdaadfiksie

---

*Yes yes! You have uttered my thought; they love crime, everyone loves crime, they love it always, not at some “moments”. You know, it’s as though people have made an agreement to lie about it and have lied ever since. They all declare they hate evil, but secretly they all love it.*

– Fyodor Dostojefski: *The brothers Karamazov* (1976:379)

---

### 5.1 Inleiding

Misdaadfiksie is tans die populêre genre wat, naas romantiese fiksie, die wydste gelees word in Suid-Afrika (aldus Naidu & Le Roux 2014:283). Warnes meen trouens dat die hoeveelheid Suid-Afrikaanse misdaadfiksie wat in die postapartheidsera geskryf en gelees word nou begin om die “epidemiese proporsies” van die werklike misdaadsyfers in hierdie land te ewenaar (2012:981). Soos in die inleiding van hierdie proefskrif aangetoon, het plaaslike misdaadfiksie inderdaad sedert 1994 ’n merkwaardige opbloei beleef.

Hierdie opbloei – met populêre skrywers soos Deon Meyer aan die kruin – moet egter gekontekstualiseer word. Daarom verskaf hoofstuk 5 eerstens ’n oorhoofse blik op die historiese ontwikkeling van misdaadfiksie, om te illustreer dat die hedendaagse Afrikaanse misdaadfiksie aansluit by ’n ryk literêre tradisie van meer as 150 jaar.

Daarna word ’n basiese tipologie voorgehou met (sover moontlik) strukturele definisies<sup>57</sup> van die belangrikste subgenres (“formules”) van misdaadfiksie. Hierdie tipologie is nie allesomvattend nie, maar dek die belangrikste “misdaadfiksieformules” wat in Meyer se werk voorkom, en beklemtoon die

---

<sup>57</sup> Die gebruik van die meervoud (“definisies”) is doelbewus, omdat daar skynbaar geen enkele “superdefinisie” vir misdaadfiksie en sy verskillende subgenres bestaan nie, slegs die talle (soms teenstrydige) uitgangspunte van verskillende teoretici. In sy inleiding tot *The Cambridge companion to crime fiction* maak Martin Priestman egter geen verskoning vir die “overlaps of material” en selfs “disagreements” tussen verskillende hoofstukke in daardie handboek nie (Priestman 2003:6). Intendeel, misdaadfiksie moet volgens Priestman gesien word as veelvlakig (eerder as eendimensioneel), en die kritiek daaromtrent as ’n dinamiese, voortgaande gesprek.

kompleksiteit ten opsigte van klassifikasie en terminologie by 'n uiteenlopende genres soos misdaadfiksie.

Laastens word kortliks aandag geskenk aan sommige van die akademiese en kritiese reaksies op die genre van misdaadfiksie tot dusver. In die besonder word melding gemaak van die onlangse “genre snob”-debat, 'n debat waarin die kulturele status van hedendaagse misdaadfiksie in Suid-Afrika beredeneer word: Is dit blote ontvlugtingsliteratuur, of “die nuwe aangesig vir betrokke literatuur” (Breytenbach 2012)?

Hierdeur poneer hoofstuk 5 nie net misdaadfiksie as waardige en lewendige studieveld nie, dit baan ook die weg vir hoofstuk 6 waarin die geskilpunte van die “genre snob”-debat spesifiek ten opsigte van Deon Meyer se romans ondersoek sal word.

## 5.2 Ontwikkeling van misdaadfiksie – 'n oorsig

Misdaad<sup>58</sup> het kennelik sedert die vroegste tye die mensdom se verbeelding aangegryp. Die hoofbrontekste van drie godsdienste – die Bybel, die Tora, en die Koran – maak byvoorbeeld melding van die oeroue moordverhaal van Kain en Abel, terwyl Esopus se fabels<sup>59</sup> (circa 620 tot 560 v.C.) en die Griekse en Romeinse mitologie deurspek is van allerlei “kriminele” handelinge.

---

<sup>58</sup> Die begrip “misdaad” is natuurlik op sigself problematies, veral binne die Suid-Afrikaanse konteks, waar “from a certain vantage point, the entire history of written South African literature, with its roots in colonialism and apartheid, might be seen to be the history of criminality or the response to it” (Warnes 2012:982). Boonop het Antony Altbeker in *A country at war with itself* (2007) daarop gewys dat verskillende samelewings misdaad anders definieer:

In some countries, it is a crime to insult the president. In others it is legal for a man to beat his wife or worse; in Jordan, generally among the most benign of the Arab states in the treatment of its women, a man may kill an unfaithful wife with legal impunity. Some acts are criminalized in theocracies – idolatry or adultery or homosexuality – but raise barely an eyebrow in secular democracy. Cross-country comparisons of criminality, then, require confining the discussion to specific crimes. But even here there are difficulties (Altbeker 2007:38-9).

Vir doeleindes van hierdie studie word die woord “misdaad” nietemin in sy gewone betekenis verstaan: 'n handeling wat in stryd is met die wet en strafbaar is deur die staat (*Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal* 2015). Ook die wyer, meer algemene betekenis van die woord, soos in die *Woordeboek van die Afrikaanse Taal* vervat, word hier betrek, naamlik: “Onregverdige, skadelike, skandelijke of verkeerde handeling of daad” (WAT 2015). Sinonieme sluit in: “misdryf”, “misstap”, “vergryp”, “oortreding”, “wanbedryf”, “onwettige daad”, en “kriminele daad”.

<sup>59</sup> Esopus se fabels maak dikwels gebruik van analogie, en bevat gewoonlik die een of ander sedeles. Nietemin kom talle voorbeelde van misdaad daarin voor, byvoorbeeld in die fabel van die dief en sy

Vandag is die fassinatie met misdaad meer prominent as ooit. Sommige van die gewildste kontemporêre films en televisiereekse is misdaadverwant. Volgens die *IMDb (International Movie Database)* se kykerspeilings is die drie gewildste rolprente van alle tye byvoorbeeld die volgende:

1. die tronkdrama *The Shawshank redemption* (1994)
2. dele 1 en 2 van die mafiadrama *The godfather* (1972 en 1974)
3. *The dark knight* (2008) deur regisseur Christopher Nolan, 'n voortsetting van Batman se stryd teen misdaad in die fiktiewe Gotham City.

Drie uit die top vyf Amerikaanse televisieprogramme in 2011 was sogenaamde “crime dramas” (Nielsen Media Research 2011), met die verskyning van etlike televisiereekse in die afgelope twee dekades wat hierdie tendens bevestig.<sup>60</sup> Die talle dokumentêre en realiteitsprogramme oor misdaad op televisie dui verder op die byna onversadigbare fassinatie met misdaad. DStv, 'n plaaslike televisiediensverskaffer en filiaal van Multichoice, se volsubskripsie sluit byvoorbeeld 'n spesiale misdaadkanaal, *Crime & Investigation*, in wat uitsluitlik fokus op (meestal niefiktiewe) misdaadstories.

Jon Thompson is egter van mening dat nuusuitsendings deesdae die effektiëfste dramatiserings van misdaad bied, eensyds omdat nuusprogramme sulke indrukwekkende getalle kykers (of luisteraars) het, en andersyds omdat 'n beduidende deel van nuusbuletins aan die dekking (“coverage”) van die jongste misdaadvoorvalle gewy word (Thompson 1993:1).

---

moeder (nommer 496, soos vertaal deur Laura Gibbs in *Aesop's fables: A new translation by Laura Gibbs* (2002)).

<sup>60</sup> Vergelyk onder meer *Law & Order* (1990–2010), *CSI: Crime Scene Investigations* (2000–2015), *CSI: New York* (2004–2013), *CSI: Miami* (2002–2012), *NCIS* (sedert 2003), *The Wire* (2002–2008), *Dexter* (2006–2013), *The Mentalist* (2008–2015), *Wallander* (2008–2016), *Blue Bloods* (sedert 2010), *Sherlock* (2010), *Elementary* (sedert 2012), *Breaking Bad* (2008–2013), *True Detective* (2014–2015) en *Narcos* (sedert 2015).

### 5.2.1 Oorspronge in “werklike misdaad”

Thompson se opmerkings dui op die sterk verband tussen misdaadfiksie en sogenaamde “werklike misdaad” (of “true crime”);<sup>61</sup> ’n wisselwerking wat volgens Black (2010:78) so oud is soos die genre self:

Long before its modern beginnings in pulp fiction, the genre evolved out of a rich tradition of criminal nonfiction that flourished in Europe and America, and that consisted of historical chronicles, trial transcripts, newspaper reports, prison memoirs and public confessions ...

Die vroegsteiefiksie-misdaadtekste in die Westerse literatuur vind klaarblyklik neerslag in *The Newgate Calendar* in die vroeë agtiende eeu. Die *Calendar* is die versamelnaam vir ’n aantal semibiografiese pamflette oor die lewens en dade van misdadigers in Londen se Newgate-gevangenis – baie van hulle in afwagting van die voltrekking van hulle doodsvonnis. Die “feitelike”<sup>62</sup> stories van hierdie misdadigers se lewens, oortredinge en bekentnisse is aanvanklik op pamflette gedruk en versprei, en later van tyd as versamelings gepubliseer (byvoorbeeld die *Newgate Calendar* wat in 1773 verskyn het).

Die kort sketsmatige pamflette was uiters sensasioneel, en omdat die skurke in aanhouding nooit toegelaat is om oor hullesélf te skryf nie, het die skeidslyne tussen feit en fiksie dikwels vervaag. Worthington (aangehaal in Black 2010:15) skryf soos volg:

[The] texts sold on their promise of sensationalism ... [With] the emphasis on entertainment, the distinction between fact and fiction in crime narratives, whether in the expensive Newgate Calender anthologies or the broadsides, becomes increasingly unclear.

Die memoires van ene François-Eugène Vidocq het eweneens ’n beduidende invloed op die ontwikkeling van misdaadfiksie gehad. Vidocq was ’n Franse avonturier, voorheen ’n gedugte misdadiger, wat in 1812 (onder Napoleon) sy beveiligingsdienste aan die stad Parys aangebied het. Daardeur is die eerste amptelike speurdiens

---

<sup>61</sup> Amid en De Kock (2014) wys op die besige veld van “creative nonfiction” in Suid-Afrikaanse misdaadfiksie, ’n subgenre-tradisie wat voortbou op tekste soos Truman Capote se joernalistieke “nonfiction novel”, *In cold blood* (1966). Onlangse voorbeelde op eie bodem sluit in Mandy Wiener se *Killing Kebble* (2011), Antony Albeker se *Fruit of a poisoned tree* (2010), Jonny Steinberg se *Midlands* (2005), Jacques Steenkamp se *Die Griekwastadmoorde* (2014) en Hanlie Retief se *Byleveld: Dossier van ’n baasspeurder* (2011).



gestig, die *Sûreté*, en om hierdie rede word Vidocq dikwels as 'n voorloper van moderne kriminologie en polisiëring beskou.<sup>63</sup> Toe Vidocq se niefiktiewe herinneringe oor sy loopbaan in 1828 uitgegee is, was dit 'n blitsverkoper en is dit ook redelik gou in Engels vertaal.

### 5.2.2 Opkoms van die speurder

Terwyl die *Newgate Calendar* en Vidocq se *Memoires* voorbeelde is van “feitelike” misdaadtekste – net soos Daniel Defoe se biografieë oor bekende misdadigers Moll Flanders (1722), Jack Sheppard (1724) en Jonathan Wild (1725) – was die figuur van die speurder tot in daardie stadium grootliks afwesig uit die Westerse literatuur. Die speurder het eers 'n herkenbare literêre verskynsel geword met die verskyning van William Goldwin se *Caleb Williams* (1794), 'n roman met sterk gotiese trekke en (vir die eerste keer) 'n hoofkarakter wat doelbewus 'n soort speurtog aanpak.

Hoewel Goldwin se roman 'n belangrike voorloper van die speurroman was, het hy nie dieselfde impak as Edgar Allan Poe gehad nie, 'n skrywer en digter van Amerikaanse herkoms wat wyd beskou word as die grondlegger van die klassieke speurverhaal. Poe is geïnspireer deur Vidocq se herinneringe en die Britse tradisie van die gotiese<sup>64</sup> roman. Hy het tussen 1840 en 1845 vyf kortverhale gepubliseer waarin heelparty grondbeginsels van die klassieke speurverhaal vasgelê is.

Poe het sy verhale “tales of ratiocination” genoem en daarmee val die klem volgens Stephen Knight (2010:26) reeds op die kernbeginsel van speurfiksie, naamlik rasionele bewysvoering. Ander belangrike innovasies wat Poe neergelê het, was die konvensie van die misdaad in 'n geslote vertrek (die sogenaamde “locked room mystery”), die vals beskuldigde verdagte en die onverwagse raaiseloplossing. Die eerste van Poe se “tales of ratiocination” was “The murders in the Rue Morgue” (April

---

<sup>63</sup> In 'n jaar wat Vidocq as 'n tipiese jaar beskou het, het hy en sy twaalf manskappe 811 mense gearresteer, waaronder 15 moordenaars, 341 diewe en 38 ontvangers van gesteelde goedere (kyk Wessels 2007).

<sup>64</sup> Die term “goties” verwys, in hierdie konteks na 'n tradisie van gru- (“horror”) of spanningsverhale wat gewoonlik in ou kastele of kerkers afspeel, met kiste op die solder, geheime tonnels en misteries waarin die bonatuurlike dikwels 'n rol speel.

1841), waarin C. Auguste Dupin (die prototipe vir latere speurhelde soos Sherlock Holmes) bekendgestel is.<sup>65</sup>

Wilkie Collins se *The woman in white*, wat in 1859 in Engeland gepubliseer is, word beskou as die eerste vollengte speurroman in Engels (in teenstelling met Poe se kortverhale), en sy latere *The moonstone* (1868) as die eerste noemenswaardige speurroman van sy soort. Intussen het die Franse skrywer Emile Gaboriau met *L’Affaire Lerouge* (1865) die genre in Frankryk gevestig, waar dit naas Engelssprekende lande een van die sterkste tradisies sou ontwikkel.

Poe se innovasies het die weg gebaan vir die latere sukses van Sir Arthur Conan Doyle. Doyle was ’n Britse mediese dokter wat in 1886 met ’n novelle getiteld *A study in scarlet* gedebuteer het. In sy leeftyd het Doyle ’n verdere 58 kortverhale en vier romans geskryf, waaronder ook twee historiese romans, *Micah Clarke* (1889) en *The white company* (1891), maar sy nalatenskap berus hoofsaaklik op die impak van een karakter wat hy geskep het: Sherlock Holmes.

Sherlock Holmes word beskou as een van die beroemdste speurkarakters in die genre se geskiedenis. Trouens, een kritikus beskryf hom as “the most famous character in English literature” (Ousby, aangehaal in Knight 2010:55). Holmes se invloed op die speurgenre is onbetwisbaar. Knight (2010:55) skryf:

Doyle’s creation is unquestionably an apotheosis, a conveying of quasi-divine status on the figure that had slowly emerged through the nineteenth century: a detective who is highly intelligent, essentially moral, somewhat elitist, all-knowing, disciplinary in knowledge and skills, energetic, eccentric, yet also in touch with the ordinary people who populate the stories.

### 5.2.3 “Goue era” van speurfiksie

In die eerste helfte van die twintigste eeu het die tradisie van sogenaamde “genteel” (gegoede, of beskaafde) speurfiksie veral in Brittanje opgang gemaak. Hierdie tydperk, waarin die gewildheid van die klassieke speurverhaal ongekende hoogtes bereik het, word dikwels as die “goue era” van speurfiksie beskryf (alhoewel Knight

---

<sup>65</sup> Die twee opvolgverhale met Dupin in die hoofrol was “The mystery of Marie Rogêt” (1842-3) en “The purloined letter” (1845), terwyl Dupin *nie* verskyn in “Thou art the man” (1844) en “The gold bug” (1843) nie.

(2010:84) daarop wys dat nie almal presies dieselfde tydperk<sup>66</sup> in gedagte het wanneer hulle na die “goue era” verwys nie).

Agatha Christie is een van die groot vaandeldraers van die “goue era” van die speurverhaal (sy staan alom bekend as die “Queen of Crime Fiction”) met haar twee beroemde speurkarakters: die eksentrieke Belgiese speurder Hercule Poirot, wat bekendgestel word in haar eerste roman, *The mysterious affair at Styles* (1920), en Miss Jane Marple (wie se karakter na bewering op Christie se ouma gemodelleer is).<sup>67</sup> Dorothy L. Sayers was, naas Christie, een van die beroemdste skrywers in hierdie genre, met haar fynbesnaarde speurder genaamd Lord Peter Wimsey in romans soos *Gaudy night* (1935) en *Busman’s honeymoon* (1937).

Die woord “genteel” dui, in hierdie geval, op ’n bepaalde atmosfeer wat dikwels die netjies afgeronde speurverhale van Christie en Sayers kleur. Die meeste van die belangrike karakters kom uit die gegoede of hoër klas, en dikwels is hulle adellikes. Een van Christie se beroemdste verhale, *Murder on the Orient Express* (1934), speel byvoorbeeld op ’n luukse trein af waar die passasiers ’n mengsel van Amerikaanse miljoenêrs en Europese adellikes insluit. Die verhale speel gewoonlik af in herehuise of deftige hotelle (soms in eksotiese plekke), en die ontknoping vind heel dikwels baie beskaaf in iemand se sitkamer plaas. Meer onlangs het skrywers soos P.D. James en Elizabeth George hierdie tradisie van Christie en Sayers voortgesit, hoewel hul romans aansienlik meer geweld bevat (Amid & De Kock 2014:53).

Teen die laat 1920’s het skrywers van klassieke speurverhale soos S.S. van Dine en Ronald Knox begin om gedetailleerde “reëls” vir die konvensies van die klassieke speurvorm uit te stippel (Breytenbach 2010), maar in dieselfde tyd het ander skrywers gesoek na nuwe, minder voorskriftelike maniere om misdadverhale te vertel. In 1930, in die voorwoord tot *The second shot*, het Anthony Berkeley (aangehaal in Malmgren 2001:136) reeds die volgende voorspel:

---

<sup>66</sup> Gewoonlik word die “goue era” gesien as die jare tussen die twee Wêreldoorloë, maar Howard Haycraft (wat oënskynlik die eerste was om die frase te gebruik) het die “goue era” tussen 1918 en 1930 gesitueer. Ander, soos Rinehart en Wells, merk weer die begin van die “goue era” as 1908, terwyl talle klassieke speurverhaalskrywers aangehou het met die skryf van “clue-puzzles” tot selfs in 1939 (aangehaal in Knight, 2010:84).

<sup>67</sup> Christie meen dat beide Miss Marple en haar ouma “always expected the worst of everyone and everything, and was, with almost frightening accuracy, usually proved right” (Mills 2008).

I am personally convinced that the days of the old crime-puzzle, pure and simple, relying entirely upon the plot without any added attraction of character, style, or even humor, are in the hands of the auditor; and that the detective story is in the process of developing into the novel with a detective or crime interest, holding its readers less by mathematical than by psychological ties.

Na Berkeley se mening kon daar dus op een van twee maniere weggebreek word van die klassieke speurverhaal (“old crime-puzzle”): groter fokus op die “detective interest” of groter fokus op die “crime interest”.

#### 5.2.4 Hardgebakte speurfiksie

Naas die oorwegend Britse tradisie van “genteel” speurfiksie het ’n “nuwe” soort misdaadfiksie in Amerika in die 1920’s en 1930’s begin posvat. Hierdie “nuwe” vertakking van die misdaadgenre, waarin skrywers al meer op die “detective interest” gefokus het, sou uiteindelik bekend word as die “hardgebakte speurverhaal” (ofte wel “hardboiled detective fiction”, en ook soms as “private eye detective fiction”).

’n Aantal skrywers het deelgeneem aan die opkoms van hierdie nuwe subgenre, veral diegene wat in die pulptydskrif *Black Mask* gepubliseer het. Die belangrikste onder hulle was egter Dashiell Hammett, ’n skrywer “[who] gave definite expression to the new formula in a series of novels published between 1929 and 1932” (Cawelti 1976:139). Ander bekende Amerikaanse skrywers in die hardgebakte speurverhaal-tradisie is Raymond Chandler met onder andere *Farewell, my lovely* (1940) en *The long goodbye* (1953), en Ross Macdonald wie se roman *Chill* (1964) allerweë as sy meesterstuk beskou word.

Hierdie skrywers wou die klassieke speurverhaal in die twintigste eeu moderniseer “[by] relocating their detective in the ‘mean streets’<sup>68</sup> of the modern world, documenting his adventures, and focusing on his response to the world” (Malmgren 2001:136). Die hardgebakte privaatspeurder is tipies ’n hardnekkige karakter wat teen die groeiende korrupsie en wanorde van die moderne stad te staan kom<sup>69</sup>. (’n

---

<sup>68</sup> Raymond Chandler (1946) het die fokus op die “detective interest” soos volg verwoord: “Down these mean streets a man must go who is not himself mean, who is neither tarnished nor afraid. The detective in this kind of story must be such a man. He is the hero, he is everything. He must be a complete man and a common man and yet an unusual man. He must be, to use a rather weathered phrase, a man of honor.”

<sup>69</sup> Talle konvensies ten opsigte van die hardgebakte speurder is klaarblyklik herleibaar na die Amerikaanse “frontiersman” in die Wilde Weste (Bird 2011).

Mens dink onwillekeurig aan die effek van die Groot Depressie en die alkoholverbod (“Prohibition”) op die Amerikaanse samelewing van die 1920’s.)

Waar die klassieke speurder objektief en min of meer onaantasbaar was, is die hardgebakte privaatspeurder kwesbaar, raak hy persoonlik betrokke en is sy soeke na geregtigheid belangriker as sy soeke na antwoorde. (Deon Meyer se misdadafiksie vind sterk aansluiting by hierdie hardgebakte tradisie.)

### 5.2.5 Die misdadroman (“crime novel”)

Die ander moontlikheid vir genrevernuwing wat Berkeley voorspel het, was die verkenning van die sogenaamde “crime interest”. Dit het ’n meer radikale breuk behels, omrede ’n basiese konvensie van die klassieke speurverhaal oortree moes word: insae in *wie* die misdadiger<sup>70</sup> is en wat hy of sy dink.

Berkeley is een outeur wat (onder die skuilnaam Francis Iles) juis die “crime interest” verken het deur stories vanuit die oogpunt van die misdadiger te vertel. Die bekendste voorbeeld van so ’n misdadroman is bes moontlik *The talented Mr Ripley*<sup>71</sup> (1955) deur Patricia Highsmith, terwyl die werk van James M. Cain ook onder hierdie groepering val, sowel as die sogenaamde “caper novel” wat byvoorbeeld allerlei “gangster stories” insluit (sien Knight 2010:xiii).

Met die verskyning van sy seminale studie, *Bloody murder: From the detective story to the crime novel* (1972), het Symons gevolglik die misdadroman (of “crime novel”) as ’n verskynsel wat losstaan van die speurverhaal in die ontwikkelingsgeskiedenis van misdadafiksie gedefinieer.

Anders as die speurverhaal, ontvou die misdadroman vanuit die perspektief van die misdadiger. Hierdie subgenre het dus as opposisionele diskoers ontwikkel, ’n “antigenre”<sup>72</sup> as ’t ware, in weerwil van die konvensies van die klassieke speurverhaal.

---

<sup>70</sup> Soos wat Dorothy Sayers skryf in “Omnibus”: “[the mystery story] does not show us the inner workings of the murderer’s mind – it must not; for the identity of the murderer is hidden until the end of the book” (aangehaal in Malmgren 2001:136).

<sup>71</sup> Die verhaalgewee van hierdie roman kom weer ter sprake in par. 5.4.3.3.

<sup>72</sup> Die begrip “antigenres” is ontleen aan Alastair Fowler wat dit definieer as “antitheses to existing genres” (aangehaal in Hilfer 1990:1).

### 5.2.6 Afrikaanse/Suid-Afrikaanse misdaadfiksie

Die eerste Afrikaanse misdaadfiksie is geskryf in die tradisie van sogenaamde “genteel” speurfiksie, spesifiek in die trant van Sherlock Holmes se verhale. C.J. Langenhoven skryf in 1926 die eerste Afrikaanse speurroman met die titel *Donker spore* (aldus Kannemeyer 2005:176). *Donker spore* handel oor ’n jong joernalis, ene Sarel van Duine, wat deur *Die Burger* ontbied word om ’n raaiselagtige moord op Ladismith te gaan ondersoek.

Ook C. Louis Leipoldt en Eugène Marais het speurverhale geskryf. Vergelyk byvoorbeeld Marais se kortverhaal getiteld “Diep rivier”,<sup>73</sup> wat opgeneem is in *Die leeus van Magoeba* (1934), met die speurkarakter Paul de Roubaix. De Roubaix, ’n polisieman, besoek die plaas van ’n vriend waar die slange ’n vreemde moordlus het. De Roubaix stel eindelik vas dat die moordlustige slange niks met die bonatuurlike te doen het nie, maar wel met die jaloesie van ’n diensmeisie, Juanita Parreira, wat op die plaaseienaar verlief geraak het.

Hendrik Brand (die skuilnaam van ene dr. Skaife) is die eerste Afrikaanse skrywer wat homself as ’t ware aan die misdaadgenre toewy. Brand het Sherlock Holmes se Afrikaanse eweknie, Adriaan Hugo, geskep in die gelyknamige roman (1929). Dit is opgevolg deur boeke soos *Die swart hand* (1931), *Die skerpioen* (1932), *Die bedrieër* (1935) en *Onegte diamante* (1937).

Na 1935 beleef die Afrikaanse boekemark geweldige groei en uitgewers het in die groot vraag na populêre leesstof voorsien (veral misdaadverhale) deur middel van sogenaamde “boekskemas”. Daar was byvoorbeeld Die Afrikaanse Pers Bpk. se “Ses-en-Een” boekskema<sup>74</sup> (sedert Februarie 1938) wat later vervang is deur die Afrikaanse Pers se “Sakbiblioteek”. Die opbloei in populêre Afrikaanse misdaadfiksie gedurende hierdie periode is egter nie vanuit alle oorde verwelkom nie, en (soos reeds in hoofstuk 4 vermeld) het daar omstreeks 1938 ’n hewige openbare debat in die Afrikaanse pers losgebars oor die nadelige effek van sogenaamde “ontspanningslektuur” op Afrikanerlesers (Van der Walt 1951).

---

<sup>73</sup> Marais se beroemde gedig met dieselfde naam verskyn tesame met hierdie verhaal.

<sup>74</sup> ’n Mens kon klaarblyklik een boek koop vir ses sjelings, vandaar die naam van die boekskema (“Een-en-Ses”).

Johann van der Post (die skuilnaam van S.G. Smidt) debuteer as boekskemaskrywer met *Op die spoor van die rampokkers* (1938) en word nagedoen deur 'n veelheid outeurs soos Dewald Brink, Anton Gewers en Reinhardt Hendriks (laasgenoemde publiseer 'n stuk of twintig romans in die jare voor 1950). Karl Kielblock het in die veertigerjare sy verskyning gemaak met titels soos *Moord in Arcadia* (1944) en *Moord op Eendevlei* (1947), met die karakter Frans Lindenhof as die speurder. In die vyftigerjare het Kas van den Bergh die tradisie voortgesit met sy speurder genaamd Willem Dreyer, en in die sestigerjare was Doc Immelman 'n populêre Afrikaanse skrywer in die genre.

In die sewentigerjare het misdaadfiksie Afrikaanse lesers opnuut bereik deur boekskemas, maar dit sou voortaan bekend staan as "boekklubs". Klub 707 was byvoorbeeld volgens die webblad Springbok Boeke (s.j.) besonder suksesvol en het minstens tagtig misdaadromans die lig laat sien tussen 1972 en 1987. In die middeldekades van die twintigste eeu is Afrikaanse speurverhale hoofsaaklik gekenmerk deur speurders wat 'n enkele moord ondersoek in 'n klein dorp "and tended more towards pulp fiction than noir" (Nicol 2015).

Talle kritici beskou June Drummond se *The black unicorn* (1959) as die eerste belangrike Suid-Afrikaanse misdaadfiksie in Engels (Amid & De Kock 2014). Drummond het 'n verdere nege romans gepubliseer in haar leeftyd. Die hoog aangeskrewe James McClure word egter beskou as die "vader" van plaaslike Suid-Afrikaanse misdaadfiksie volgens Naidu (2013:728), met sy reeks polisieromans en sy Afrikaanse/Zoeloe speurpaar, Tromp Kramer en Mickey Zondi. McClure se eerste roman, *Steam pig* (1971) het in dieselfde jaar van publikasie 'n Crime Writers' Association Gold Dagger Award gewen. In die 1980's het Wessel Ebersohn ook belangrike plaaslike misdaadfiksie in Engels gelewer, waarin die Joodse sielkundige Yudel Gordon as die speurderkarakter optree. Onder die apartheidsregering is Ebersohn se werk verban, maar meer onlangs is sy romans juis geloof "for their critique of perverse apartheid ideologies" (Naidu 2013:728).

Benewens die enkele voorbeelde wat hierbo genoem is, en behalwe vir enkele romans van Chris Moolman en twee deur Harry Kalmer, beweer Nicol (2015) dat

goeie plaaslike, en veral Afrikaanse, misdaadfiksie betreklik skaars was tydens die apartheidsbestel. Die rede hiervoor lê egter volgens Nicol voor die hand:

This isn't exactly surprising as the cops have been more or less an invading army in the eyes of most of the citizenry since forever. Certainly, come the apartheid state in the late 1940s no self-respecting writer was going to set up with a cop as the main protagonist of a series. It was akin to sleeping with the enemy.

Hierdie situasie het na 1994 drasties verander. Jonathan Amid (2014) se oorsig van Suid-Afrikaanse misdaadfiksie oor die afgelope twee dekades (“’n Moeilike geboorte en ’n skielike grootword”) illustreer hoe die genre gegroei het, in omvang én aansien. Naas Deon Meyer (wat allerweë as die voorloper van misdaadfiksie in Afrikaans beskou word) het ’n veelheid Afrikaanse misdaadskrywers sedertdien in die genre begin werk, o.m. Karin Brynard, Chris Karsten, Rudie van Rensburg, Kerneels Breytenbach, Deborah Steinmair, François Bloemhof, Irma Venter, Chanette Paul en Peet Venter, om maar enkele voorbeelde te noem. Hierby voeg Amid ook ’n indrukwekkende lys name van outeurs wat via LAPA Uitgewers (die grootste uitgewer van Afrikaanse misdaadfiksie) in die genre publiseer (Amid 2014).

Dit is dus duidelik dat Afrikaanse misdaadfiksie “perdfris en gesond” is, met ’n verskeidenheid skrywers wat op verskillende wyses met die genrekonvensies omgaan (Amid 2014). Soos Mike Nicol dit stel, “our crime fiction suggests that we are normalising as a society, we’re becoming a society that has given itself permission to write shlock books” (aangehaal in Warnes 2012:981).

### 5.3 ’n Huis met vele kamers

In hierdie stadium is enkele opmerkings nodig oor die aard van die begrip “misdadfiksie”, soos dit in hierdie studie aangewend word. Dit is ietwat tautologies om te sê “misdadfiksie bevat misdaad”, en buitendien het etlike boeke deur die eeue heen misdaad, skuld en straf as temas gehad. Tog sou die meeste lesers huiwer om boeke soos *Oedipus Rex*, *Macbeth* en *Crime and punishment* óók onder die kategorie “misdadfiksie” te plaas. Wat maak Shakespeare of Dostojevski se misdaadnarratiewe dan anders as die soort wat Deon Meyer skryf?



### 5.3.1 “Misdadfiksie” as sambreelterm

Volgens Rzepka (2010:1) word “misdadfiksie” verstaan as ’n bepaalde tipe literatuur – ’n genre met ander woorde – waarin misdaad nie bloot voorkom nie, maar van kernbelang is vir die intrige:

Transgressions alone do not crime fiction make. Sin does not rate, generally, nor violent or even illegal acts, per se, but the degree to which their illegality features in the plot.

Hierdie soort misdaadverhale word soms saamgebondel onder die noemer “detective fiction”, terwyl party kritici oorhoofs praat van “thrillers” of “mystery fiction” (Knight 2010:xiii), en ander selfs verkies om te praat van “murder fiction” (Malmgren 2001). Maar nie elke verhaal bevat noodwendig ’n moord of selfs ’n speurder nie (’n mens dink byvoorbeeld aan *Piekniek by Hangklip* (2012) van Kerneels Breytenbach), en die verhaal kan “spanningsvol” wees sonder om noodwendig “raaiselagtig” te wees (soos party romans van Patricia Highsmith).

Die enigste gemene deler wat hierdie uiteenlopende kategorie saambind is die teenwoordigheid van die een of ander misdaad (of minstens die *skyn* van misdaad). Daarom verkies Knight steeds “misdadfiksie” as versamelnaam vir daardie kategorie boeke wat in Engels algemeen bekend staan as “crime fiction” (Knight 2010:xiii). Vir die doeleindes van hierdie studie word die begrip “misdadfiksie” dus behou as oorkoepelende sambreelterm vir verhalende tekste waarin misdaad sentraal staan en deurslaggewend is vir die intrige.

In sy studie *’n Praktiese ondersoek na die struktuur van die speur- en spanningsverhaal* (2005) voer Deon Meyer egter aan dat die term “misdadroman” te ligtelik gebruik word om te verwys na romans wat inderwaarheid aan verskillende vorme<sup>75</sup> behoort. Hy brei soos volg hierop uit (2005:6):

In Afrikaans word die terme “speurroman”, “misdadroman” en “polisieroman” skynbaar sonder nadenke gebruik vir dit wat op Engels as die “crime novel” bekend staan.

---

<sup>75</sup> Benewens die begrippe wat Meyer noem, bestaan talle ander wat gebruik word om misdadromans te benoem, byvoorbeeld: die klassieke speurverhaal of *whodunnit*, hardgebakte speurverhaal en *noir*-fiksie, raaiselverhaal, rillerroman, *krimi*, spanningsverhaal, ensovoorts. Dit is dus geen wonder nie dat uitgewers, skrywers, resensente en uitgewers se benoemings lei tot oorvleueling (en dikwels selfs verwarring).

Weens die wye betekenis van 'n begrip soos “misdaadfiksie” ontstaan daar dus die behoefte aan meer genuanseerde terminologie en definisies om die verskeie *subvorme* van misdaadfiksie bevredigend te tipeer. In hierdie hoofstuk word so 'n tipologie vervolgens voorgestel.

### 5.3.2 Wittgenstein se konsep van familieverbande

Pasklaar genredefinisies en indelings (waarna 'n hoofstuk soos hierdie neig) kan die indruk skep dat misdaadfiksie se verskillende subgenres netjies onderskeibare literêre verskynsels is. Die waarheid is dat genres en subgenres deur 'n komplekse proses van wisselwerking, oorvleueling en innovasie tot stand kom en dat “the various permutations of murder fiction make for very different narrative textures and reading experiences” (Malmgren 2001:218).

Gevolglik is dit raadsaam om misdaadfiksie eerder as “a complicated network of similarities overlapping and criss-crossing” te sien, na aanleiding van die filosoof Ludwig Wittgenstein se idee van *Familienähnlichkeit*<sup>76</sup> (“family resemblance”).

Die voorbeeld wat Wittgenstein gebruik het om sy idee van familiale verwantskappe te verduidelik, vernaam in sy *Philosophical investigations* (1953), is speletjies (“games”). Volgens Wittgenstein is daar eintlik geen enkele kenmerk wat alle speletjies gemeen het nie. Almal is verskillend, maar vertoon tog “familietrekke” wat in sommige ander speletjies raakgesien kan word. Eagleton (2012:20) verduidelik die konsep van familieverbande soos volg:

This tangled web of affinities [can be seen as] the resemblances between the members of a family. These men, women and children may seem alike, but not because they all have hairy ears, a bulbous nose, a slobbering mouth or a streak of petulance. Some will have one or two of these features but not the others; some will combine several of them, along perhaps with yet another physical or temperamental trait, and so on. It follows that two members of the same family may share no features at all in common, but may still be linked to each other through intervening items in the series.

Hiervolgens kan 'n mens sê dat misdaadfiksie soos 'n “familie” van literêre tekste is wat losweg gegroepeer is, en wat nie uit 'n aantal identiese tipes bestaan nie, maar

---

<sup>76</sup> Weitz was blykbaar die eerste om die konsep van familieverbande toe te pas op kuns (vergelyk Kaufman 2007), terwyl Bambrough op 8 Mei 1961 by die vergadering van die Aristoteliaanse Genootskap in Londen die volgende van Wittgenstein se idee gesê het: “[It is] one of the greatest and most valuable discoveries that has been made of late years in the republic of letters” (Bambrough 1961).

waar die individuele onderdele sekere “familiale” ooreenkomste vertoon. Elke “lid” van die familie besit kenmerke wat met sommige ander lede van die genre gedeel word, maar nie noodwendig met almal nie (Abrams & Harpham 2009:136).

’n Roman soos Meyer se *Kobra* (2013) kan byvoorbeeld gesien word as ’n speurverhaal (’n moord/ontvoering op Franschhoek word ondersoek), maar een met elemente van die polisieroman (Bennie Griessel en sy kollegas is polisiemanne en -vroue) én van die spioenasiegenre (intelligensiedienste, soos die CIA en MI6, is betrokke en die skurke is deel van ’n internasionale misdaadsindikaat).

Wittgenstein se konsep van familieverbande is ’n nuttige manier om die uiteenlopende genre van misdaadfiksie te tipeer in ’n poging om die gevaar van essensialisering te vermy wat dikwels met genredefinisië gepaardgaan. Misdaadfiksie kan ook as ’n “huis met vele kamers” of ’n “genre of a thousand faces” gesien word (soos Rzepka en Horsley (2010:v) dit beskryf). Elkeen van hierdie analogieë maak dit moontlik om speurverhale byvoorbeeld as één onderdeel binne die groter domein van misdaadfiksie te sien, “the empire of crime fiction ... within which detective literature eventually established a homeland, or rather ‘Holmesland’” (Rzepka 2010:4).

## 5.4 ’n Tipologie van misdaadfiksie

In hierdie gedeelte word ’n basiese tipologie van die vernaamste subgenres (“formules”) van misdaadfiksie verskaf. Vir die doeleindes van hierdie proefskrif, word (1) die klassieke speurverhaal, (2) die hardgebakte speurverhaal en (3) die misdaadroman beskou as die drie “hoofvorme” van misdaadfiksie.

### 5.4.1 Die klassieke speurverhaal

Die klassieke speurverhaal, waarvoor Edgar Allan Poe ’n soort bloudruk verskaf het in twee verhale, “The murders in the Rue Morgue” en “The purloined letter”, is die oudste en mees geformaliseerde subvorm van misdaadfiksie. Vir die volgende strukturele definisie van die klassieke speurverhaalformule is hoofsaaklik gesteun op John Cawelti se *Adventure, mystery, and romance* (1976) en Tzvetan Todorov se “The typology of detective fiction” (1977).

#### 5.4.1.1 'n Raaisel

Die klassieke speurverhaal berus eerstens op 'n raaisel. Die verhaal open tipies met een of ander raaiselagtige misdaadgedewe – gewoonlik moord – wat die sosiale ewewig versteur en die weg baan vir 'n speurtog. Dié raaisel het noodwendig 'n rasionele oplossing, waarvan die bekendmaking tot voordeel strek van daardie karakters met wie die leser identifiseer. Sodoende word die bourgeois Cartesiaanse opvatting – dat die wêreld verstaan of beheer kan word deur die blote aanwending van die intellek – volgens Cawelti (1976:80) bestendig.

Enersyds kan die raaisel wentel rondom die identiteit en motief van 'n onbekende misdadiger. Andersyds, as dit duidelik is *wie* die misdaad gepleeg het en waarom, kan die speurder se uitdaging wees om te bepaal presies *hoe* die misdadiger te werk gegaan het, en om genoeg onweerlegbare bewyse daarvoor in te win. Poe verken, reeds in die twee bogenoemde verhale die twee misdaadsoorte wat tipies in klassieke speurverhale voorkom: (1) moord, meermale met groteske of seksuele ondertone, of (2) misdaad wat verband hou met politieke intrige. Poe se vertolking van die eersgenoemde soort is die wrede moord op Madame L'Esplanaye en haar dogter aan die hand van 'n orangoetang in die “The murders in the Rue Morgue”. Daarenteen is die kaping van die koningin se brief in “The purloined letter” 'n voorbeeld van politieke misdaad.

#### 5.4.1.2 Dubbel-aard van die speurverhaal

Volgens Todorov het die klassieke speurverhaal<sup>77</sup> 'n dubbele aard. Hy onderskei naamlik op narratologiese vlak die volgende twee “storielyne”:

1. die verhaal van die moord of misdaad self (wat gewoonlik reeds verby is as die boek begin), en
2. die verhaal van die speurtog (wat met verloop van die boek uitspeel).

Twee afsonderlike tydsgewrigte is dus betrokke: (1) die aanloop tot die misdaad en die misdaadoomblik (of moord) self, en dan (2) die verloop van die ondersoek en die ontknoping van die raaisel. Die belangrikste handeling of “aksies” is gekonsentreer

---

<sup>77</sup> Todorov noem hierdie eerste subgenre die “whodunit” (“roman à énigme” in Frans). maar dit is wesenlik dieselfde as “die klassieke speurverhaal” soos dit deur Cawelti gedefinieer is.

in die eerste tydsgewrig (die misdaadverhaal), terwyl die karakters in die tweede tydsgewrig (die ondersoekverhaal) nie soseer “optree” nie, maar eerder “uitvind”.

Daar gebeur nie werklik veel met die karakters in die ondersoekverhaal nie, behalwe dat die speurder (en sy kollegas) ’n aantal dinge wys raak. Hulle “mag” niks oorkom nie. (Dit is amper ’n ononderhandelbare “reël” van die klassieke speurverhaal dat speurders soos C. Auguste Dupin of Hercule Poirot se immuniteit gewaarborg word.)

Todorov vergelyk die eerste storielyn met wat die Russiese formaliste die *fabula* (storie) genoem het, en die tweede storielyn met die *sjuzet* (plot). Die “storie” is die gebeure soos wat dit natuurlikerwys (sou) uitgespeel het, en die “plot” verwys na hoe die outeur hierdie inligting tekstueel aanbied. In die storie gebeur dinge chronologies, maar in die plot kan ’n skrywer dinge omvergooi. Hy of sy kan leidrade achronologies aanbied en gevolge beskryf nog voordat die oorsake daarvan bekend is (Todorov 1977:46).

Hoe slaag outeurs daarin om twee verskillende tydsgewrigte – die misdaadgebeure en die speurtog – effektief naas mekaar te plaas in die narratief? Todorov meen dit is moontlik omdat die eerste verhaal “afwesig” is. Die misdaadoomblik het reeds verstryk. (Die moord of dergelike misdaad kan immers nie “regstreeks” aangebied word in die teks nie, want dan sou daar vir die leser geen raaisel wees nie.)

Die tweede verhaal, waarin die speurtog setel, is “teenwoordig” in die vertelhede, maar het geen belang op sigself nie. Hierdie ondersoekverhaal funksioneer bloot as tussenganger tussen die leser en die kernstorie van ’n misdaadgebeurtenis wat reeds verby is. Soos Andries Wessels dit stel: “Die boek bestaan dus uit ’n paradoksale vervlegting van ’n afwesige maar substansiële verhaal en ’n teenwoordige maar onbelangrike verhaal” (2012:189).

#### 5.4.1.3 Handelingspatroon

Volgens Cawelti (1976:82) beslaan die handelingspatroon in die klassieke speurverhaal ses “stappe”, wat vervolgens kortliks beskou word.

(a) *Bekendstelling van die speurder*

Dikwels word die klassieke speurder bekendgestel waar hy<sup>78</sup> een of ander indrukwekkende breintoer<sup>79</sup> uitvoer wat sy talent demonstreer. 'n Ander tipiese manier om die speurder bekend te stel is in die relatiewe rustigheid van sy normale woonplek. Wanneer iemand dan inbars op hierdie kalmte om 'n moord (of iets dergeliks) aan te kondig, is dit 'n besonder effektiewe manier om analogies die ontwrigtende effek<sup>80</sup> van misdaad op die samelewing te illustreer.

(b) *Beskrywing van die misdaad en leidrade*

Die volgende belangrike moment is die beskrywing van die moord of ander misdaad. In 'n klassieke speurverhaal laat die misdaad 'n aantal tasbare leidrade agter, maar kom verder op die oog af totaal onverklaarbaar voor.

(c) *Naspeuring van leidrade en verdagtes*

Wat volg is die speurder se kwasidokumentêre ondersoek van al die moontlike getuies, verdagtes en verklarings. Soos wat die speurder meer inligting versamel, is die leser geneig om elkeen van die karakters in die verhaal om die beurt te verdink. Frye beskryf hierdie patroon as "a ritual drama in which a wavering finger of social condemnation passes over a group of 'suspects'" (aangehaal in Cawelti 1976:90).

Dié ondersoekgedeelte word dikwels aangebied vanuit die vertellersoogpunt van iemand ná aan die speurder (soos byvoorbeeld dokter Watson in die geval van Sherlock Holmes) wat die speurder kan dophou, maar nie sy gedagtegang kan volg nie. Hierdie vertelperspektief van die "effens dommer vriend" is 'n gewilde tegniek in klassieke speurverhale, want as die verteller (en dus die leser) deurgaans weet wat die speurder dink, is die finale oplossing dalk geen verrassing nie.

Poe kon insien dat die ondersoekgedeelte van die storie slegs die *skyn* van verheldering moet hê. Die leser moet dus die gevoel kry dat hy/sy al nader beweeg

---

<sup>78</sup> Net ter wille van leesbaarheid word die manlike voornaamwoord hier generies gebruik en inklusief bedoel om ook vroulike speurkarakters te omvat.

<sup>79</sup> Een van die eerste dinge wat C. Auguste Dupin byvoorbeeld doen in "The Rue Morgue" is om sy vertellersvriend se gedagtes te "lees". As die dronkgeslane vriend dan verneem hoe op aarde Dupin dit korrek kon raai, verduidelik Dupin dat hy bloot sy vriend se gesigsuitdrukkings en handgebare kon dophou en daaruit logiese afleidings maak.

<sup>80</sup> Nou moet die speurder eers die buitewêreld betree (hetsy fisies of psigologies) en die raaisel gaan oplos voordat hy weer na die rustige beginruimte kan terugkeer – die simboliese ekwivalent van 'n samelewing wat eers weer kan "rus" sodra die misdadiger agter slot en grendel is.

aan 'n oplossing, terwyl die klomp ondeursigtige bewyse en teenbewyse eintlik besig is om verdere vertroebeling<sup>81</sup> te veroorsaak. Net voordat die leser in totale moedeloosheid verval, gryp die speurder in.

(d) *Aankondiging van die oplossing*

'n Eerste klimaks in die klassieke speurverhaal is wanneer die speurder goedsmoeds aankondig dat hy die oplossing het, en dat hy dit uiteindelik ook kan staaf. (Hy het natuurlik van die begin af die korrekte afleidings gemaak en moes bloot bevestiging soek vir sy teorie.) Die aankondiging is 'n hoogtepunt op sigself, maar berei die leser eintlik voor vir die tweede (en belangriker) klimaks: die verduideliking.

(e) *Verduideliking van die oplossing*

Soos wat die speurder in detail verduidelik wat wêrelik gebeur het, en die legkaartstukke in plek val, wys hy uit waar daar gefouteer is, plaas die klomp verwarrende leidrade en getuïenisse op hul regmatige plekke binne konteks en chronologie, en verskaf die alternatiewe invalshoek wat al die tyd nodig was om die raaisel op te klaar.

Cawelti (1976:91) meen dat die suksesvolle klassieke speurverhaal 'n fyn balanstoertjie is. Die skrywer moet nie te veel inligting verklap nie, anders sal lesers voel hulle kan die oplossing maklik vooruitloop – en dan val die intellektuele uitdaging plat. Terselfdertyd moet lesers nie aan die einde voel hulle is ingedoen deur 'n onmoontlike raaisel<sup>82</sup> nie.

(f) *Ontknoping*

Die laaste stap in die handelingspatroon van die klassieke speurverhaal behels gewoonlik die inhegtenisname en belydenis van die skurk. Dit kan beskryf word as die verhaalontknoping (of “dénouement”). Soms vloei die oplossing en *dénouement*

---

<sup>81</sup> Op hierdie punt verskyn daar dikwels ook 'n sogenaamde “red herring” – iets of iemand wat veronderstel is om die leser op 'n dwaalspoor te lei. In die geval van “The Rue Morgue” is die “red herring” 'n stomme klerk met die naam Adolphe le Bon, wat die logiese hoofverdagte is totdat Dupin die ware moordenaar identifiseer ('n orangoetang).

<sup>82</sup> “The murders in the Rue Morgue” gee vir 'n mens in 'n sekere sin die idee dat jy gekul word, want Dupin bring op die laaste moment 'n nuwe, deurslaggewende stukkie getuïenis na vore wat die uitslag drasties verander: die klossie hare van 'n orangoetang. Lesers moet dus net genoeg betrek word by die speurondersoek dat hulle nuuskierigheid geprikkel bly en hulle die speurder se skerp gevolgtrekkings aan die einde kan waardeer, maar nié soveel dat hulle self die spreekwoordelike bobbejaan prematuur agter die bult kan gaan haal nie.

ineen. In ander gevalle word die oplossing aangekondig vóórdat die misdadiger gearrester word.

“The purloined letter” eindig waar C. Auguste Dupin die skuldige minister D. skaak deur ’n vals afskrif van die brief as lokval te stel. Poe het egter verkies om die inhegtenisnemingstoneel nie uit te beeld nie, maar net te suggereer. Vermoedelik sou so ’n slottoneel die klem op minister D. en sy lot laat val het, eerder as op die flink ondersoekwerk van die speurder wat inderwaarheid die hooffokus is van klassieke speurfiksie. Kortom, die klassieke speurverhaal is meer gemoeid met die vasstelling en toekenning van skuld as met die uitdeel van straf.

#### 5.4.1.4 Karakters

In die klassieke speurverhaal is daar volgens Cawelti (1976:91) vier belangrike karakters of karaktergroepe. Daar word kortliks aandag geskenk aan hierdie vier kategorieë:

##### (a) *Die slagoffer(s)*

Alhoewel die slagoffer die persoon is om wie die ondersoek wentel, geniet hy/sy/hulle gewoonlik relatief min prominensie. Die skrywer kan nie bekostig dat lesers te diep geraak word deur die tragiese lot van die slagoffer(s) nie, want dit lei dalk tot intense patos en dan val die kliniese, rasonale struktuur van die klassieke speurverhaal plat. Terselfdertyd kan die slagoffer nie so obskuur wees dat die speurder se ondersoek lyk na ’n irrelevante oefening en die leser totaal koud gelaat word nie.

Edgar Allan Poe tref ’n fyn balans. Hy skep enersyds slagoffers wat taamlik vaal en oninteressant is, maar op so ’n eienaardige of vreemde manier sterf (byvoorbeeld Madame L’Espanaye en haar dogter in “The murders in the Rue Morgue”), dat die leser nie anders kan as om geïnteresseerd te wees nie. Andersyds gebruik hy ’n hoëprofiel-slagoffer (soos die koningin in “The purloined letter”), maar een wat skaars in die storie figureer. Al neem die koningin nie aktief deel aan die handeling nie, is haar status genoeg om Dupin se speursaak te regverdig.



(b) *Die misdadiger*

Die misdadiger in die klassieke speurverhaal moet op dieselfde oordeelkundige wyse hanteer word. Sy karakter moet nie so verwickeld wees dat hy 'n interessanter psigologiese onderwerp word as die speurder en sy ondersoek nie. Sy motiewe kan kompleks wees en sy taktieke heel vindingryk (soos in die geval van kriminele meesterbreine soos professor Moriarty of minister D.) maar uiteindelik is hy ondubbelsinnig slég – die teenpool van die speurheld wat moreel góéd is.

Een gewilde konvensie in die klassieke speurverhaaltradisie is “die skuldige as een van die mins waarskynlike persone” in die storie. Daarvolgens is die misdadiger iemand wat skaars verdink word, 'n persoon wat byna dwarsdeur die verhaal teenwoordig is, maar as randfiguur. Hierdie konvensionele hantering van die misdadiger hou twee voordele in: lesers sal nie maklik die antwoord vooruit raai nie, en hulle word nie regtig aangemoedig om te identifiseer met hierdie randfiguur (op wie die samelewing se kollektiewe idee van skuld aanstons gepak gaan word) nie.

(c) *Die speurder*

Van al die konvensies wat deur Edgar Allan Poe vasgelê is, is die karakter van C. Auguste Dupin waarskynlik die belangrikste. Dupin beskik naamlik oor 'n besondere stel karaktereienskappe wat latere beroemde speurhelde soos Sherlock Holmes met hom in gemeen het:

... his aristocratic detachment, his brilliance and eccentricity, his synthesis of the poet's intuitive insight with the scientist's power of inductive reasoning, and his capacity for psychological analysis (Cawelti 1976:93).

Die klassieke speurpersoon het selde 'n persoonlike belang by die misdaad of die slagoffer. Hy is 'n hoogs intelligente, analitiese waarnemer met 'n byna “terrifying ability to expose hidden secrets” (Cawelti 1976:95); hy verlustig hom in die fyn intellektuele spel van afleiding en gevolgtrekking,<sup>83</sup> maar handhaaf 'n objektiewe afstand.

---

<sup>83</sup> Daar kan blykbaar interessante verbande gelê word tussen die speurder se ondersoek en die psigoanalise se uitleg van drome (Cawelti 1976:95). Dit kom neer op dieselfde soort ontleding van droomsimbole (leidrade) om 'n verwarrende droom (misleidende misdaadtoneel) te interpreteer. Die verskil is egter dat die speurder in 'n klassieke speurverhaal sy byna bomenslike vermoëns gebruik om die leser te verontskuldig – die skuld word immers op 'n spesifieke daad deur 'n eksterne

(d) *Persone wat deur die misdaad beïnvloed word, maar dit nie self kan oplos nie*

Die vierde karaktergroep in 'n klassieke speurverhaal is al die oorblywende karakters wat op een of ander wyse deur die misdaad geraak word, maar nie daartoe in staat is om self die saak op te los nie. Dit sluit in die speurder se effens dommer vriend of assistent (wat dikwels optree as verteller), die onbeholpe polisieagents (afstammeling van Poe se "Prefect"), en die string moontlike verdagtes wat die speurder se hulp nodig het om hulle onskuld te bewys<sup>84</sup> (anders word hulle dalk wederregtelik gearresteer).

#### 5.4.2 Die hardgebakte speurverhaal

Die hardgebakte speurverhaal, die tweede belangrike subgenre van misdadifiksie, werk binne dieselfde breë raamwerk as sy klassieke voorganger, maar met belangrike verskille inaggenome. In hierdie bespreking is weer eens ruim gesteun op Cawelti (1976) en Todorov (1977) vir strukturele definisies.

##### 5.4.2.1 Van raaisel na avontuur

Volgens Todorov (1977:47) is daar twee maniere waarop speurverhale die leser se belangstelling kan behou. Die eerste soort kom voort uit wat hy nuuskierigheid ("curiosity") noem, en dit werk van gevolg na oorsaak. Beginnende by die een of ander gevolg ('n lyk en 'n handvol leidrade), moet daar gesoek word na die oorsaak (die moordenaar en sy motiewe). Die klassieke speurverhaal is uiteraard geskoei op hierdie soort nuuskierigheid.

'n Tweede vorm van leserbelangstelling is egter spanning ("suspense"), en dit werk in die teenoorgestelde rigting: van oorsaak of aanleiding na gevolg. Die leser word eers 'n aanleiding gewys (byvoorbeeld skurwe bendelede wat 'n komplot beplan) en hy/sy wonder wat die moontlike uitkoms of gevolg kan wees ('n lyk of lyke, dalk skietgevegte, aanduidings van georganiseerde misdaad).

---

personasie geprojekteer – terwyl psigoanaliste soos Sigmund Freud aangetoon het hoedat daar dieperliggende, donker drange (seksdrif, aggressie) kan skuil in *almal* se onderbewuste.

<sup>84</sup> In sosiologiese terme verteenwoordig hierdie laaste karaktergroep volgens Cawelti die tipiese middelklas wie se geordende bestaan deur misdaad bedreig word (1976:96). Met 'n onbeholpe polisieagents – die amptelike verdedigers van die samelewing – wat sukkel om die misdadiger vas te trek, swaai die vinger van beskuldiging roekeloos heen en weer soos wat elkeen in die verhaalwêreld verdink word. Die speurder se ingrepe red uiteindelik die talle onskuldige verdagtes van 'n onregmatige arrestasie en die polisie van groot verleentheid.

Die spanningselement het nie werklik in die klassieke speurverhaal (die “whodunnit” volgens Todorov se tipologie) tuisgehoort nie, want die hoofkarakters (die speurder en sy vriende) was per definisie onaantasbaar – niks ernstig kon hulle oorkom nie. Die situasie in die hardgebakte speurverhaal (of “thriller” soos Todorov dit noem) is egter presies die omgekeerde: enigiets is moontlik en die protagonis waag nie net sy welstand nie, maar ook sy lewe.

In hierdie “hardgebakte” soort speurverhaal (wat as “roman noir” in Frans bekend staan) is die misdaadoomblik nie netjies afgehandel vóórdat die boek begin nie; die aksie val sáám met die ondersoek. Die protagonis en/of verteller worstel nie langer net met ’n “afwesige” raaiselgegewe in die verlede nie; hulle kyk ook vorentoe na moontlike gevaar wat om elke hoek en draai skuil. Todorov (1977:47) stel dit soos volg:

... there is no point reached where the narrator comprehends all past events, we do not even know if he will reach the end of the story alive. Prospection takes the place of retrospection.

Die twee storielyne van die klassieke raaiselverhaal smelt as ’t ware saam om een gesamentlike, aksiebelaaide narratief te vorm. Gevolglik, sê Cawelti (1976:142), is die twee kernverskille tussen die klassieke en hardgebakte speurverhaal soos volg:

[1] the subordination of the drama of solution to the detective’s quest for the discovery and accomplishment of justice; and [2] the substitution of a pattern of intimidation and temptation of the hero for the elaborate development in the classical story of what Northrop Frye calls “the wavering finger of suspicion” passing across a series of potential suspects. (nommering toegevoeg)

In die hardgebakte speurverhaal is die sentrale dryfveer nie langer die geheimenis (“the drama of solution”) nie (hoewel raaiselagtige misdade steeds aan die orde van die dag is), maar eerder avontuur (waarin die held sekere struikelblokke en gevare moet oorwin om sy doel te verwesenlik). Vir die hardgebakte speurder is die soeke na geregtigheid belangriker as sy soeke na antwoorde.

Anders as die klassieke speurder, wat objektief en (min of meer) onaantasbaar is (“the detached, gentlemanly amateur” volgens Cawelti (1976:80)), raak die hardgebakte speurder boonop teen wil en dank persoonlik of emosioneel betrokke by die saak wat hy ondersoek, en hy word geforseer om moreel standpunt in te neem teenoor die misdadiger. Om hierdie rede staar die hardgebakte held opeenvolgende

oomblikke van intimidasie en beproewing in die gesig. Dit is dán wanneer die hardgebakte held meer word as blote ondersoekbeampte – hy tree uiteindelik op as speurder én regter (en soms selfs ook as laksman).

#### 5.4.2.2 Die ritme van ontmaskering

Die hardgebakte speurder aanvaar tipies 'n aanvanklike opdrag wat op die oog af eenvoudig is en nie vreeslik baie geweld voorspel nie, maar dit lei tot 'n handelingspatroon wat deur Cawelti (1976:147) beskryf word as “the rhythm of exposure”: die ritme van ontmaskering.

Vergelyk byvoorbeeld Sam Spade se gedurig veranderende missie in *The Maltese falcon* (1930) deur Dashiell Hammett, dikwels gesien as die prototipiese hardgebakte speurverhaal. Spade word eerstens deur 'n mooi, jong vrou genader om haar verdwene suster te probeer opspoor. Terwyl hy na die suster soek, word Spade se kollega vermoor. Dan keer 'n vreemde Levantyn hom voor en vra hom uit oor 'n misterieuse valkbeeldjie. Mettertyd vind nog moorde plaas, en al meer vreemde karakters word voorgestel. Uiteindelik is Sam Spade se probleem nie die opsporing van die verlore suster, of die valkbeeldjie, óf selfs die vastrek van 'n moordenaar nie, maar om 'n morele besluit te neem ten opsigte van die vrou op wie hy verlief geraak het, maar wat al die tyd 'n moordenaar is (sien Cawelti 1976:146).

Die hardgebakte speurder raak dus “emotionally involved in a complex process of changing implications” (Cawelti 1976:146). Die ritme van ontmaskering in 'n hardgebakte speurverhaal het min of meer die teenoorgestelde effek as die vaspen van individuele skuld in die klassieke speurverhaal. Klassieke speurders stel 'n mens gerus dat die boosheid vaspenbaar en geïsoleerd is, want die skuld word uiteindelik op 'n *spesifieke* persoon (gewoonlik iemand in die marge, 'n onverwagse individu) gepak. Die hardgebakte speurder, daarenteen, vlek dieperliggende, wydverspreide bedrog en kriminaliteit oop.

#### 5.4.2.3 Karakters

Dieselfde vier basiese karakters of karaktergroepe wat in die klassieke speurverhaal voorkom, bevolk ook die wêreld van die hardgebakte speurverhaal, maar (weer eens)

met bepaalde verskille, en met toevoeging van 'n vyfde karaktertipe: die “femme fatale”.

(a) *Die speurder*

Die hardgebakte speurder is tradisioneel 'n privaatspeurder ('n “private eye” of “dick”) wat werk vanuit een of ander stowwerige kantoor, êrens in 'n vervalte ou gebou op die buitewyke van die middestad in 'n groot metropolis (soos Los Angeles of New York).

Die bekendstelling van die hardgebakte speurder as “a marginal professional carrying on his business from the kind of office associated with unsuccessful dentists, small mail-order businesses, and shyster lawyers” het volgens Cawelti (1976:144) 'n tweeledige funksie. Op die oog af lyk die held se lewenstyl na 'n mislukking, maar algaande word dit duidelik dat hy eintlik daarmee rebelleer teen die samelewing se gewone maatstawwe vir sukses en rykdom. (Hy ken die korrupsie, geweld en bedrog wat agter die dun floers van geld en “beskaafdheid” skuil.) Verder word die leser aangemoedig om met die speurder te identifiseer, want hy word nie as 'n briljante speurder met bomenslike talente uitgebeeld nie, maar as 'n gewone held met alledaagse probleme. (Sy alledaagsheid is egter, soos baie dinge in die hardgebakte speurformule, misleidend, aangesien hy agter sy allemansmasker 'n besondere stel karaktereienskappe beliggaam.)

Dikwels het die aksie hom reeds ingesuig wanneer die boek begin. Hy is dalk reeds op pad na die misdaadtoneel, 'n onthutste kliënt besoek sy kantoor, of hy word deur 'n skurk en sy trawante gekonfronteer. Soms begin die hardgebakte speurverhaal in die weelderige woning van hom of haar wat die misdaad aangemeld het, maar dit is 'n ruimte wat skerp kontrasteer met die speurder se eie laer-middelklas leefwêreld.

Die hardgebakte speurder is, soos die etiket suggereer, gehard. Hy kan geweld vat, én hy kan dit uitdeel, indien nodig. Sy taaigheid is die produk van bittere lewenservaring en sy jarelange stryd teen georganiseerde misdaad in 'n groot stad. Nog 'n produk van sy blootstelling aan geweld en misdaad is die hardgebakte speurder se sinisme. Hy is agterdogtig jeens alles en almal, want hy beskou die moderne wêreld as fundamenteel boos en korrup. Vergelyk die volgende uittreksel uit Ross Macdonald se *The moving target* (1966; aangehaal in Cawelti 1976:149):

“Do you judge people?”

“Everybody I meet. The graduates of the police schools make a big thing of scientific detection, and that has its place. But most of my work is watching people, and judging them.”

“And you find evil in everybody?”

“Just about. Either I’m getting sharper or people are getting worse. And that could be. War and inflation always raise a crop of stinkers, and a lot of them have settled in California.”

Onder die hardgebakte speurder se geharde, siniese voorkoms skuil daar egter ’n eerbare karakter. Raymond Chandler beskryf die tipiese hardgebakte held as “a man of honor ... neither tarnished nor afraid”, en Cawelti (1976:151) skryf: “[He] is an instinctive protector of the weak, a defender of the innocent, an avenger of the wronged, the one loyal, honest, truly moral man in a corrupt and ambiguous world.”

(b) *Die slagoffer(s)*

Teen die einde van die hardgebakte speurverhaal het daar dikwels ’n veelheid slagoffers in die slag gebly. (Nie net een, of enkeles, soos in die meeste klassieke speurverhale nie.) Bowendien word die leser van hardgebakte fiksie aangemoedig om die slagoffer(s) se lot te betreur (Cawelti 1976:147):

Often, the initial victim is a friend of the detective or some other person whose death seems *not simply mysterious but regrettable*. (my kursivering)

Sodoende ontlok die verhaal ’n emosionele respons by die leser: die leser simpatiseer met die slagoffers, en is besorg oor die speurder en sy vriende (wie se persoonlike veiligheid gereeld in gedrang is). Medelye met die slagoffer en solidariteit met die speurder se stryd lei op sy beurt tot ’n gevoel van vyandigheid teenoor die skurk.

(c) *Die misdadiger(s)*

Die misdadiger in die hardgebakte speurverhaal is ’n bedrieër, en word gewoonlik uitgebeeld as besonder boosaardig of pervers. In teenstelling met die klassieke konvensie van ’n “hoogs onwaarskynlike misdadiger”, beklee die misdadiger in ’n hardgebakte verhaal een van die mees sentrale posisies naas die speurder self. Dikwels is dit ’n vriend van die speurder (vergelyk Hammett se *The Dain curse*, 1929), of ’n vrou wat seksueel buitengewoon aantreklik is (soos in Hammett se *The Maltese falcon*, 1930). Die oomblik waarin die ware misdadiger ontmasker word, is gevolglik

die klimaks in 'n reeks beproewings vir die speurder – sy rol verander van klassieke, rasionele bewysvoering na selfverdediging om die bedreiging, versoeking en bedrog wat die skurk inhou, die hoof te bied.

'n Volgende kenmerk van die hardgebakte misdadiger is sy/haar betrokkenheid by die wêreld van georganiseerde misdaad. Soms is die speurder se stryd teen een of ander sindikaat of misdaadbende wat die stad teister, maar meermale is die skurk 'n korrupte persoon uit die hoër sosiale kringe wat met die kriminele onderwêreld heul, soos byvoorbeeld in Raymond Chandler se *The big sleep* (1939).<sup>85</sup>

(d) *Persone wat vir of teen die speurder is*

Die oorblywende karakters in die hardgebakte speurverhaal val in twee kategorieë uiteen: hulle kan óf *teen* óf *vir* die speurder wees. Die eerste groep bestaan meestal uit karakters wat aanvanklik lojaal voorkom, maar uiteindelik ontmasker word as teenstanders van die speurder se doelwit. Die ander groep karakters is *ware* vriende van die speurder. Gewilde tipes wat as helpers optree in die hardgebakte speurverhaal sluit in die siniese verslaggewer of joernalis, die eerlike oudpolisieman, die bekeerde bendelid, en selfs die respektabele prostituut.

Hoewel individuele polisiemanne soms optree as helpers, is die privaatspeurder se verhouding met die polisiemag gewoonlik gespanne. Hoewel klassieke speurders van tyd tot tyd vassit met geregsdienaars, stryk hulle op die ou end hul verskille uit wanneer die skurk bekend gemaak word. Beginselbotsings tussen die gereg en 'n hardgebakte speurder is egter onvermydelik. Laasgenoemde soek weliswaar geregtigheid, maar dít waarna hy op soek is, is selde versoenbaar met die moeisame prosesse van amptelike vervolging en wetgewing. Hy beskou die polisie as 'n

---

<sup>85</sup> In *The big sleep* pleeg Carmen, die ryk dogter van generaal Sternwood, 'n seksmoord. Haar suster probeer die moord toesmeer en kry iemand om van die lyk ontslae te raak. Teen die tyd wat speurder Philip Marlowe inbeweeg, het die lykverwyderaar en sy trawante reeds begin om die Sternwoods af te pers. Nou het Marlowe nie net 'n moordsaak (en Carmen se perversiteit) op hande nie, maar ook 'n skurwe bende wat die gerespekteerde Sternwoodfamilie afdreig, en wat op een of ander manier aan hulle verbind is. Die plot wat hierbo beskryf is kan volgens Cawelti (1976:148) beskou word as die tipiese hardgebakte verhaalpatroon: "[...] the detective is called in to investigate a seemingly simple thing, like a disappearance; his investigation comes up against a web of conspiracy that reflects the presence of a hidden criminal organisation; finally, the track leads back to the rich and respectable levels of society and exposes the corrupt relationship between the pillars of the community and the criminal underground."

korrupte, lomp instelling wat meer dikwels in die pad van reg en geregtigheid staan as wat dit sulke ideale bevorder.

(e) *Die vroulike verraaier (“femme fatale”)*

Heel dikwels sluit die hardgebakte speurverhaal ook ’n vyfde figuur in: die vroulike verraaier of “femme fatale”. Dikwels is vroulike karakters in die hardgebakte speurverhaal nie bloot voorwerpe van seksuele of romantiese afleiding vir die speurder nie, maar hou hulle ook bepaalde bedreigings en versoekings in. Seks<sup>86</sup> is ’n bron van plesier, maar kan ook gebruik word om die speurder te verlei en te verrai. In verhale waarin die booswig ’n hoogs aantreklike vrou is, soos in *The Maltese falcon*, word hierdie patroon van beproewing tot die uiterste gevoer. Die vrou verteenwoordig dus een van die grootste gevare vir die speurder se fisiese, psigologiese en morele sekuriteit (aldus Cawelti 1976:154).

#### 5.4.2.4 “Noir”-milieu

’n Hoeksteen van die hardgebakte speurverhaalformule is die besondere verhaalruimte of milieu. Die leser verlaat naamlik die oorwegend “beskaafde” (“genteel”) formulewêreld van die klassieke speurverhaal, en betree ’n donkerder (“noir”), meer grieselige moderne stadsmilieu wat eie is aan die hardgebakte speurverhaal. Volgens Duhamel (aangehaal in Todorov 1977:48) kan hierdie ruimte soos volg beskryf word: dit bevat

... violence – in all its forms, and especially the most shameful – beatings, killings ... Immorality is as much at home here as noble feelings ... There is also love – preferably vile – violent passion, implacable hatred.

Die hardgebakte speurder is ’n boorling van die stad – spesifiek van kosmopolitiese, glansryke stede soos Los Angeles en New York. Sulke groot, groeiende (“sprawling”) stede skep ’n atmosfeer van voortdurende beweging, verandering en wanorde – elemente wat gepas is vir die milieu van die tipiese hardgebakte speurverhaal.

---

<sup>86</sup> Klassieke speurders raak selde verlief en seks is feitlik nooit ’n prioriteit nie, maar dit is wel ’n kardinale deel van die intrige in enige hardgebakte speurverhaal. Cawelti merk op hoedat vroue in hardgebakte verhale dikwels beskryf word as aantreklik, blond, en met groot borste (1976:154). Dit is volgens hom simbole van, onderskeidelik, maagdelikheid (soos in negentiende-eeuse romans) en moederskap. Dieselfde eienskappe kan egter tekens van vroulike aggressie en dominansie wees in die oë van die speurder. Mike Shayne dui byvoorbeeld in *So lush, so deadly* op die “dreigende” aard van die vroulike borste wanneer daar gesê word: “She threatened him with her pointed breasts” (aangehaal in Cawelti 1976:154).



Die glansryke, maar korrupte stad verskaf ook 'n teelaarde vir die soort dekadente korrupsie en georganiseerde misdaad wat hierdie subgenre kenmerk. Hoewel die speurheld nêrens anders tuishoort as in die stad nie, veroordeel hy terselfdertyd die “onheilige driemanskap” van politici, die sakewêreld, en georganiseerde misdaad wat daar heul. (’n Mens sou by wyse van spreke kon sê die stad is “bo blink, onder stink”.)

Voorts is sekere stilistiese trope volgens Todorov eie aan die “noir”-ruimte van die hardgebakte speurverhaal. Dit is dikwels vol kil, byna siniese beskrywings – selfs wanneer iets gruweliks beskryf word. Vergelyk byvoorbeeld: “Joe was bleeding like a pig. Incredible that an old man could bleed so much” (geneem uit Horace McCoy se *Kiss tomorrow goodbye* (1948) soos aangehaal in Todorov 1977:50). Grotleske vergelykings is eweneens volop, soos byvoorbeeld: “I felt that if ever his hands got around my throat, they would make the blood gush out of my ears” (uit James Hadley Chase se *You never know with women* (1949) soos aangehaal in Todorov 1977:50).

Cawelti meen die hardgebakte verhaalruimte is dus vergelykbaar met dié van ’n ouer romansoort, naamlik die gotiese roman (1976:156). Net soos wat die kastele, kerkers en drakekopspuiers in gotiese verhale ’n gevoel van donkerte en vrees skep, so is die donker (“noir”) stadsruimte in hardgebakte speurverhale deurspek van verskuilde gevare. Twee belangrike verskille kan egter genoem word.

Ten eerste bevind die monster in ’n gotiese storie homself iewers in ’n afgesonderde kasteel of klooster. Boosheid lê dus *buite* die normale beweegruimte van die gewone (bourgeois) samelewing. In hardgebakte speurverhale, daarteenoor, het die boosheid begin om die beskaafde samelewing te infiltrer. Nie die stad, respektabele mense, of selfs die instellings van die wet en polisie is daarteen bestand nie. Die tweede opmerklike verskil is dat vroue nie langer net uitgebeeld word as hulpelose slagoffers<sup>87</sup> nie, maar ook soms as verraaiers of skurke teenoor die speurfiguur, of selfs as assistente of helpers van die speurder wat hom in ’n aantal opsigte oortref.

---

<sup>87</sup> Cawelti (1976:156) gee toe: soms is die diaboliese vampier of monster in gotiese verhale ’n vrou, maar ’n manlike booswig is meer gebruiklik, en die heil van ’n nooi (“damsel”) word meermale bedreig. In die hardgebakte verhaal is dit sonder uitsondering die speurderprotagonis (meer spesifiek: sy eerbaarheid) wat bedreig word (en dikwels dan deur ’n vroulike karakter).

### 5.4.3 Die misdaadroman

In sy seminale studie *Bloody murder: From the detective story to the crime novel* (1972) het Symons 'n derde vertakking van misdaadfiksie gedefinieer: die misdaadroman (of "crime novel"). Symons beskou die misdaadroman, waarin daar vanuit die misdadiger se oogpunt vertel word, as 'n "antigenre"<sup>88</sup> wat met ander woorde losstaan van speurfiksie. Die aard van Symons se onderskeid (waarop kritici soos Hilfer (1990) en Malmgren (2001) later sou voortborduur) word vervolgens hier verduidelik.

#### 5.4.3.1 Van klassieke speurverhaal tot misdaadroman

Die wêreld van die klassieke speurverhaal is in wese stabiel, geanker in "an almost religious faith in a 'benevolent and knowable universe'" (vergelyk Malmgren 2001:15). So 'n wêreld is "at once orderly, stable, resistant to change, and relatively free of contingency," (Malmgren 2001:14). Die klassieke speurverhaal is dus volgens Malmgren (2001:14) geskoei op die veronderstelling dat mense hul lewens en die wêreld op 'n rasonale manier orden:

Mystery fiction unfolds in a rational world grounded in laws of cause and effect, where people behave in certain ways in order to achieve certain ends. This is especially true for criminal behaviour. The crimes that initiate mystery stories are transparently motivated, the product of a limited number of self-evident motives.

Die moordenaar in so 'n verhaal moor altyd doelbewus en met voorbedagte rade, en die speurder wys ten slotte dat die misdadiger se optrede en motivering presies gespesifiseer en volkome verstaan ("gelees") kan word (vergelyk Cawelti 1976:90). Om hierdie rede is daar weinig psigopate in die tradisie van die klassieke speurverhaal, want sonder duidelike, rasonale motiewe word 'n basiese beginsel van dié subgenre ondermyn, en dit is dat die misdaad ten slotte nie regtig duister<sup>89</sup> is nie: "murder, is in the end, not really mysterious" (Malmgren 2001:15).

---

<sup>88</sup> Die begrip "antigenre" is ontleen aan Fowler wat dit definieer as "antitheses to existing genres" (aangehaal in Hilfer 1990:1).

<sup>89</sup> Soos Todorov wys Malmgren ook op raaiselfiksie se bemoeienis met die verlede. Die moord wat 'n raaiselroman inlui is immers afgehandel en (vir doeleindes van die speurtaak) volkome "leesbaar" wanneer die vertelling 'n aanvang neem. Die verlede is nie bloot 'n gepaste plek en tyd vir misterie (soos byvoorbeeld in Umberto Eco se beroemde *The name of the rose*, 1980) nie, maar vorm 'n integrale deel van die subgenre se samestelling. Malmgren (2001:170 skryf voorts:

In 1944 verskyn Raymond Chandler se essay “The simple art of murder”, waarin hy aanvoer dat die klassieke speurverhaal deur ’n nuwe, meer realistiese<sup>90</sup> genre “onttroon” is. Chandler (aangehaal in Malmgren 2001:71) verwys naamlik na die opkoms van die Amerikaanse hardgebakte speurverhaal, wat volgens hom as “oppositional discourse” tot stand gekom het en die konvensies van klassieke voorganger ondergrawe:

The decentered world of detective fiction undermines [classic] mystery’s basic predicates – namely, order, stability, causality, and resolution.

Soos vroeër genoem, is die wêreld van die klassieke speurverhaal in wese stabiel (“centered”). Hardgebakte speurfiksie, daarenteen, speel af in ’n meer onvaste, wankelrige (“decentered”) verhaalwêreld waar die verbande tussen motief en handeling, tussen woord en daad, en tussen betekenaar en betekende stelselmatig verkalk. Grella (aangehaal in Malmgren 2001:71) skryf in sy essay “Hard-boiled” die volgende:

[The world] implied in Hammett’s works, and fully articulated in Chandler and Macdonald, is an urban chaos, devoid of spiritual and moral values, pervaded by viciousness and random savagery.

Jameson (aangehaal in Malmgren 2001:71) voer aan dat Amerikaanse hardgebakte skrywers – in hul pogings om die realiteite van die moderne stadslewe vas te vang – hierdie wesenlike “onvastheid” in hul werk opgeneem het. Los Angeles is volgens Jameson die toonbeeld hiervan, ’n mikrokosmos van die “decenteredness” van die hardgebakte verhaalwêreld: “a new centerless city, in which the various classes have lost touch with each other because each is isolated in his own geographical compartment”.

---

A mystery is inevitably concerned with something over and done with, something in the past. A murder initiates the mystery novel, and the novel is at pains to reconstruct the events leading up to that murder. We might say that the mystery novel is usually not narrated; it is recounted.

’n Ander kritikus tref die volgende analogie: “The detective is a scientist, but a particular kind of scientist, a humanist, an archeologist. In fact both the detective and the archeologist ‘dig out’, and their reconstruction only partial, is limited to what is left after (after the end of a civilisation, after a murder)” (Tani, aangehaal in Malmgren 2001:17).

<sup>90</sup> In “Simple art” loof Chandler (1944:233) vir Dashiell Hammett as die skrywer wat die speurverhaal probeer “red” het deur dit terug te bring na die “werklikheid”: “[Hammett] tried to write realistic mystery fiction.” John Cawelti kwalifiseer hierdie bewering deur Chandler, en sê Hammett se werk was nie noodwendig meer “realisties” nie, maar beweer wel sy romans “embody a powerful vision of life in the hard-boiled detective formula” (Cawelti 1976:163). ’n Ander kritikus, Porter, skryf van Hammett: “[He] adapted to the genre a new and more exciting set of literary conventions better suited to the time and place” (aangehaal in Malmgren 2001:71-72).

Wat gebeur egter wanneer die held verswelg word deur die korrupsie en kriminaliteit wat die hardgebakte subgenre volgens Cawelti (1976:122) onderlê? Soos wat een van Ross Macdonald se hardgebakte speurderprotagoniste in *Meet me in the morgue* erken: “It was hard to hate evil without overdoing the hate and becoming evil” (1953:122).

Gegewe die gevaarlike, van-misdaad-deurtrekte wêreld waardeur die hardgebakte speurder moet beweeg, is dit onafwendbaar dat die held uiteindelik sou swig, en die oomblik toe dit gebeur, het die “teken” van die stabiele Self, volgens Malmgren (2001:135), begin erodeer. Die gevolg van hierdie erodering is die verskyning van die misdaadroman (of “crime novel”) – vir doeleindes van hierdie tipologie, die derde hoofgenre van misdaadfiksie (vergelyk ook Malmgren (2001) se drieledige onderskeid in *Anatomy of murder*).

#### 5.4.3.2 Die misdadigerfokus

Vir baie skrywers en kritici was die probleem met klassieke speurfiksie dat misdaad te georden uitgebeeld is. Moord is bloedig en wreed. Tog merk Scaggs (2005:43) byvoorbeeld op dat Agatha Christie se fiksie gekenmerk is deur “its absence of violence, and by its curiously sanitised and bloodless corpses”. Scaggs beskou gevolglik die uitbeelding van moorde in klassieke speurfiksie, veral gedurende die sogenaamde “goue era” van die speurverhaal, as “air-brushed” en onrealisties (2005:44).

As gevolg van hierdie tekortkominge ontwikkel die misdaadroman toenemend in die tweede helfte van die twintigste eeu as ’n skryfvorm wat nie wegskram van die ontstellende effekte van misdaad nie. Horsley skryf: “[C]rime fiction has increasingly shown its readers the physical opening of bodies, the psychological exposure of damaged minds, and the inscription of personal traumas on the bodies of victims” (2005:112).

Pyrhönen voer aan dat die misdaadroman sekere basiese konvensies van die speurverhaal ondermyn. Die belangrikste hiervan is dat die speurder in die misdaadroman gemarginaliseer word. Pyrhönen brei uit: “By relegating the detective interest to the sidelines, crime fiction focuses on a criminal’s mind and deeds” (2010:44). Horsley sluit hierby aan en skryf: “Although detection (often notably unsuccessful detection)

is still taking place, our interest as readers is invested almost entirely in the transgressors" (2005:114).

James M. Cain, 'n skrywer van misdaadromans, meen byvoorbeeld: "Murder had always been written from its least interesting angle, which was whether the police could catch the murderer" (aangehaal in Malmgren 2001:136). Die misdaadroman ontvou dus vanuit die ("more interesting") oogpunt van die misdadiger óf van iemand wat by die misdaad geïmpliseer word.

Hoewel die raaiselement dikwels steeds teenwoordig is in die misdaadroman, is die raaisel nie langer suiwer intellektueel van aard nie, maar word rondom die oortreders of misdadigers gestruktureer en is eerder psigologies of eties van aard (Head 2013:10). Kortliks gestel ondersoek die misdaadroman dus die effek van misdaad op die psige van die individu en samelewing.

Die klemverskuiwing (van raaisel na die *effek* van misdaad) beweeg van 'n rasionele, byna "wiskundige" vraagstuk ("mathematical interest" in Berkeley se woorde (aangehaal in Malmgren 2001:192)) na 'n psigologiese, soms irrasionele, probleem. Hierin verbreek die vertrouwe in 'n stabiele Self, want die protagonis "succumbs to or embraces criminality" en misdaad is "something to be experienced, sometimes even understood, but not necessarily defeated or solved" (Malmgren 2001:193).

Nog 'n aspek van die misdaadroman wat afwyk van die speurverhaalpatroon is dat geregtigheid nie noodwendig die logiese uiteinde is nie. Pyrhönen (2010:51) brei hierop uit:

Justice is seldom, if ever, achieved, and crime spreads from character to character, finally reaching readers who are infected by feelings of guilt and ambivalence.

Die oorgang van speurfiksie na die misdaadroman hou klaarblyklik verband met 'n onderliggende skuif van die modernistiese epistemologie na postmodernistiese ontologie; "from questions of *knowing* to questions of *being*" (Swope 1998:208, my kursivering). Of, soos wat Pyrhönen dit stel: "whodunit changes into whydunit" (2010:44).

Die prototipiese voorbeeld van die misdaadroman is *The talented Mr Ripley* (1955) deur Patricia Highsmith. Die hoofkarakter, Tom Ripley, pleeg 'n opportunistiese

moord. Hy vermoor vir Dickie Greenleaf in Italië ('n ou kennis, wie se vermoënde pa vir Ripley opgekommandeer het om sy seun huis toe te bring). Wanneer Ripley, 'n sukkelaar van New York, Dickie se weelderige lewenstyl in Europa aanskou, word hy egter vervul met jaloesie. Hy vermoor vir Dickie en neem die slagoffer se identiteit oor. Maar ten einde die moord toe te smeer, word Ripley genoop om nog verdere wandade te pleeg – hy vertel etlike leuens, vervals Dickie se testament, ontduik die polisie, en moor verder (hy vermoor een van Dickie se ou vriende, Freddie Miles, wat agterdogtig begin raak). Uiteindelik kom Ripley letterlik weg met moord en ontvang hy boonop 'n massiewe erflating van die Greenleafs, maar die romanslot suggereer dat Ripley vir die res van sy lewe deur paranoia gery sal word.

## 5.5 Ander vorme van misdaadfiksie

Die kritikus Stephen Knight (2010:xiv) beklemtoon dat die drie “hoofvorme” van misdaadfiksie (soos in hierdie tipologie uiteengesit) nie noodwendig in klip gegiet is nie, en nie altyd netjies van mekaar te onderskei is nie. Maar hy meen oorfleuelings en genrevernuwing kan beter begryp word met hierdie drie tipes in gedagte:

Even with clear, structurally based and unemotive terms, there will be overlaps, like the Californian Perry Mason clue-puzzles or the private-eye-like adventures in detection by the very English Albert Campion – clear definitions expose such hybrids.

Vervolgens word enkele ander subvorme en/of mengvorme van misdaadfiksie kortliks hier bespreek, aangesien elemente daarvan ook in die werk van Deon Meyer voorkom.

### 5.5.1 Die polisieroman

Die polisieroman (ook die “police procedural” genoem) het klaarblyklik sy oorsprong<sup>91</sup> in die laat veertigerjare en vroeë vyftigerjare van die vorige eeu in die werk van outeurs soos Lawrence Sanders, Hillary Waugh, Chester Himes en Ed McBain. Hierdie outeurs het opnuut probeer om moordondersoeke so “lewensgetrou” moontlik uit te beeld. Dit het volgens hulle beteken dat die skrywer moes ag slaan op hoe polisieondersoeke in die praktyk onderneem word: Meer as een speurder word

---

<sup>91</sup> Dove identifiseer die eerste “police procedural” as Lawrence Sanders se *Vas in Victim* wat geskryf is in 1945 (kyk Dove se *The police procedural*, 1982:9).

tipies ingespan, en hulle is meestal verantwoordelik vir meer as een saak op 'n slag. Op hierdie manier is gestalte gegee aan 'n nuwe subgenre, die "polisieroman".

In die huidige studie word die terme "polisieroman" en "polisieprosedureroman" as verwant beskou, maar voorkeur word aan eersgenoemde gegee, aangesien dit minder eng van aard is. In navolging van Leroy Panek se studie van die subgenre, *The police novel: A history* (2003), verduidelik Messent (2010:177) dit soos volg:

The term "police novel" ... is better suited than "police procedural" to describe the *variety* of fictions focusing on crime and police work ... It also downplays expectations of a close focus on the routines and investigative cooperations of police work implicit in the "procedural" label.

Drie basiese kenmerke van die polisieroman is volgens Dove die volgende: (1) die teenwoordigheid van 'n raaisel, (2) 'n span speurders wat getaak word met die oplossing daarvan, en (3) die ruim gebruik van gewone polisieprosedures en forensiese tegnieke. Die laasgenoemde aspek (die gebruik van polisieprosedures) is volgens Dove (aangehaal in Malmgren 2001: 172) 'n hoeksteen van die subgenre. Hy skryf:

Where the classic detective solves mysteries through the use of his powers of observation and logical analysis, and the private investigator through his energy and his tough tenacity, the detective in the procedural story does those things ordinarily expected of policemen, like using informants, tailing suspects, and availing himself of the resources of the police laboratory.

Nie alle polisieverhale deel presies dieselfde kenmerke in gelyke mate nie. Wambaugh onderspeel byvoorbeeld die speurelement in sy onlangse *Hollywood station* (2006) en distansieer homself doelbewus van die "procedural label" en wat dit impliseer: "a meticulously plotted genre story" (kyk Messent 2010:176).

Nietemin het polisiefiksie 'n onmisbare bestanddeel van misdadefiksie geword, en een wat stellig bydra tot groter geloofwaardigheid vir 'n genre waarin misdaad gefiksionaliseer word. Ellroy (aangehaal in Messent 2010:175) skryf byvoorbeeld oor die redes waarom hy homself tot polisiefiksie gewend het:

From 1997 on, I've written about cops. I consciously abandoned the Private Eye tradition that formally jazzed me. Evan Hunter wrote: "The last time a Private Eye investigated a homicide was never." The Private Eye is an iconic totem spawned by pure fiction. The American Cop is the real goods from the gate.

Polisieromans kan volgens Malmgren beskou word as 'n mengvorm ('n "hybrid"), want dit kombineer die tradisionele raaiselaspek van die klassieke speurverhaal met 'n polisieheld en 'n "hardgebakte" milieu – groot moderne stede, korrupsie, morele agteruitgang, bendeoorloë, dwelmhandel en geweld. Malmgren sê opsommend in hierdie verband: "In short, in the police procedural the methodology of mystery takes on the detective's mean streets, and the result is compelling drama" (Malmgren 2001:174).

### 5.5.2 Die spanningsverhaal

Vroeër is melding gemaak van Todorov (1977) se onderskeid tussen *nuuskierigheid* en *spanning* – twee maniere waarop die leser van 'n speurverhaal se belangstelling geprikkel kan word. Wanneer beide nuuskierigheid en spanning teenwoordig is, wanneer hierdie twee dryfvere dus gebalanseer word, gee dit aanleiding tot wat Todorov beskryf as die spanningsverhaal (in Engels: "suspense novel"; Frans: "roman à suspense").

Die spanningsverhaalskrywer behou die raaisel van die klassieke speurverhaal (en daarmee saam die dubbele narratief van die "afwesige" moordverhaal en die "teenwoordige" ondersoekverhaal). Hy/sy weier egter om die tweede verhaal – die ondersoeknarratief – te reduseer tot blote ontrafeling, en gee daaraan dieselfde snelbewegende dinamika ("thrill") as in die hardgebakte speurverhaal.

Om dit meer konkreet te maak, kan na twee voorbeelde van tipiese plotstrukture by die spanningsverhaal verwys word: "the story of the vulnerable detective" en "the story of the suspect as detective".

In eersgenoemde geval, "the story of the vulnerable detective", is die speurder se lewe in gevaar. Hy of sy kan seerkry en gewond word. Die speurder betree met ander woorde die morsige, gevaarlike wêreld van die ander karakters, en is nie meer net 'n objektiewe waarnemer (soos Sherlock Holmes of Miss Marple) nie. Die leser is dus tegelyk nuuskierig oor wat gebeur hét (d.i. die raaiseffek) en gespanne oor wat vorentoe kán gebeur (d.i. die rillereffek).

In die geval van "the suspect as detective" kom 'n misdad in die loop van die eerste paar bladsye aan die lig, en al die getuienis in die hande van die polisie dui op één



verdagte: die hoofkarakter. Ten einde sy of haar onskuld te bewys, moet hierdie persoon die ware oortreder vastrek, selfs al waag hy of sy hul lewe in die proses. Die hoofkarakter is dus tegelyk speurder, skurk (in die oë van die polisie), en slagoffer (potensiële slagoffer van die ware moordenaars). Voorbeelde van hierdie storietipe sluit velerlei romans deur William Irish, Patrick Quenin en Charles Williams in (vergelyk Todorov 1977:51).

### 5.5.3 Spioenasiefiksie

Spioenasiefiksie het in die afgelope sestig tot sewentig jaar 'n onmisbare populêre genre (en subvorm van misdadefiksie) geword, en het veral gewildheid bereik deur middel van 'n figuur soos James Bond.<sup>92</sup> (Bond is uiteraard die skepping van Ian Fleming in boeke soos *Casino Royale* (1953), *Diamonds are forever* (1956) en talle ander.)

Fleming en sy tydgenote soos John le Carré en Graham Greene staan in 'n ryke skryftradisie wat so ver teruggaan as James Fenimore Cooper se *The spy* (1821) en die latere mylpale van *Kim* (1901) deur Rudyard Kipling en Joseph Conrad se *The secret agent* (1907). Goodman (2015) beweer:

This popularity is, of course, nothing new. The figure of the spy has lurked in the background of all types of literature for a couple of millennia, but it was around the turn of the 20th century that spy fiction ... grew into a commercially successful genre in its own right.

Spioenasieromans deel volgens Seed (2010:233) verskeie kenmerke met die speurroman. Beide verhaalsoorte prioritiseer die ondersoek (die soeke na antwoorde), die handelingsfeer is skynbaar bo staatswette verhewe, karakters gebruik dikwels aliasse en vals identiteite, en die verhaal beweeg tipies van fragmentariese brokkies inligting na 'n meer volledige slotsom.

John Cawelti gebruik (reeds in sy seminale oorsig van die subgenre, *The spy story*, in 1987) die woord "clandestine" om die spioenasieroman te tipeer. Onder "klandestien" word verstaan: dit wat in die geheim gedoen en verdoesel word (*Pharos*, 2015). 'n Spioen is immers iemand wat die taak opgelê word om in die geheim of op

---

<sup>92</sup> Na die verskyning van die eerste Bond-film, *Dr. No* (1962) met Sean Connery in die hoofrol, het Bond mettertyd ook 'n gewilde rolprentfenomeen geword (dalk meer bekend vir die films as vir die boeke), en een wat steeds voortgesit word. Die jongste toevoeging tot die filmreeks is *Spectre* (2015) met Daniel Craig in die hoofrol.

verraderlike wyse inligting in te win, veral op militêre of diplomatieke, maar ook op kommersiële gebied (aldus die *Handwoordeboek van die Afrikaanse taal*, 2015).

Spioenasiefiksie verskil dus van die gewone speurverhaal, want dit het wesenlik met verdoeseling en politieke intrige te make. Seed skryf byvoorbeeld: “From the very beginning, it [spy fiction] has offered readers glimpses of what was been called the “secret history” of nations,” (Seed 2010:233). Daarom merk die skrywer Alan Furst (aangehaal in Seed 2010:233) ook op dat die genre eintlik “the literature of clandestine political conflict” genoem behoort te word. Die rolspelers in hierdie soort drama is (soos ’n mens verwag) politieke groeperinge (Seed 2010:233):

This description adds to secrecy a further defining characteristic: the political dimension of the narrative, where the ultimate players are governing institutions of the countries concerned.

#### 5.5.4 Reeksmoordenaarfiksie

Die term “reeksmoordenaar” (“serial killer”) is blykbaar in die 1970’s gemunt deur ’n agent van die FBI, en word geassosieer met die herhaling van meganiese, rituele moorduitvoerings deur ’n “mad killer or a master criminal” (Knight 2010:233). In misdadefiksie kom die figuur van die reeksmoordenaar keer op keer voor in die werk van skrywers soos Patricia Cromwell en James Patterson. Met die publikasie van Thomas Harris se *Red dragon* (1981), en die latere rolprentsukses van *Silence of the lambs* en Easton Ellis se *American psycho* (om en by 1991) het reeksmoordenaarverhale toenemend aftrek gekry. Knight (2010:233) skryf:

Raised to public attention in media discussions of real serial killers like Jeffrey Dahmer, the phenomenon was powerfully exploited by Harris in *The Silence of the Lambs*, with Gothic overtones. Since then the figure has recurred in novel, film and television, quite often, especially in America, with supernatural features, for example, as a vampire.

Caputi identifiseer die bepaalde konvensies van hierdie subgenre as synde die volgende: die mitologisering van moordenaars, die uitbeelding van ’n reeksmoordenaar as die produk van moderne kapitalisme en verbruikersgesindheid, die invloed van massamedia, en onderliggende vrouehaat (weens die talle moorde op vroue (“femicides”) wat deur oorwegend manlike reeksmoordenaars gepleeg word). Hantke (aangehaal in Malmgren 2001:176) voeg hierby die verbreking van taboes en ’n weerstand teen rigiede idees van “normaliteit”, terwyl Conrath ook dui op die

tipiese reeksmoordenaar se irrasionele liefde vir mediadekking, en sy gejaag na sensasie (aangehaal in Malmgren 2001:176).

Twee aparte wêrelde is teenwoordig in die reeksmoordenaarroman: ons wêreld (die leser se wêreld) aan die een kant, en die moordenaar se wêreld aan die ander kant. In terme van die narratief sou 'n mens kon sê dit is die geordende, alledaagse wêreld van die speurders teenoor die geïsoleerde, psigotiese wêreld van die moordenaar. Soos wat Malmgren dit stel: “an island of madness within a sea of scientific method and rationality” (2001:178).

Hier is dus sprake van 'n dubbelwêreld, maar ook 'n dubbele jagtog. Die moordenaar jag sy volgende slagoffer, maar is eintlik op soek na homself (Conrad, aangehaal in Malmgren 2001:178):

[Thus] a narrative carved out of hunting and tracking, hunting not for the truth but for an all-powerful *me* (at the expense of the tragically fragile other).

Terselfdertyd *word* die reeksmoordenaar ook gejag deur die polisie. Die speurder/speurspan in hierdie soort ondersoek voer dus 'n soortgelyke taak as die klassieke speurder uit: ontrafeling van leidrade en die vasstelling van skuld. Op hierdie manier plaas reeksmoordenaarfiksie die moordenaar se ontologiese soeke na hom- of haarself náas die speurparty se epistemologiese soeke na waarheid (of kennis). Dit is dus 'n mengvorm van twee subgenres: die klassieke speurverhaal en die misdaadroman.

## 5.6 'n Nota oor terminologie

Vroeër in hierdie hoofstuk is gesê dat die term “misdaadfiksie” as sambreelterm optree vir die oorhoofse genre van populêre verhale oor misdaad ('n “huis met vele kamers”) waarvan speurverhale maar een sub tipe is.

Symons se onderskeid in *Bloody murder* (1972) stel egter die begrippe “speurroman” en “misdaadroman” (ofte wel “crime novel”) naas mekaar, as naasliggende tipes. Hierdie terminologie skep potensieel 'n verwarringsprobleem. Vir doeleindes van die huidige studie sal die term “misdaadfiksie” gevolglik dien as superordinaat (vir die oorkoepelende genre) en die term “misdaadroman” as hiponiem (vir een van die subgenres, waarin die misdadiger die hooffokus is).

Om saam te vat, is die drie “hoofvorme” van misdaadfiksie dus (1) die klassieke speurverhaal, (2) die hardgebakte speurverhaal, en (3) die misdaadroman. Hierdie basiese drieledige tipologie maak voorsiening vir sowel die onderliggende skuif van ’n (epistemologiese) raaiselfokus na ’n (ontologiese) misdadigerfokus (soos uitgewys deur Symons en andere), as vir kernverskille tussen klassieke en hardgebakte speurfiksie (soos teenwoordig in Cawelti en Todorov se definisies).

Die enkele subgenres wat in hierdie hoofstuk uiteengesit word, is hoegenaamd nie die *enigste* vorme van misdaadfiksie wat bestaan nie. Maar wat hierdie basiese tipologie wél illustreer is die kompleksiteit ten opsigte van klassifisering en definiëring by ’n omvangryke, uiteenlopende genre soos hierdie. Dit gee ook vir die navorser ’n houvas op sommige van die belangrikste subgenres van misdaadfiksie – soos wat dit in Deon Meyer se werk aan bod kom – en maak dit moontlik om (in hoofstuk 6 van hierdie studie) te bepaal hoe en waar Meyer die konvensies (“formules”) van hierdie subgenres gebruik.

## 5.7 Akademiese belangstelling in misdaadfiksie

Wêreldwyd het akademiese belangstelling<sup>93</sup> op die gebied van misdaadfiksie in die twintigste eeu stelselmatig uitgebrei en ook ’n paar verskuiwings ondergaan. In haar oorsig van die akademiese reaksies op misdaadfiksie identifiseer Pyrhönen breedweg vier fases: beginnende by G.K. Chesterton se “A defence of detective stories” in 1902, sê Pyrhönen, het die kritiek en teorie uiteindelik oorbeweeg na die strukturalistiese studies van die 1960’s (soos dié van Todorov (1977) en Cawelti (1976) waarna in hierdie hoofstuk verwys word), gevolg deur die bestudering van kultuur, samelewing en ideologie in die 1970’s en 1980’s. Dit het meer onlangs begin diversifiseer om ook benaderings soos ras, klas en seksualiteit in misdaadfiksie te dek (Pyrhönen 2010:43-56).

Stephen Knight beskryf die periode na die Tweede Wêreldoorlog gevolglik as “a time of diversity”, ’n postmodernistiese era waarin die genre met rasse skrede gediversifiseer het en die kritiese woordeskat aansienlik vergroot is (Knight 2010:3).

---

<sup>93</sup> Die eerste geskiedenis van die genre, *Murder for pleasure*, is in 1941 deur Howard Haycraft gepubliseer. Haycraft het ook die eerste versameling kritiese essays, getiteld *The art of the mystery story*, byeengebring in 1946.

Benewens terme soos “noir”, “anti-conspiracy thrillers” , “detective thriller”, “clue-puzzle”, “police procedural”, “courtroom drama”, en “psycho-thriller” voeg Warnes (2012:982) nog die volgende hieraan toe:

[New] descriptors for crime fiction like “ethnic”, “feminist”, “gay”, “lesbian”, and “postcolonial” crime fiction are now in regular use, powerfully suggesting the extent to which this most serious of popular genres is capable of incorporating a wide range of ideological, cultural and political positions.

### 5.7.1 Akademiese diskoerse en reaksies

Black (2010:78) meen Thomas de Quincey het een van die vroegste akademiese refleksies oor die misdaadgenre aangebied in sy essay “On murder considered as one of the Fine Arts” (1854). (Die gebruik van die woord “art” is opvallend, en het vooruitgewys na die estetiese potensiaal van die genre. De Quincey was spesifiek geïnteresseerd in die uitbeelding van die “moordenaar as kunstenaar”: tegelyk boos én subliem. De Quincey se essay was selfrefleksief; hy het naamlik besin oor die invloed van *Macbeth* en die idees van Edmund Burke en Immanuel Kant (spesifiek hul “philosophical insights into the aesthetics of violence and the sublime”) op sy eie misdaadfiksie. Michel Foucault (1977) het later hierby aangesluit toe hy in die 1970’s geskryf het oor “the aesthetic rewriting of crime”.

Daarna, met die oorheersing van die klassieke speurverhaal tot vroeg in die twintigste eeu, het baie van die kommentaar gefokus op die intellektuele aspek daarvan. Van belang is veral R. Austin Freeman se essay “The art of the detective story” (1924). Vir Freeman het “the artistry of detection” in die speurder se intelligente raaiseloplossing gelê (soortgelyk aan “ratiocination” by Edgar Allan Poe, en “intellectual acuteness” by Arthur Conan Doyle). Die speurder se terugskouende ontrafeling van die raaisel het volgens Freeman plesier (“thrill”) en bevrediging vir die leser verskaf (aangehaal in Black 2010:81).

In sy essay “Crime and detection” (1926) het die historikus E.M. Wrong (aangehaal in Black 2010) op sy beurt aangevoer dat die genre meriete het omdat dit ’n etiese/morele funksie vervul: die speurnarratief dien naamlik as bevestiging van die wet se soewereiniteit en beklemtoon dat skuldiges aan die pen behoort te ry. G.K. Chesterton (skrywer van die bekende Father Brown-verhale) het weer in “A defence of detective stories” (1902) ’n meer estetiese verdediging van die speurverhaal

aangebied, waarin hy die volgende beweer het: “[I]t is the earliest and only form of popular literature in which is expressed some sense of the poetry of modern life” (aangehaal in Black 2010:82).

Die invloedryke digter W.H. Auden beskryf in “The guilty vicarage” (1948) speurverhale as ontvlugtingsliteratuur maar nie noodwendig as kuns nie. Die klassieke speurverhaal is volgens Auden onbenullig, want die leser identifiseer slegs met die speurder. Maar misdaadromans waarin ’n binneblik op die misdadiger se psige gebied word, soos in Kafka se *The trial* en Dostojefski se *Crime and punishment*, is meer “literêr” van aard, want die leser word gedwing om hom- of haarself met die moordenaar (en die slagoffer) se lyding te vereenselwig (aangehaal in Black 2010: 82).

Raymond Chandler se seminale essay “The simple art of murder” (1950) het opnuut gepoog om hardgebakte speurfiksie as “letterkunde” te posisioneer. Chandler het aangevoer dat die hardgebakte speurverhaal meer realisties is as sy klassieke voorganger, wat volgens hom “too contrived, and too little aware of what goes on in the world” was, en dat die “nuwe” hardgebakte genre klem lê op karakter: “the gradual elucidation of character, which is all the detective story has any right to be about anyway” (aangehaal in Black 2010:83).

Sedert misdaadfiksie as herkenbare literêre genre ontluik het, om en by die middel van die negentiende eeu, was debatte oor die kulturele status van hierdie genre dus min of meer aan die orde van die dag. Sam Naidu (2013:728, 730) beweer die volgende:

[T]hese debates are passé in other countries, such as the United Kingdom, where crime fiction has been a complex and thriving literary category for over two centuries ... In the UK and the USA the canonization of crime fiction by the academic community is a fait accompli.

Die vraag ontstaan egter of die onlangse opbloeï in die hoeveelheid misdaadfiksie wat geskryf en gelees word in *Suid-Afrika*, deur ’n ewe indringende kritiese respons op eie bodem begroet is/word?

### 5.7.2 Die “genre snob”-debat

Volgens Naidu (2014:727) het die meeste akademiese diskoerse oor Suid-Afrikaanse misdaadfiksie tot dusver op “para-academic forums” (soos paneelbesprekings by literêre feeste, aanlyn blogs, resensies en onderhoude in koerante) plaasgevind:<sup>94</sup> Sy stel verder:

These have focused mainly on what has come to be known as the “genre snob” debate: discussions about the artistic merit and cultural status of South African crime fiction, asking whether it is “highbrow”, “lowbrow”, credibly representative of a turbulent and crime-ridden society, or just sensationalist, escapist, marketable entertainment limited by generic conventions.

Een akademiese artikel wat by die sogenaamde “genre snob”-debat aansluit is dié van Titlestad en Polatinsky (2010). Daarin ondersoek die skrywers die besluit van Mike Nicol, ’n plaaslike outeur wat aanvanklik bekend geword het as skrywer van “literêre” romans soos *The powers that be* (1989) en *The ibis tapestry* (1998), om homself as skrywer van populêre misdaadfiksie te herposisioneer. Volgens hulle is Nicol se “decision to abandon high-literary interrogations of the history of apartheid violence and the agonies of transition in favour of writing popular crime fiction” (2010:260) betreurenswaardig, en hulle spekuleer dan dat hierdie ontvlugtingstendens vir alle Suid-Afrikaanse misdaadfiksie geld: “we have ... left the territory of the political for a politics of generic style” (2010:259).

Hierteenoor is daar die argumente van diegene wat meen Suid-Afrikaanse postapartheid misdaadfiksie is *nie* net vermaaklike ontvlugtingsliteratuur nie, en dat dit as bona fide-literatuur beskou behoort te word vanweë die genre se kapasiteit om sosiopolitieke kommentaar te lewer (Naidu 2013:727). De Kock (2011) skryf byvoorbeeld die volgende in verband met Mike Nicol se *Black heart*:

In South African writing the well-turned crime thriller is becoming one of the few forms that can combine readability with socio-political analysis ... Nicol's revenge trilogy is more socially relevant than most literary SA fiction.

Daar is selfs al aangevoer dat postapartheid-misdaadfiksie die plek van die “nuwe politieke roman” ingeneem het (sien *SLiPnet* vir die volledige debat).

---

<sup>94</sup> Onlangs het meer formele akademiese publikasies op die gebied van misdaadfiksie verskyn, byvoorbeeld ’n spesiale uitgawe van die joernaal *Current Writing* in September 2013, en nagraadse studies deur onder meer Head (2013) en Volschenk (2010).

Een akademikus wat 'n argument in hier voege aangebied het, is Warnes (2012). Warnes bevraagteken Titlestad en Polatinsky (2010) se bewerings oor die ahistorisiteit van plaaslike misdaadfiksie, want volgens hom vertoon die werk van skrywers soos Deon Meyer en Margie Orford juis kenmerke van “ernstige” literêre fiksie: “They attempt to keep faith with some of the core features of ‘serious’ South African literature: its capacity to document social reality, to expose injustice, and to conscientise readers into different modes of thought and action ...” (Warnes 2012:981).

Wessels (2007) illustreer eweneens so 'n vorm van “literêre betrokkenheid” in een van Meyer se boeke, in die artikel: “Die problematisering van die etiese: Deon Meyer se *Infanta* as hardboiled misdaadroman” (2007). (Daar word breedvoerig na Wessels se artikel verwys in hoofstuk 6 van die huidige studie, waarin *Infanta* bespreek word.) Kerneels Breytenbach (2012) voer 'n soortgelyke argument ten opsigte van Karin Brynard se *Onse vaders* (2012), 'n boek waarin Suid-Afrika se morele krisis van geweld en die afwesigheid van vaderfigure aan bod kom, in sy essay op *LitNet* getiteld: “*Onse vaders* deur Karin Brynard: 'n nuwe aangesig vir betrokke literatuur”.

Anneke Rautenbach (2013) meen egter dat die lewering van diepgaande sosiopolitieke kommentaar miskien te veel gevra is van 'n populêre genre wat hoofsaaklik bedoel is om te vermaak: “In conclusion, while crime fiction may be an important subject for postmodern literary analysis, the claim that it fills the gap left by the ‘political novel’ of the 1980s and early 1990s ... appears unfounded.”

Kommentators soos Rautenbach betwyfel die prekêre ideologiese posisionering van 'n populêre genre wat enersyds op hoë verkoopsyfers, sensasie en toeganklikheid gemik is, en andersyds sommige van die mees komplekse vraagstukke in Suid-Afrika probeer takel. Naidu (2013:728) verduidelik:

Detractors see crime fiction straddling the imperatives of artistic merit and commercial success, and their trenchant question is: how can a literary category that relies on voyeurism, graphic violence and hyperbole be afforded the status of an academic object of enquiry, alongside “great” literature, particularly in the South African context, where crime is a scourge and justice a thorny notion?

Die kapasiteit om sosiale kommentaar te lewer was klaarblyklik nog altyd 'n inherente kenmerk van misdaadfiksie. Paul Bird (2011) sien byvoorbeeld die



hardgebakte speurverhaal as 'n "vehicle of social commentary"; Porter (1981:218-219) sien speurverhaalskrywers as "distillers of familiar national essences", en De Kock erken "[crime fiction] contains the generic elements best suited to social analysis" (2011:6).

Naidu en Le Roux (2014:286) voer gevolglik aan dat dit juis die konvensies van misdaadfiksie is wat sosiale kommentaar moontlik maak:

Crime fiction's form (simultaneously formulaic and protean), its content (simultaneously sensationalist and realist), and its ambiguous ideological positioning, afford it a unique triadic capacity for interpretation: (1) socio-political analysis on the part of the author; (2) the "solving" of the crime on the part of the detective; (3) and the active engagement of the reader in both these hermeneutic processes.

Terselfdertyd verseker die formuleagtige en toeganklike aard van populêre misdaadfiksie dat die genre 'n groot, diverse leserskap aanlok – in 'n land waar relatief min mense lees. Naidu en Le Roux huldig dus die standpunt dat Suid-Afrikaanse misdaadfiksie ("because of its diverse appeal, accessibility due to genre conventions, and hermeneutic capacity") nie sonder meer as triviale ontvlugtingsliteratuur gekategoriseer kan word nie. Inteendeel, misdaadfiksie in SA ontman die uitgediende onderskeid tussen "highbrow" en "lowbrow" en moet inderdaad volgens hulle as "die nuwe politieke roman" beskou word (Naidu & Le Roux:292).

## 5.8 Gevolgtrekking

In hierdie hoofstuk is die onlangse opbloeï in die gewildheid van Suid-Afrikaanse misdaadfiksie eerstens gekontekstualiseer deurdat 'n oorsig van die genre se ontwikkeling oor die afgelope ongeveer twee eeue gegee is. Hierdie diverse (en voortgaande) ontwikkeling illustreer die ryke tradisie waarby Suid-Afrikaanse skrywers van misdaadfiksie vandag aansluiting vind.

Daarna is 'n basiese tipologie van die belangrikste subgenres van misdaadfiksie uiteengesit. Die drie "hoofvorme" (vir doeleindes van die huidige studie) is gedefinieer as: (1) die klassieke speurverhaal, (2) die hardgebakte speurverhaal en (3) die misdaadroman. Hierbenewens is ook kortliks aandag geskenk aan vier ander

subvorme en/of mengvorme wat in Deon Meyer se werk voorkom: die polisieroman, die spanningsverhaal, spioenasiefiksie en die reeksmoordenaarroman.

Ten slotte het die kort oorsig van akademiese reaksies op misdaadfiksie gewys dat hierdie genre 'n waardige studieveld is, dat debatte oor die status van misdaadfiksie al lank gevoer word, en dat hierdie saak ook op eie bodem deurgetrap word. Argumente en geskilpunte in die sogenaamde “genre snob”-debat wentel naamlik rondom die vraag of eietydse Suid-Afrikaanse misdaadfiksie *wel* die grense tussen “hoog” en “laag”, tussen “literêr” en “populêr”, suksesvol oorbrug.

Met die definisies in hierdie hoofstuk as basis, kan Deon Meyer se gebruik van die verskillende subgenres (“formules”) van misdaadfiksie vervolgens in hoofstuk 6 nagegaan word. Spesifiek sal daar gepoog word om vas te stel of Deon Meyer se romans bo die konvensionele formuleraamwerk van populêre misdaadfiksie uitstyg, of die tekste wel kenmerke van “mimetiese literatuur” openbaar, en of die romans dus 'n beter kans staan om gekanoniseer te word.

# Hoofstuk 6

## Die romans van Deon Meyer

---

*As numbers of authors and readers [of crime fiction] swell and texts continue to probe crime whilst providing readers with a thrill, surely the notion of artistic merit comes to encompass social and cultural, as well as aesthetic value?*

– Naidu 2013:731

### 6.1 Inleiding

In Cawelti se *Adventure, mystery, romance* (1976) word “formuleliteratuur” gedefinieer as fiksie wat, in teenstelling met “mimetiese literatuur”, die leser se konvensionele verwagtinge bevredig eerder as uitdaag. In hierdie hoofstuk word Deon Meyer se romans vervolgens ontleed ten einde vas te stel in hoe ’n mate dié tekste aan die konvensionele “formules” vir misdaadfiksie voldoen, en op watter wyses daarvan afgewyk word. Weens die beperkte omvang van die huidige studie maak hierdie hoofstuk geen aanspraak op volledigheid nie, maar belig wel die belangrikste formulistiese en mimetiese aspekte<sup>95</sup> van Meyer se werk.<sup>96</sup>

### 6.2 *Wie met vuur speel*

*Wie met vuur speel* (1994) is die enigste van Deon Meyer se romans wat nie vertaal is óf enige noemenswaardige pryse ontvang het nie. Oor hierdie roman sê die outeur self die volgende op sy webwerf (Meyer s.j.):

Oor dié boek, my eerste roman, voel ek baie soos iemand wat ’n broer in die tronk het – jy kan dit nie ontken nie, maar jy praat nie graag daaroor nie.

Hy beskryf dit in retrospek as ’n tipiese eerste boek: “’n Steil leerkurwe, met baie leemtes.” Minstens een resensent meen ook dat die boek “ernstige gebreke vertoon”

---

<sup>95</sup> Dit is dalk nodig om in hierdie stadium weer te beklemtoon dat die meeste literêre tekste iewers op ’n spektrum tussen dié twee pole – formuleliteratuur en mimetiese literatuur – verskyn: “Mimesis and moral fantasy establish two poles between which exists a rather complex continuum” (Cawelti 1976:39).

<sup>96</sup> In die besprekings van die individuele werke wat volg, verwys die nommer tussen hakies by aanhalings telkens na die bladsynommer in die betrokke gebruikte uitgawe van die boek soos opgeneem in die bibliografie.

en dat die hoofkarakter 'n "TV-geïnspireerde, onrealistiese spioentipe" is (Botma 1996).

In die volgende bespreking word aangevoer dat bogenoemde kritiek jeens *Wie met vuur speel* (voortaan *WMVS*) waarskynlik aan die boek se resepmatigheid toegeskryf kan word, maar dat hierdie boek in belangrike opsigte die weg gebaan het vir Meyer se latere, meer komplekse misdaadfiksie.

### 6.2.1 Misdaadgegewe

Die teenwoordigheid van die een of ander misdaadgegewe (of misdaadsituasie) is 'n hoeksteen van die "misdaadfiksieformule" en die mees voor die hand liggende rede waarom Meyer se werk oor die algemeen as misdaadfiksie getipeer word. Die sentrale gebeure in elkeen van Deon Meyer se romans (die plot) word immers, sonder uitsondering, deur een of ander misdaad – hetsy in die vorm van diefstal, moord, ontvoering of iets dergeliks – ingelui en aangedryf.<sup>97</sup>

In *WMVS* is die aanstigende misdaad een van diefstal en bedrog. Die eienares van 'n Kaapse boekwinkel, Ragel Bergh, word deur 'n swendelaar (ofte wel "con artist") met die naam Dirk Buchner uit meer as 'n halfmiljoen rand se erfgeld gekul. Nadat die amptelike polisieondersoek niks oplewer nie, skakel Ragel 'n anonieme telefoonnommer wat haar laat paaie kruis met die verhaal se enigmatiese held, Ivan Malan.

Wat wel uniek is omtrent *WMVS* is dat Meyer besonder baie verteltyd afstaan aan die uitgesponne vertelling rakende Buchner se slenter. Deel 1 in die boek (23-100) word feitlik ten volle daaraan gewy. Hierteenoor word die aanstigende misdaadgegewe in meeste van Meyer se latere werke betreklik vroeg uiteengesit – gewoonlik binne die bestek van enkele bladsye.

### 6.2.2 *Wie met vuur speel* as soektognarratief<sup>98</sup>

Dirk Buchner se slenter dien as die motoriese moment wat vir Ivan Malan op sy kwasimorele missie stuur om die skurk (wie se regte naam Michael Bosman is) op te

---

<sup>97</sup> Hoewel Meyer self krities staan teenoor die begrip "misdaadfiksie", wat volgens hom vaag en niksseggend is (Meyer 2005:7), is daar reeds in hoofstuk 5 van die huidige studie aangevoer dat "misdaadfiksie" 'n nuttige sambreelterm is vir fiksie waarin misdaad as basis dien vir die ontwikkeling van die plot.

<sup>98</sup> Die woord "soektognarratief" word hier as vertaling vir die begrip "quest narrative" in Engelse aangewend in die sin van byvoorbeeld 'n epiiese "soektog" na iets soos die Heilige Graal.

spoor en Ragel se geld terug te kry. Hierdie soort missie is wesenlik 'n soektognarratief (ofte wel 'n "quest narrative") en verteenwoordig volgens Carl Malmgren (2010:152) die onderliggende verhaalpatroon van alle misdaadfiksie:

The basic narrative formula for murder or crime fiction is quite simple: someone is looking for someone or something.

Malmgren se konstatering – dat misdaadverhale basies soektognarratiewe is – het sy oorsprong in Greimas se aktansiële model, waarin ses "aktante" onderskei kan word op grond van hul narratiewe funksies (sien Du Plooy 1992:4-5). In die geval van *WMVS* word Ivan (die subjek) deur Ragel (die bestemmer én bestemde) gewerf om haar verlore rykdom (die objek) te herwin. Hy word bygestaan deur helpers (soos Smittie) en bots met bepaalde teenstanders (Bosman, asook Spano en sy trawante).

Terwyl die basiese handelingspatroon in *WMVS* baie duidelik dié van 'n "quest" is, is dit minder eenduidig in die meeste van Meyer se latere tekste. Dit is byvoorbeeld nutteloos om hierdie soort funksionele analise te probeer toepas op 'n komplekse roman soos *Infanta* (2004), waarin drie hoofkarakters om die beurt as subjekte optree, en in verskillende stadiums as mekaar se helpers en/of teenstanders dien.

### 6.2.3 Ivan Malan as hardgebakte formuleheld

Volgens William Marling (aangehaal in Wessels 2007) is die protagonis in die hardgebakte speurverhaal iemand soos die mitiese helde van ouds (byvoorbeeld Odusseus of Lancelot) wat op 'n sending gaan om 'n doel te bereik, of om iets wat verlore is te herwin. Hoewel nie 'n professionele speurpersoon nie, onderneem Ivan Malan juis so 'n missie in *WMVS*.

Die hardgebakte formuleheld beskik gewoonlik oor sekere buitengewone talente of vermoëns. Ivan se indrukwekkende vaardighede word reeds in die proloog uitgestal. Die proloog beskryf naamlik hoedat hy eiehandig 'n ingewikkelde rooftog by die huis van ene Spano, 'n berugte misdaadbaas, uitvoer (19-20).

Marling (aangehaal in Wessels 2007:110) skryf verder in verband met die held se talente:

This breadth of knowledge and abilities ... is a transformation of the divine sponsorship in myth that became a key feature of the American detective tale.

Privately hired omniscience represents a secularization of supernatural power.

Die leser besef vroeg reeds dat Ivan klaarblyklik die enigste persoon is wat waarlik toegerus is met die bonatuurlike, byna mitiese “breadth of knowledge and abilities” om Ragel se probleem op te los. Nie eens kaptein Boef Beukes en sy span helpers van die polisie is daartoe in staat om die goedgeoliiede skurke te uitoorlê nie.

Die hardgebakte held het gewoonlik ook ’n misterieuse herkoms. Wanneer Ragel vir Smittie pols oor Ivan se skugter geaardheid, suggereer die ou man dat Ivan se persoonlikheid “iewers in die sewentigerjare” vasgesteek het, en dat hy daar sekere emosionele letsels opgedoen het (133).

Algaande vind die leser dan uit dat Ivan as weeskind grootgeword het, in die weermag ’n geharde soldaat was wat hom – ná sy ontslag – tot diefstal gewend het en uiteindelik in die tronk beland het. Daar het ’n soort vaderfiguur, kaptein John Sutherland, hom vir “Die Eenheid” (later ook “Die Firma” genoem) gewerf, ’n geheime organisasie wat in diens van P.W. Botha se regime gestaan het. Hierdie agtergrond verklaar nie net Ivan se verhouding met Smittie, sy helper, nie, maar ook sy indrukwekkende vaardighede, aangesien Ivan as deel van “Die Eenheid” vir ’n jaar lank intensiewe opleiding op “Die Plaas” moes ondergaan.

Sedert die ontbinding van “Die Eenheid” gebruik hy sy vaardighede om swakkeres (soos Ragel) te help, nie om oorlog te voer nie. John Cawelti sê omtrent die hardgebakte held: “[H]e is an instinctive protector of the weak, a defender of the innocent, an avenger of the wronged, the one loyal, honest, truly moral man in a corrupt and ambiguous world” (Cawelti 1976:151). Ivan is weliswaar ’n professionele dief, maar skynbaar een met ’n gewete, want hy posisioneer homself nietemin aan die kant van die “goeie ouens” (14).

Gevolglik tree Ivan ook op as die regsteller van ongeregtighede (“avenger of the wronged”). Hy korrigeer naamlik die skreiende bedrog wat teen Ragel gepleeg is deur ’n suksesvolle teenslenter uit te voer. Hy gebruik ’n alias om sowat R900 000 van Buchner/Bosman en sy trawante terug te steel. Ook ten opsigte van die kosbare skildery wat Ivan in die proloog skaak, tree hy eintlik in opdrag van die skildery se wettige eienaars in Frankryk op (312).

Net soos wat Ivan 'n dief is wat aan beide kante van die gereg beweeg – hy bewandel dus beide kante van die sogenaamde “mean streets” in Raymond Chandler (1946) se woorde – kan hy geweld met omsigtigheid gebruik, dit onderdruk indien nodig (280), en dit selfs ten goede aanwend.

Ivan se imponerende wapenkluis (sien 115-118) simboliseer verder sy gemaklikheid in die wêreld van fisieke geweld. Die wapenkluis is nie alleen die kantoor waaruit hy werk nie, maar “ook 'n museum, kroniek van sy herkoms, sy geskiedenis, sy vaardighede en sy aanleg” (115). In hierdie opsig voldoen Ivan dus aan Cawelti (1976:149) se beskrywing:

The hard-boiled detective is first and foremost a tough guy. He can dish it out and he can take it. Accustomed to a world of physical violence, corruption and treachery ...

Nog 'n kenmerk van die hardgebakte held is sy buitelanderskap. Die term “buitestander” is gemunt met Colin Wilson se seminale studie *The outsider* (1956), en die idee het veral na aanleiding van daardie publikasie prominensie gekry.<sup>99</sup> Volgens Bisschoff (1992a) is die buitestander iemand wat “nêrens tuishoort” nie, 'n randfiguur wat nie maklik kommunikeer nie – veral nie oor homself nie – en wat soms vanweë sy onbetrokkenheid ongevoelig voorkom.

Ivan is by uitstek so 'n skugter alleenloper. Hy woon in isolasie in 'n afgesonderde huis iewers tussen Yzerfontein en Saldanha (119-120); hy word trouens direk met die beeld van 'n alleenstaande “vuurtoring” vereenselwig (131), en dit is eers nadat Ragel haar humeur verloor (152) dat Ivan oor sy traumatiese herinneringe begin praat.

Samevattend kan Ivan Malan dus beskou word as 'n tipiese formuleheld in die tradisie van die hardgebakte speurverhaal. Hy is 'n buitestander en die produk van 'n misterieuse, traumatiese verlede. Hy is 'n “bevlekte held”, vertrouwd met geweld, toegerus met buitengewone vermoëns, en alhoewel hy met gemak aan beide kante van die gereg beweeg, is hy per slot van rekening “the one loyal, honest, truly moral man in a corrupt and ambiguous world” (Cawelti 1976:151).

---

<sup>99</sup> Dit is daarom opvallend dat daar 'n direkte intertekstuele verwysing na Wilson se *Outsider* voorkom in *Proteus*. Daar word in verband met Tobela Mpayipheli gesê hy was nog “altyd so bietjie eenkant soos Colin Wilson se *Outsider*” (Meyer 2002:63).

#### 6.2.4 Samevatting

*WMVS* stel 'n belangrike presedent vir Meyer se algehele bemoeienis met misdaadfiksie. Die verhaal word naamlik deur 'n sentrale misdaadgegewe ingelui en aangedryf – soos telkens die geval in Meyer se ander romans. Ivan Malan is as tipiese hardgebakte held ook 'n voorloper van latere protagoniste soos Mat Joubert, Zatopek van Heerden, Bennie Griessel, en Lemmer.<sup>100</sup> Wat die plotstruktuur betref, is *WMVS* egter betreklik patroonmatig, aangesien die tipiese patroon van die soektognarratief ooglopend daarin gehandhaaf word. Dit is moontlik een rede waarom *WMVS* beskou word as die mees formuleagtige roman in Meyer se oeuvre.

### 6.3 *Feniks*

*Feniks* (1996), wat in 2005 deur Kannemeyer uitgesonder is as “die beste” van Meyer se romans tot op daardie stadium (2005:614-615), kan as 'n tipiese polisieroman gekenmerk word, maar binne die generiese raamwerk van hierdie formule vertoon die roman op tematiese vlak verrassende kompleksiteit.

#### 6.3.1 *Feniks* as polisieroman

Volgens George Dove, in sy seminale studie *The police procedural* (1982), word die polisieroman<sup>101</sup> gekenmerk deur: (1) die teenwoordigheid van 'n raaisel, (2) 'n span speurders wat met die ondersoek getaak word, en (3) die ruimskootse gebruik van polisieprosedures en forensiese hulpbronne. *Feniks* vertoon al drie hierdie wesenskenmerke van die polisieroman.

Die protagonis, kaptein Mat Joubert, is naamlik 'n speurder in die voormalige SAP (ofte wel Suid-Afrikaanse Polisie) se Eenheid vir Moord en Roof in Bellville-Suid. Soos wat die naam van hierdie eenheid suggereer, is die twee raaisels waarby Mat betrokke raak in *Feniks* onderskeidelik 'n moordsaak en 'n roofsaak.

Die moordsaak waarvan Mat die ondersoek lei is dié van 'n reeksmoordenaar wat slagoffers in en om die Kaapse skiereiland doodskiet met 'n anachronistiese geweer –

---

<sup>100</sup> Hierdie karakter se naam is tegnies “Martin” Lemmer, maar in die verhaal word daar slegs na hom verwys as “Lemmer”, nooit na sy voornaam nie.

<sup>101</sup> In die huidige studie word “polisieroman” en “polisieprosedureroman” beskou as uitruilbare begrippe, terwyl voorkeur aan eersgenoemde gegee word. Hierdie betrokke keuse van terminologie sluit aan by dié van Peter Messent (2010:175-186) in sy hoofstuk oor “The police novel” in *A companion to crime fiction* en word in hoofstuk 5 van die huidige studie verantwoord.



'n Mauser Broomhandle. Terselfdertyd ontplooi die diefstalsaak in *Feniks* wanneer 'n reeks banke in en om Kaapstad beroof word (24, 25). (Mat lei aanvanklik beide ondersoeke, maar uiteindelik is dit sy kollega Bennie Griessel wat verantwoordelik is vir die inhegtenisname van die bankrower.)

Carl Malmgren (2001:172) skryf verder in verband met die polisieroman:

What distinguishes the police procedural is the fact that these procedures are systematically and intensively applied by a group of public servants who are usually working on more than one case.

Mat Joubert is deel van so 'n span. Twee adjudante, Basie Louw en Gerrit Snyman, is byvoorbeeld aanwesig by die eerste moordtoneel. Sersant Tony "Nougat" O'Grady en luitenant Leon Petersen is speurders wat in verskillende stadiums by die moordsaak betrokke is. En soos reeds genoem, is dit Bennie Griessel, die gefolterde alkoholis en protagonis in romans soos *Infanta* en *13 uur*, wat uiteindelik die sogenaamde "Hartlamrower" vastrek.

Mat kry ook met senior kollegas binne die polisiehiërargie<sup>102</sup> te doen. Sy onmiddellike eweknie en jarelange vriend is byvoorbeeld kaptein Gerbrand "Vossie" Vos. Die nuutaangestelde bevelvoerder van Moord en Roof is kolonel Bart de Wit. En twee opperbevelvoerders wat tussenbeide tree sodra die Mausersaak 'n mediaherrie veroorsaak,<sup>103</sup> is onderskeidelik die streekskommissaris ("n generaal-majoor, 'n kort bonkige man met pikswart hare") en die speurhoof ("n brigadier, 'n lang man met 'n bles") (153).

Aangesien die speurder in 'n polisieroman dinge doen wat normaalweg van 'n polisieman verwag word ("like using informants, tailing suspects, and availing himself of the resources of the police laboratory" – Malmgren 2001:172), stel *Feniks* ook 'n aantal stapelkarakters bekend wat juis sulke gespesialiseerde hulp verskaf.

---

<sup>102</sup> Deon Meyer se romans weerspieël telkens akkuraat enige veranderinge in die hiërargieë en strukture van die Suid-Afrikaanse polisie. Byvoorbeeld: Bennie Griessel werk aanvanklik as speurder by "Moord en Roof", later as kaptein vir die "Wes-Kaapse Ernstige en Geweldsmisdaad-eenheid" van die SAPD, en uiteindelik as een van die elite speurders by die "Valke" (altans, die "Direktoraat vir Prioriteitsmisdaadondersoeke" of "DPMO").

<sup>103</sup> In Meyer se romans gebeur dit dikwels dat sogenaamde "topbestuur" ingryp wanneer 'n hoëprofielmoordsaak (soos die Mausersaak) dreig om die polisie in die verleentheid te stel. Vossie wys droogweg op hierdie vrees vir 'n openbare verleentheid met sy opmerking: "Is dit nie wonderlik hoe die Mag gesamentlik in sy broek kak elke keer dat die tiewie 'n ding dek nie?" (117).

Giel de Villiers is byvoorbeeld die reptielagtige wapenkenner (“Looks like a lizzard, talks like a computer ... Man’s a fucking genius.” – 159); Kallie van Deventer is die huisbraakspeurder wat feitlik enige slot kan oopsluit (“As jy by Moord en Roof werk en die kinders het die huis se sleutels by vriende se toilet afgespoel, dan bel jy nie die sleutelsmid nie – jy laat kom vir Kallie van Deventer.” – 216); John Cloete is die polisie se mediaskakeloffisier, en professor Phil Pagel die staatspatoloog wat in latere romans veral vir Bennie Griessel ’n onmisbare forensiese bron van kennis is.

Die oplossing van die raaisel in ’n polisieroman is nie die intellektuele kordaatstuk van die klassieke speurverhaal nie, maar eerder die resultaat van deeglike, dikwels uitmergelende ondersoekwerk. Martin Priestman (aangehaal in Messent 2010:176) beskryf naamlik die ondersoek in ’n polisieroman as “collective, grim and often untidy, rather than ... merely an elegant intellectual exercise.”

Wanneer Mat se ondersoek vasdraai, skakel hy byvoorbeeld sy ou mentor, oom Blackie Swart, die faktotum by die Polisiemuseum in Pretoria, wat vlugtig oor die moordenaar se modus operandi bespiegel en dan die gesprek afsluit met een van die onoorkomelike waarhede van die polisieman se werk: “Voetwerk, Mattie. Dis al wat help. Voetwerk” (46). Uiteindelik is dit inderdaad “voetwerk” wat Mat en sy kollegas in staat stel om die Mausermoordenaar te identifiseer.

Nog ’n algemene troep van die polisieroman wat in *Feniks* aan bod kom, is die simpatieke uitbeelding van “the overworked force, the hostile public, the burned out cop, the alienation from normal life” (Panek 2003:157). Hierdie problematiek van die oorwerkte polisieman word ten beste in luitenant Petersen se emosionele monoloog vervat (179).

*Feniks* is dus in vele opsigte ’n tipiese polisieroman, maar hierdie roman vertoon ook op tematiese vlak verrassende diepte weens die bemoeyenis met trauma en ’n genuanseerde uitbeelding van die “nuwe” Suid-Afrika.

### **6.3.2 *Feniks* as representasie van die “nuwe” Suid-Afrika**

Vir Reyes-Torres (2012) is *Feniks* (of dan die titel in vertaling, *Dead before dying*) ’n akkurate representasie van die Suid-Afrikaanse samelewing in die moeilike oorgangsfase ná 1994. Die roman doen dit veral aan die hand van vier karakters –

Mat Joubert, Bart de Wit, Leon Petersen en Hanna Nortier – wat elkeen op hulle eie manier worstel met 'n traumatiese verlede, en poog om hul identiteit binne die nuwe, postkoloniale bestel te herdefinieer.

Aan die begin van die roman is Mat Joubert steeds in 'n diep depressie ná sy vrou se gewelddadige dood twee jaar vantevore. Hy is neerslagtig, lusteloos en apaties (10) – letterlik “afgemat”. Daar word egter gesuggereer dat Mat – net soos die land – op die drumpel van 'n “herontwaking” staan (11). In dié verband is die romantitel betekenisvol (die feniks is 'n mitiese voël wat sigself kan regenerereer), net soos die feit dat die roman rondom Nuwejaarsdag begin (dikwels gesien as 'n simboliese datum vir die “omslaan van 'n nuwe blaadjie”).

Mat se ontwaking is sowel fisiek as psigologies van aard. Onder 'n nuwe bevelvoerder moet alle offisiere by Moord en Roof gesondheidsevaluerings ondergaan, en sielkundige berading word in sommige gevalle (soos Mat s'n) aanbeveel. Joubert begin gevolglik gesonder leef (hy rook stelselmatig al hoe minder, begin weer swem vir oefening, en volg 'n beter dieet), raak selfs weer seksueel en romanties aktief, herontdek sy slag met speurwerk en verwerk stadigaan sy persoonlike trauma (in weeklikse sessies met die sielkundige, dokter Hanna Nortier).

Mat se gesprekke met dokter Nortier forseer hom om ontstellende herinneringe op te grawe en daaroor te praat, wat op sy beurt daartoe lei dat Mat vir die eerste keer in sewentien jaar huil (110). Hierdie pynlike proses van ontbloting en heling wat hy ondergaan, is volgens Reyes-Torres (2012:276) allegories vergelykbaar met die proses waardeur Suid-Afrika as nasie moes gaan om die kollektiewe trauma van apartheid te probeer verwerk.<sup>104</sup>

[As] Lynn Meskell and Lindsay Weiss indicate, “one of the major tasks for the new generation [was] to pursue a notion of ‘transparency’ in the new democratic ethos, including the opening up of records and of new arenas for public expression”.

Een van die dinge waarvoor Mat met Hanna Nortier praat, buiten die verlies van sy vrou, is die verhouding met sy pa. Mat se pa was ook in lewe 'n polisieman, maar – anders as Mat – 'n uitgesproke rassis. Mat verduidelik:

---

<sup>104</sup> Die Waarheids-en-Versoeningskommissie is 'n voor die hand liggende manifestering van hierdie proses. Colette Guldemann (2015:89) wys verder op die vergelyking wat dikwels getref word tussen die WVK se ontblotingsproses en 'n speurnarratief.

“Daar was nie in sy tyd swart konstabels by die stasie nie. Net swart misdadigers. Al hoe meer, soos wat hulle uit die Oos-Kaap hier kom werk soek het. Hy het hulle gehaat.” (57)

Dit is duidelik dat Mat se sienings radikaal van sy pa s'n verskil. Mat se pa het byvoorbeeld openlik na bruinmense verwys as “my hotnot” en na swartmense as “verdomde kaffers”, terwyl Mat kies om almal “meneer” te noem (57-8). Op een punt in *Feniks* waarsku Mat die bankbestuurder by Premier Bank: “En as jy ooit weer na my mense as kafferkonstabels verwys, breek ek jou gesig” (193). Vir Reyes-Torres (2012:276) verteenwoordig Mat Joubert dus 'n nuwe generasie wit Suid-Afrikaners wat die ideologie van apartheid verwerp, en andersheid tussen mense erken en respekteer.

'n Ander perspektief op die “nuwe” Suid-Afrika is dié van kolonel Bart de Wit – Bellville Moord en Roof se nuwe bevelvoerder. De Wit is angstig om te bewys dat hy nie net die pos gekry het weens sy politieke affiliasie met die ANC nie, maar dat hy op meriete aangestel is. Wanneer hy “sy troepe” vir die eerste keer toespreek (17), beklemtoon De Wit dat hy op hoogte is van “moderne bestuursbeginsels en opleiding in die jongste misdaadbekampingstegnieke” (18). Maar sy (meestal wit) kollegas is aanvanklik skepties. Hierdie skeptisisme is tekenend van baie Suid-Afrikaners se wantroue jeens verandering in daardie oorgangstyd. Reyes-Torres (2012:277-278) verduidelik:

As Meskell and Weiss highlight, one of the concerns at the time included “fear of a reversal of history, in which either the populist ANC vision of the past will supplant all others or modes of rewriting will become triumphalist, celebratory accounts that simply replace white centrality with an Afrocentric agenda.

Luitenant Leon Petersen is nog 'n karakter in *Feniks* wat – net soos Bart de Wit – homself as bruin man in die nuwe bedeling moet laat geld. Vir bruin mense in postapartheid Suid-Afrika, is die uitdaging volgens Grant Farred “to define themselves against the hegemony of the *biracial* – the black and white, not the hybrid – nation state” (2001:185). Om hierdie rede is Leon Petersen uiters sensitief vir enige diskriminerende behandeling. Wanneer Oliver Nienaber, een van die verdagtes in die Mausersaak, hom verkeerdelik as “sersant” aanspreek (173), beskou Petersen dit nie as 'n *faux pas* nie, maar as 'n teken van disrespek. Petersen is waarskynlik korrek, want kort daarna noem Nienaber hom minagtend 'n “hotnot” en die uiteinde is dat

Petersen die man te lyf gaan (177). Hierdie soort insident versinnebeeld mense soos Leon Petersen se alledaagse “struggle to gain the respect and recognition of their colleagues and criminals alike” (Reyes-Torres 2012:279).

Laastens is daar in *Feniks* die perspektief van Hanna Nortier (voorheen Hester Clarke). Sy is nie net Mat Joubert se sielkundige, en die vrou op wie hy verlief raak nie, sy is ook die sogenaamde Mausermoordenaar na wie hy al die tyd soek.<sup>105</sup> Wanneer hy haar ten slotte arresteer, verduidelik Hester/Hanna dat die moorde deur wraak geïnspireer is. Sy was naamlik in 1989 die slagoffer van ’n gewelddadige groepsverkragting en is gevolglik nou MIV-positief (278-286).

Na die verkragting het Hanna ’n nuwe lewe begin met ’n nuwe naam. Sy verduidelik: “Hulle het Hester Clarke doodgemaak” (286). Desnieteenstaande dra sy steeds ’n dodelike virus (MIV) met haar saam. Haar verkragting kan dus volgens Reyes-Torres as metafoor vir die figuurlike verkragting van die land en sy nieblanke inwoners onder apartheid geles word. Alhoewel die land in 1994 ’n “nuwe” identiteit gekry het, dra dit steeds die letsels van historiese ongeregthede – ofte wel “misdade”.

Eensyds is die wapen wat Hanna/Hester gebruik om haar verkragters mee uit te wis van historiese belang (die Mauser is blykbaar veral deur Boereoffisiere tydens die Anglo-Boereoorlog gebruik), en andersyds is dit ’n ooglopende falliese simbool. In die hande van Hanna Nortier – ’n vrou én slagoffer van verkragting – word die geweer dus “an immediate indictment of patriarchal violence sanctioned by ‘tradition’” aldus Primorac (2011:168).

### 6.3.3 Samevatting

Hierbo is aangetoon dat *Feniks* ruim gebruik maak van die konvensies van die polisieroman – ’n subgenre wat verskeie ander titels in Meyer se oeuvre (soos *Orion*, *Infanta*, *13 uur*, *Spoor*, *7 dae*, *Kobra* en *Ikarus*) beïnvloed. Maar anders as wat miskien van ’n populêre genreteks verwag kan word, gee *Feniks* nie noodwendig simplistiese antwoorde op komplekse (“mimetiese”) vraagstukke nie, soos die verwerking van

---

<sup>105</sup> Primorac wys op die volgende ironie rakende Mat se verhouding met Hanna: “[The] opening up to the process of self-reconstruction which comes to undergird Joubert’s willingness to persevere with detection is instigated through a dialogue with the very person he is engaged in hunting down [Hanna].” (Primorac 2011:168) Mat se reeks afsprake met haar word dus ’n afspieëling van die reeks moorde wat gepleeg word.

trauma en die representasie van die “nuwe” Suid-Afrika. Reyes-Torres (2012:282-283) vat dus sy betoog rakende *Feniks* soos volg saam:

[Meyer] is not harmonizing or smoothing over a traumatic past by providing a neat narrative in which Hanna and Joubert heal their wounds and live happily. Instead, he is integrating the past into the present, showing history as a process of overcoming violent events that are not fully grasped as they occur.

## 6.4 *Orion*

*Orion* (1999) is Deon Meyer se derde roman. In hierdie bespreking word *Orion* eerstens as “kombinasieteks” getipeer, sowel speurverhaal as misdadroman, in navolging van Head (2013). Vanuit Cawelti (1976) se formuleliteratuurteorie beskou, suggereer die held se karakterisering én die verhaal se gelukkige, hoopvolle einde dat *Orion* moontlik meer “formulisties” as “mimeties” is.

### 6.4.1 *Orion* as kombinasieteks

Oudpolisieman Zatopek van Heerden word in *Orion* genader om privaatspeurwerk te doen vir ’n prokureur, Hoop Beneke. Hy het sewe dae om die vermoorde “Jan Smit” se testament op te spoor, voordat die boedel sluit en Hoop se kliënt niks erf nie. Hierdie skynbaar eenvoudige opdrag lei egter tot die ontmaskering van ’n intrige met sy oorspronge diep in die sogenaamde Grensoorlog.

Zatopek se ondersoek na die moord op Jan Smit (wie se regte naam Rupert de Jager is) speel in die teenwoordige tyd af en word in die derde persoon weergegee. Die hoofstukke tussenin gee Zatopek se persoonlike lewensverhaal weer in die vorm van ’n terugskouende, chronologiese eerstepersoonsvertelling. (Zatopek se outobiografiese vertelling<sup>106</sup> word verder onderskei van die testamentvertelling deur die gebruik van verskillende lettertipes.)

*Orion* bevat in effek twee gelyklopende narratiewe, wat op hul beurt aanleiding gee tot twee gelyklopende “raaisels”. Enersyds vra die leser: wie is die moordenaars van Jan Smit/Rupert de Jager, en watter onheilghede het daar in 1976 op die Grens plaasgevind? Andersyds wonder die leser byna enduit wat die oorsaak is van Zatopek

---

<sup>106</sup> Teen die einde van die roman oorhandig Zatopek sy uitgetikte biografie aan Hoop Beneke (259), en die leser lei af dat hierdie die letterlike teks van Zatopek se bievertelling is.

se verterende skuldgevoel en wat presies gebeur het met Nagel, sy voormalige kollega en spanmaat.

Head (2013) kom in sy analise tot die gevolgtrekking dat *Orion* dus 'n "kombinasieteks" is, wat as beide 'n speurverhaal en 'n misdaadverhaal getipeer kan word. Die eersgenoemde narratief (die verhaal van die moord op Jan Smit) is naamlik 'n speurteks, terwyl die tweede narratief (Van Heerden se lewensverhaal) as 'n misdaadteks beskou kan word.

Die rede hiervoor is volgens Head (2013) dat Van Heerden in eersgenoemde geval (d.w.s in die "testamentvertelling") die tradisionele rol van privaatspeurder inneem: hy word deur Hoop Beneke gewerf om 'n ondersoek te loods. Maar in terme van sy biografiese "retrovertelling", word Zatopek eerder as 'n misdadiger geposisioneer weens sy skuld en verraad teenoor Nagel, sy voormalige kollega en mentor.

Zatopek kasty homself steeds oor Nagel se dood. Na maande se moeilike speurwerk het hy en Nagel die geleentheid gehad om 'n berugte reeksmoordenaar te arresteer, maar Nagel se pistool het op die kritieke oomblik geweier en hy is gevolglik doodgeskiet omdat Zatopek geaarsel het (333). Die grootste bron van Zatopek se skuldgevoel is egter die feit dat hy 'n affair gehad het met Nagel se vrou, Nonnie.

Zatopek se retrovertelling (of "biegvertelling") is, in sy eie woorde, 'n "ekstrapolasie van [sy] persoonlike ontdekking" (357) en dus 'n ontologiese soeke na die self – in lyn met Head (2013:16) se definisie van die misdaadroman – waarin die fokus op die psige van die misdadiger val. Vergelyk ook die slotsin van Van Heerden se biografie: "Dit is wie ek is" (358), waarmee gesuggereer word dat die protagonis se soeke na die self afgerond is.

#### **6.4.2 Zatopek van Heerden as paradoksale formuleheld**

Elmari Rautenbach beskryf Zatopek van Heerden as 'n "'n volronde karakter" deur wie se karakterisering *Orion* "wyer dimensie" verkry (Rautenbach 2000). Zatopek is inderdaad 'n interessante figuur, vernaam omdat hy (soos aangetoon sal word) 'n aantal paradokse beliggaam. Maar hierdie soort teenstrydighede is blykbaar redelik algemeen by helde in die hardgebakte speurformule. "Like many formula heroes,"

skryf John Cawelti, “the hard-boiled detective is a synthesis of antithetical traits” (1976:149).

Met die eerste oogopslag lyk Zatopek se lewenstyl soos ’n mislukking. Hy is werkloos en woon in ’n ou bywonershuisie op sy ma se kleinhoewe. Hy het oënskynlik ook ’n redelik swak selfbeeld. Hy vra byvoorbeeld vir Hoop Beneke: “Het Kemp vir jou gesê ek is gemors?” (13) en herhaal later: “Ek is gemors”(121).

Hoop se eerste indruk van hom is dat hy ’n moeilik hanteerbare man is, “soos plofstof [met] sy skraal lyf en sy blou-oog en sy fok-jou-houding” (34). Haar vermoede is in die kol, want Zatopek se siening van die wêreld is oorwegend pessimisties. Vergelyk byvoorbeeld sy tirade op bladsy 35:

“Jy is so fokken tevrede met jousef en met jou wêreld. Want almal is eintlik dierbaar. Maar laat ek vir jou sê ons is sleg. Ek, jy, die hele lot van ons.”

Van Heerden glo die mensdom is inherent sleg. Hierdie siniese lewensbeskouing is volgens Cawelti (1976:151) kenmerkend van die hardgebakte formuleheld se karakterisering.

Onder die oppervlak is Zatopek egter ’n baie knap speurder. Dit is sersant Kosie “Fires” van Vuuren wat eerste, toe Zatopek maar nog ’n konstabel was, sy potensiaal raakgesien het: “Jy is ’n slim mannetjie, Van Heerden. Ek hou jou dop” (136). Sersant Nougat O’Grady, ’n voormalige kollega, spreek sy bewondering soos volg uit: “So you’re a private eye now? ... Shit. You used to be good” (29). En Gustav Kemp, die prokureur wat hom vir Hoop Beneke aanbeveel, deel hierdie sentiment: “Maar hy’s blerrie goed met ondersoeke” (34).

Van Heerden daag ook op verskeie maniere die stereotipiese beeld van die polisieman uit. Vroeg in sy loopbaan het hy byvoorbeeld bekend geword as “die klassieke musiek-konstabel, die poliesman wat lees” (124). Hy hou van kosmaak (78-79), het ’n fyn aanvoeling vir beeldskone vroue (25), en is besonder lief vir Mozart se musiek (82).

Dit is juis tydens ’n deftige ete, waar Zatopek ’n arrogante dokter te lyf gaan nadat dié ’n snedige opmerking oor Mozart gemaak het (134-135), dat die held se paradoksale karakterisering op besonder treffende wyse ten toon gestel word. Zatopek deel



naamlik sommige van die smake en belangstellings (en selfs die snobisme) van die kulturele (“gekultiveerde”) elite, maar terselfdertyd voel hy totaal ongemaklik in hulle pretensieuse geselskap.

Dit is ook redelik ongewoon vir ’n (voormalige) polisieman om ’n swak hanteerder van vuurwapens te wees, maar tog is Zatopek ’n baie vrot skut en hierdie feit is blykbaar algemene kennis. Wanneer Zatopek byvoorbeeld vir een van Orlando Arendse, die Kaapse dwelmbaron, se lyfwagte vra: “Gaan jy my nie deursoek nie?” reageer die wag met: “Orlando sê ek hoef nie, want jy kan nie ’n dubbeldeurkakhuis op twee tree raak skiet nie” (70).

Cawelti (1976:152) skryf soos volg in verband met die hardgebakte formuleheld:

His [the hardboiled detective’s] toughness and cynicism form a protective coloration protecting the essence of his character, which is honorable and noble.

Algaande word dit ook vir die leser van *Orion* duidelik dat Zatopek se kru sinisme en aweregsheid eintlik net as dekmantel fungeer vir ’n held met ’n moreel góéie kern. Die oggend nadat Zatopek seks gehad het met Kara-An, die wulpse libertyn, besef hy byvoorbeeld dat hy eenvoudig nie oor die vermoë beskik om ’n vrou te slaan nie (207). Tiny Mpayipheli merk insgelyks op, wanneer die dood van Nougat O’Grady vir Van Heerden diep raak: “Jou hart is sag ... Jy’s goed van binne, Van Heerden” (318).

#### 6.4.3 *Orion* en die tema van hoop

Die “oneindige boosheid” wat Zatopek in homself eien (357), is dus nie wêrklik oneindig nie. Hoop Beneke se karakter bewerkstellig veral ’n mate van absolusie,<sup>107</sup> wanneer sy in die slothoofstuk van *Orion* terugkeer met Zatopek se biografie en verwys na sy dapperheid (360):

“Miskien is jy reg,” sê sy. “Miskien is daar sleg in almal van ons, wat sluimer tot daardie oomblik van waarheid. Maar in daardie pakhuis was jy bereid om dood te gaan om my lewe te red. Wat sê dit vir jou?”

Die “pakhuis” waarna sy verwys, is naamlik die plek waar die roman se gewelddadige klimakstoneel afspeel. Tydens hierdie toneel kom Zatopek van Heerden en Tobela “Tiny” Mpayipheli (die helde) teenoor Spikkel Venter en sy oorlewende trawante (die booswigte) te staan. Deon Meyer se romans bereik dikwels ’n klimaks waarin die held

---

<sup>107</sup> Hoop se naam impliseer oënskynlik “daar is hoop”.

en misdadiger mekaar só tromp-op konfronteer. So 'n konfrontasie (die “showdown”) kan as die simboliese botsing tussen goedheid en boosheid gesien word en is betreklik algemeen in die hardgebakte speurverhaalformule, wat volgens Cawelti (1976:143) gewoonlik eindig met

a confrontation between detective and criminal. Sometimes this is a violent encounter similar to the climactic shutdown of many westerns.

Zatopek en Tobela tree nie alleen as oorwinnaars uit die stryd nie, hulle waag ook in die proses hul eie lewens vir drie onskuldige gyselaars. Dit is hierdie altruïsme waarop Hoop dui wanneer sy ten slotte retories vra: “Wat sê dit vir jou?” (360). Hiermee eindig die roman. Die finale suggestie is dus dat Zatopek – en by implikasie die mensdom – nie heeltemal tot boosheid verdoem is nie, en dat die goeie uiteindelik wel die bose sal/kan oorwin.

Soos byna altyd die geval is met formuleliteratuur, bevestig *Orion* dus sekere bestaande opvattinge oor moraliteit, en beeld 'n ietwat meer ideale verbeeldingswêreld uit as die een waarin ons woon. Cawelti (1976:35, 38) beskryf naamlik die verskil tussen formuleliteratuur en mimetiese literatuur breedweg soos volg:

We might loosely distinguish between formula stories and their “serious” counterparts on the ground that the latter tend toward some kind of encounter with our sense of the limitations of reality, while formulas embody moral fantasies of a world more exciting, more fulfilling, or more benevolent than the one we inhabit.

#### 6.4.4 Samevatting

*Orion* is op narratiewe vlak meer kompleks as Meyer se vorige twee romans. Head (2013) tipeer die roman dus as 'n “kombinasieteks” – sowel speurverhaal as misdaadverhaal – en die protagonis neem gevolglik 'n dubbelrol in. Enersyds (in die “testamentvertelling”) is Zatopek van Heerden 'n speurder wat 'n epistemologiese soeke na kennis (die moordsaak van Jan Smit/Rupert de Jager) onderneem. Andersyds (in die “biegvertelling”) is hy 'n misdadiger wat 'n ontologiese soeke na die self onderneem.

Ten slotte bevestig die roman egter sekere morele fantasieë – veral die tema van hoop en die idee dat die goeie wel die bose sal/kan oorwin. In hierdie opsig is *Orion* nader aan sogenaamde “formuleliteratuur” as aan suiwer “mimetiese” literatuur. Selfs

Zatopek se paradoksale karakterisering blyk inderwaarheid redelik algemeen te wees in die hardgebakte speurformule; sy siniese lewensuitkyk en selfs sy verterende skuldgevoel fungeer hoofsaaklik as sluiers vir 'n tipiese formuleheld met buitengewone talente en 'n kern wat moreel góéd is.

## 6.5 *Proteus*

*Proteus* (2002) is 'n uitsonderlike teks in Meyer se oeuvre, aangesien die held vir die eerste keer nie 'n polisieman of privaatspeurder is nie. Die protagonis, Tobela Mpayipheli, is ook een van die eerste en noemenswaardigste swart hoofkarakters in die Afrikaanse misdaadfiksie tot dusver.

In hierdie bespreking word *Proteus* as 'n spioenasieriller getipeer. In teenstelling met tipiese formuleliteratuur (waaronder die meeste spioenasierillers ressorteer) is dit egter 'n roman wat ten slotte geen klaarheid ("closure") bied nie. Geregtigheid ontglim klaarblyklik, eenvoudige onderskeide tussen goed en sleg word geproblematiseer, en die betekenis van "misdaad" en "misdadiger" word bevraagteken.

### 6.5.1 *Proteus* as spioenasieriller

Volgens Knight (2010:234) word die term "riller" (of "thriller") gebruik om te verwys na "crime stories which resolve themselves largely through action rather than detection: many spy narratives can be seen as thrillers in this way from Buchan to Fleming". *Proteus* kan as so 'n spioenasieriller (of "spy thriller") beskou word, want dit is 'n verhaal waarin die sentrale intrige deur middel van daadwerklike aksie opgelos word en nie noodwendig deur 'n speurondersoek as sodanig nie.

Tobela "Tiny" Mpayipheli, een van die sleutelrolspelers in *Orion* en 'n oudstryder van Umkhonto weSizwe-faam, word in *Proteus* gevra om 'n geheimsinnige hardeskyf na Lusaka te neem. Hy het 72 uur om hierdie sending te voltooi, anders word Johnny Kleintjies, 'n voormalige kameraad, deur anonieme ontvoerders/afpersers vermoor.

Seed (2010:233) suggereer dat die belangrikste figure in die spioenasieriller nie soseer individuele karakters is nie, maar eerder politieke rolspelers. Die primêre antagonis – wat Tobela se missie probeer kortwiek – is die sogenaamde Presidensiële Intelligensie-Eenheid (PIU), 'n geheime intelligensiediens met die mandaat "om die

Staat te beveilig” (124). Die PIU se direkteur is ’n Zoeloeman met ’n boggelrug (wie se naam enduit verswyg word) en sy adjudant is die ambisieuse Janina Mentz, wat op haar beurt die geharde kaptein Tiger Mazibuko en sy span soldate ontplooi om Tobela te stuit.

Om die PIU te probeer ontduik, kaap Tobela ’n motorfiets by die handelaarsvestiging waar hy werk – die kragtige BMW R 1150 GS – en daarmee begin sy spanningsvolle jaagtog deur die binneland van Suid-Afrika. Tobela word sodoende ’n soort ridderfiguur wat teen die masjinerie van die staat te staan kom. (Die analogie van die held op sy motorfiets as ’n soort “ridder op ’n ysterperd” is onmiskenbaar. Die motorfiets word beskryf met ’n “hartklop” en “’n lewe van sy eie, soos ’n wilde perd” (68). Boonop stoei Tobela aanvanklik om beheer oor die kragtige GS (67), net soos wat ’n steekse perd dikwels in die tradisie van die wildewesteverhaal eers getem moet word.)<sup>108</sup>

In die spioenasiegenre staan die soeke na inligting sentraal, spesifiek “information which will confirm suspected conspiracy” (Seed 2003:129). Veral Mentz se karakter is byna obsessief oor die versameling van inligting. As Tobela hulle byvoorbeeld vir ’n tweede keer ontglim, dink sy naarstiglik: “Kry inligting. Wie? Wat? Waar? Waarom? Hoe? Sy wil hom ken, hierdie skim met die vae gesig” (70). Mentz verskyn later weer in *Spoor* (2010), waar ’n kollega spottenderwys na haar verwys as die “Ysterkoei”, synde ’n sinspeling op Breyten Breytenbach se digbundeltitlel *die ysterkoei moet sweet* (1974), maar in hierdie geval lui die grap: “Die Ysterkoei Moet Wéét” (46).

Aanvanklik lyk dit asof Mentz ten doel het om ’n verraaier (of “dubbele agent”) binne die PIU se geledere te ontmasker, met die alias “Inkululeko” (“[thus] to confirm suspected conspiracy”), maar algaande word dit duidelik dat sy inderwaarheid die dubbele agent is (“Inkululeko”) wat as informant vir die Amerikaanse CIA optree.

Mentz is nie die enigste verraaier in *Proteus* nie. Ten slotte blyk dit dat die PIU se direkteur, die naamlose ou Zoeloeman, al die tyd kop in een mus is met Al-Kaïda, en dat hierdie ekstremistiese Moslemgroep die anonieme afpersers is wat

---

<sup>108</sup> Insgelyks moet die cowboy in die wildewesteverhaal eers sy perd bemeester. Jane Tompkins skryf in *West of everything*: “The desire to curb the horse and make it submit to human requirements is as important to Westerns as the desire for merger or mutuality. Horses do not start out as pals; they have to be forced into it” (Tompkins 1992:97).

verantwoordelik was vir Johnny Kleintjies se ontvoering en latere moord. Die leser se moontlike verdenking van die direkteur word veral deur die gebruik van woorde soos “waardig”, “innemend”, “hartlik”, “rustig”, “ontspanne”, “grasie”, “simpatiek”, “geen paniek” (20-25) weggelei, tot amper aan die einde van die roman.

Die PIU gaan uit hulle pad om die jagtog op Tobela te verswyg, maar een karakter wat hierdie geheimhouding teenstaan is die joernalis Allison Healy. Sy probeer juis die waarheid rondom Tobela, die tragiese lot van sy naasbestaandes, Miriam en Pakamile, en die regering se aandadigheid daarin, in die pers aan die lig bring (158, 159).

Hoewel hy die held is, fungeer Tobela Mpayipheli se jaagtog dus meer as ’n frontverhaal wat allerlei klandestiene politieke intriges in die agtergrond versluier. Geheimhouding, of “verdoeseling”, is immers ’n hoeksteen van die spioenasiegenre. Onder “clandestine” – die woord wat John Cawelti, Alan Furst en David Seed gebruik om die spioenasieroman te definieer – word naamlik verstaan: dit wat in die geheim gedoen en verdoesel word (*Pharos* 2015).

### **6.5.2 Kollaterale skade en ontglippende geregtigheid**

Terwyl Tobela jaag om Lusaka betyds te haal, word Miriam Mzululwazi, Tobela se houvrou, by die PIU se kantore ondervra. Sy probeer ontsnap uit die ondervragingskamer in ’n onbewaakte oomblik, maar val haarself dood buite die gebou se brandtrap (237).

Net soos Miriam, tel Johnny Kleintjies se dood as “kollaterale skade”. Voordat Tobela immers sy bestemming kan bereik, word Kleintjies se geskende lyk in die Republican Hotel in Lusaka aangetref (300) en alhoewel Kleintjies se ontvoering as katalisator vir die plot dien, blyk dié stomme gyselaar se lot uiteindelik onbelangrik te wees in die groter politieke spel van die PIU.

Trouens, die enigste rede waarom Kleintjies hoegenaamd betrokke geraak het, is omdat Janina Mentz (“Inkululeko”) dit so bewimpel het. Selfs die gesogte hardeskyf word eventueel stukkend geskiet en is teen die einde waarskynlik “nutteloos, die data daarop sekerlik vir ewig verlore” (286). In een stadium sê Mentz reguit:

[Die] hardeskyf is die verkeerde fokus, daar is nie iets belangriks op nie, maar ou, vergete intelligensie wat in 'n brandkluis gebêre is deur 'n bejaarde man [Kleintjies] wat graag wou voel hy het nog 'n aandeel in die spel, wat dit skielik opgediep het toe hy in die moeilikheid was. Tobela Mpayipheli is nie meer belangrik nie – hy het 'n randfiguur geword, hoogstens 'n irritasie. (286)

Die misdaad waarom dit dus eintlik in *Proteus* gaan, is nie soseer die ontvoering of moord op Johnny Kleintjies, of selfs die aard van die geheime data op die hardeskyf nie, maar eerder die leuens en verraad wat spruit vanuit die sogenaamde intelligensiegemeenskap se politieke spel.

Nog 'n karakter wat as 't ware in hierdie groter politieke spel vertrap word, is Vincent Radebe. Vincent werk vir die PIU as Mentz se “tweede in bevel”, maar hy bevraagteken vroeg reeds die etiese korrektheid van hul optrede (115). Tydens Miriam se ondervraging sê hy byvoorbeeld: “Mevrou, van al die mense wat hier werk, is ek omtrent die enigste een wat dink Tobela is 'n goeie man” (190).

Later voel Vincent aanspreeklik vir Miriam se valdood – omdat hy nie die ondervragingskamer se deur agter hom toegesluit het nie – en hy ontferm hom daarna persoonlik oor haar seun, Pakamile. Vincent is dus 'n karakter met empatie en 'n etiese bewussyn. Tog is hy die enigste persoon binne die PIU om disiplinêr verhoor te word en sy werk te verloor.

Ander voorbeelde van “kollaterale skade” is Klein-Joe Moroka, een van Tiger Mazibuko se manskappe, wat sterf in sy struweling met Tobela (261), en twee naamlose CIA agente wat Tobela in die voorlaaste hoofstuk van die boek vermoor (350). Hulle is klaarblyklik gestuur om wraak te neem op Tobela na 'n sluipmoord wat hy in 1984 uitgevoer het (8).

Die mees tragiese figuur in *Proteus* is egter kaptein Tiger “Christmas” Mazibuko, die aggressiewe soldaat met bevele om Tobela te stuit. Hy illustreer sy skrikwekkende woede wanneer hy in een stadium oor die radio met Tobela praat:

“Hoor jy my, jou doos, jou fokken gemors?” Nee, die helikopter. Hy vlieg om. “Al is dit die laaste ding wat ek doen – jy is dood soos 'n drol, jou kont! Jou fokken hond!” Die magteloosheid, die afstand tussen hulle dryf hom tot raserny. (140)

Tiger is tegelykertyd Tobela se teenstander en geestelike eweknie. Tobela herken naamlik in hom “daardie diepe haat” wat hy as jong man ervaar het toe hy deur die

stryd teen apartheid opgesweep is (142). Op bladsy 335 word daar melding gemaak van William Blake se beroemde gedig “Tyger Tyger”, en hoewel Allison hierdie gedig met Tobela in verband bring, kan dit net sowel op Tiger van toepassing wees. (Moontlik is sy naam juis ’n intertekstuele toespeling hierop.)

Nog ’n manier waarop *Proteus* die tipiese misdaadfiksieformule ondermyn, is die feit dat die geantisipeerde konfrontasie (“showdown”) tussen hierdie twee opponente nooit plaasvind nie. Wanneer hulle mekaar wel in die slottoneel ontmoet, is daar eerder ’n mate van meegevoel:

“Het jy nie geweet nie,” sê [Tobela] sodat net hyself kan hoor. “Daar is nie wenners in Afrika nie.” (355)

In *Proteus*, so wil dit voorkom, is daar ook nie noodwendig enige “wenners” nie. ’n Aantal onskuldige (of minstens toevallige) slagoffers bly in die slag, en niemand boet waarlik vir die misdade wat gepleeg is/word nie – nie eens Tobela Mpayipheli nie. Geregtigheid ontglip dus op onthutsende wyse.

### 6.5.3 Tobela Mpayipheli as ambivalente held

Tobela Mpayipheli se gewelddadige optrede plaas hom in ’n ambivalente posisie as held én hoofkarakter van *Proteus*, en opper verskeie vroeë rondom die aard van “misdad” in die postkoloniale konteks van Suid-Afrika. Tobela het naamlik as berugte sluipmoordenaar (“Umzingeli”) vir die KGB, tydens die “struggle” teen apartheid, minstens sewentien mense in Europa tereggestel – hiervan word daar spesifiek in *Infanta* melding gemaak (2004:112) – en onder die nuwe bedeling het hy vervolging vrygespring.

Allison Healy, die joernalis, worstel met die teenstrydige inligting oor Tobela – enersyds is hy die dapper “motorfietsheld” en andersyds is hy ’n gewese sluipmoordenaar. Sy sukkel om te besluit of hy “goed” of “boos” is. In een stadium vra sy reguit vir Zatopek van Heerden: “Hoeveel mense het hy vermoor?” Van Heerden se antwoord, net soos dié van Orlando Arendse, is egter meer genuanseerd:

“Jy’s ’n joernalis. Jy behoort te weet begrippe soos goed en boos is relatief ... Hy het niemand vermoor nie. Hy het oorlog gevoer.” (233)

Guldimann (2014) illustreer eweneens in haar artikel dat Tobela nie sonder meer veroordeel kan word nie, want sy gewelddadige verlede word deeglik gekontekstualiseer vanuit verskillende perspektiewe. Tobela se pa verduidelik byvoorbeeld dat sy seun “die hart van die jagter” van sy Xhosavorvaders “Phalo, Rharhabe, Ngqika en Maqoma” geërf het (93). Orlando Arendse beskryf vir Tobela as “’n warrior”, ’n “krygsman” en sê: “[A]s hy driehonderd jaar gelede geleef het, sou hy die een vooraan gewees het wat die vyand bestorm met die spies en die skild” (187) En wanneer Tobela die sluipmoord in 1984 uitvoer, koppel hy self sy motivering aan sy herkoms: “[H]y is ’n kryger van die vlaktes van Afrika, elke sening en spier geweef en gebrei vir dié oomblik” (7). Guldimann (2014:87) brei uit:

Meyer’s careful contextualisation of Thobela’s actions make it clear that he is not to be easily judged and the invocation of pre-colonial and pre-apartheid history makes him a figure of resistance in a long and honourable struggle against racial domination.

Die nalatenskap van apartheid, en die breër geskiedenis van kolonisasie, vorm ’n integrale deel van die misdaadgedewe in *Proteus*, en dít word as die werklike misdaad in hierdie roman gekonstrueer. Dit is om hierdie rede dat Guldimann beweer: “[It] is in *Heart of the hunter* [titel van die Engelse vertaling] that Meyer makes the ultimate postcolonial statement” (2014:88).

#### 6.5.4 Samevatting

Soos aangedui, word *Proteus* as spioenasieriller gekenmerk deur ’n politieke dimensie en rolspelers wat in “landsbelang” optree. In hierdie soort spel word die idee van geregtigheid egter ’n bedenklike konsep. Geeneen van die politieke rolspelers in *Proteus*, of selfs die ambivalente hoofkarakter, ry ooit werklik aan die pen vir hul misdade nie.

Ofskoon die klem val op “action and plot, particularly of a violent and exciting sort” (Cawelti 1976:14), soos tipies is van formulefiksie, lewer *Proteus* skerp postkoloniale kommentaar, word die eenvoudige onderskeid tussen goed en sleg en die idee van “misdad” geproblematiseer, en kry die leser die indruk dat geregtigheid uiteindelik ontglim (“daar is geen wenners in Afrika nie”). *Proteus* is dus enigiets behalwe ’n simplistiese formuleroman.



## 6.6 *Infanta*

*Infanta* (2004) is as deel van 'n meestersgraad in kreatiewe skryfkuns aan die Universiteit van Stellenbosch geskryf, en spreek volgens Philip John (2005) van 'n skrywer wat homself ernstiger met sy medium – misdaadfiksie – bemoei as ooit tevore. Wat *Infanta* onderskei van ander, formulegedrewe misdaadfiksie, soos wat Andries Wessels (2007) illustreer, is die problematisering van die etiese situasie in hierdie roman. Dit is veral die moment waarin Bennie Griessel (die speurder) ontdek hy is eintlik van dieselfde stoffasie as Tobela Mpayipheli (die moordenaar wat hy probeer vastrek) wat volgens John (2005) “op dieselfde vlak staan as soortgelyke momente in ‘ernstige’ elite letterkunde”.

### 6.6.1 Drie perspektiewe op die misdaadgegeewe in *Infanta*

*Infanta* bevat 'n meer komplekse en verweefde misdaadgegeewe as enige van Meyer se vorige romans. Terwyl 'n derdepersoonsverteller in hierdie roman aan die woord is, wissel die fokalisering tussen drie hoofkarakters se perspektiewe op dieselfde, sentrale misdaadgegeewe. Die roman word ook dienooreenkomstig gestruktureer: drie langer dele met die name van die drie hoofkarakters as titels (“I Christine”, “II Bennie” en “III Tobela”), en 'n kort vierde deel (“IV Carla”) wat hoofsaaklik die ontknoping (“denouement”) vervat.

#### 6.6.1.1 Tobela Mpayipheli (“Artemis”)

Die eerste van die drie hoofkarakters is Tobela Mpayipheli (die protagonis in *Proteus*). Hy word by die gebeure in *Infanta* betrek wanneer Pakamile, sy pleegseun, tydens 'n rooftog noodlottig deur 'n dwaalkoeël getref word (10). Die rowers – by name Khoza en Rampele – ontsnap, en Tobela besluit om hulle te gaan soek sodat hy Pakamile se dood kan wreek. In die proses beland Tobela in Kaapstad waar hy mettertyd die rol van 'n soort laksman inneem – 'n vigilante wat ongestrafte pedofiele en kindermoordenaars teregstel. Tobela gebruik 'n tradisionele kortsteelassegai om sy vergeldingsmoorde te pleeg, wat die media aanspoor om hom “Artemis”<sup>109</sup> te doop (180).

---

<sup>109</sup> Artemis is 'n vroulike jagterfiguur uit die Griekse mitologie. Jenny March skryf in *The Penguin book of classical myths*:

### 6.6.1.2 Bennie Griessel

Die speurder wat in hierdie roman teenoor Tobela te staan kom, is Bennie Griessel. (Bennie verskyn reeds in *Feniks* as Mat Joubert se kollega by Bellville Moord en Roof, 'n polisieman met 'n ernstige drankprobleem.) In *Infanta* worstel Bennie steeds met alkoholisme. Sy vrou, Anna, skop hom trouens uit die huis en stel 'n ultimatum: eers as hy vir ses maande kan nugter bly, mag hy terugkeer na haar en hul twee kinders, Carla en Fritz. Met behulp van sy baas, superintendent Mat Joubert, die AA, en sy borg, Dok Barkhuizen, durf Bennie gevolglik die pad na nugterheid aan. Terwyl hy stoei met die dranklus, ondersoek Bennie eers die saak van 'n reeksmoordenaar ("Operasie Woolies") en word dan getaak met 'n volgende hoëprofielondersoek: die opsporing van die assegaareeksmoordenaar genaamd "Artemis".

### 6.6.1.3 Christine van Rooyen

Vervleg met die verhaal van Bennie en Tobela is die retrospektiewe biegelverhaal van Christine van Rooyen, 'n sekswerker, soos sy dit aan 'n dominee vertel, iewers op 'n plattelandse dorp in die Vrystaat. Die leser ontdek broksgewys hoe Christine by die misdaadgegewe in *Infanta* betrokke geraak het.

Christine se konserwatiewe grootwordjare in Upington het haar van jongs af tot rebelsheid gedryf. As student het sy Kaapstad toe gevlug, nadat sy swanger geraak het met 'n buite-egtelike kind. In die Kaap het Christine aanvanklik 'n sukkelbestaan gevoer en later haarself tot sekswerk gewend as gesellin (of *call girl*) met die skuilnaam "Bibi". Eventueel raak sy (teen wil en dank) betrokke in 'n verhouding met een van haar kliënte – Carlos Sangrenegra, lid van 'n berugte Colombiaanse dwelmkartel. Carlos raak egter baie besitlik en jaloers op sy "Conchita" (126). Hy vind uit Christine het 'n dogter, ondanks haar pogings om die bestaan van jong Sonia geheim te hou. Uit vrees bedink Christine dan 'n slinkse plan om van Carlos ontslae te raak: sy impliseer (Engels: *frame*) hom by ontvoering en moord.

---

The dominant conception of Artemis in both literature and art is as virgin huntress. Ancient art typically portrays her as a young and beautiful woman, carrying a bow and arrows, sometimes dressed in long robes and sometimes in a short tunic reaching to her knees ... But the archer-goddess was also seen as an agent of death in a more general sense, with or without the need for punishment (March 2008:85)

Daar teenoor is Tobela 'n man en hy gebruik 'n spies, eerder as pyl en boog. Maar die vergelyking met Artemis is wel in een opsig gepas: Tobela neem ook, soos die mitiese Artemis, die taak van jagter op. Wanneer die ou grysaard, by wie Tobela die spies koop, byvoorbeeld vra: "Wat wil jy met 'n assegaai maak?" antwoord hy: "Ek gaan jag" (33).

Op hierdie punt oorsleuel die drie storielyne in *Infanta*. Bennie beraam naamlik 'n kovert plan om vir Artemis uit te lok deur Carlos Sangrenegra as lokaas te gebruik – min wetende dat Carlos op sy beurt valslik geïnkrimineer is deur die uitgeslape Christine. Die lokplan is suksesvol, want Artemis/Tobela hoor oor die radio van Sonia se beweerde “ontvoering”, en besluit om vir Carlos in sy luukse Kampsbaaiwoning tereg te stel (304).

Christine, Bennie en Tobela het dus elkeen 'n aandeel in Carlos se dood, wat onvermydelik die Sangrenegra-familie se toorn ontketen. Chris Lombardi van die Amerikaanse DEA, en medewerker van die plaaslike narkotikaburo, waarsku teen weerwraak:

“The guajiro unconditionally believe in justicia. Justice. Revenge.”

“So what are you saying?” vra Griessel.

“I am saying that you, inspector Griessel, will be held responsible for Carlos’s death. You, the spear man and the prostitute. You are all walking with culebras [snakes] on your back.” (312)

Kort voor die einde van “Deel II” kry Bennie inderdaad 'n wraaksugtige oproep van Carlos se oudste broer, César, die gewetenlose geweldenaar van die familie, waarin hy verduidelik dat Bennie drie dae tyd het om vir Tobela aan die Colombiane uit te lewer, anders word Carla, Bennie se agtienjarige dogter, verkrag en vermoor (316-317). So word die toneel van die gewelddadige, klimakteriese konfrontasie (die “showdown”) in *Infanta* voorberei.

### 6.6.2 Problematisering van die etiese

Volgens Andries Wessels (2007:114) is die etiese situasie “gewoonlik baie eenvoudig in 'n spannings- of speurverhaal – goed teen kwaad. In *Infanta* is die argument en die antwoorde egter nie eenvoudig nie.”

Eerstens word die standpunt van Tobela Mpayipheli jeens die misdaadsituasie in *Infanta* gestel. Soos reeds vroeër genoem, word Tobela geïnspireer om op sy vergeldingstog te gaan, en regverdig hy die assegaaimoorde, deur die onreg van Pakamile se dood. Vergelyk byvoorbeeld die volgende aanhaling:

Dit is wat hy nou vir Pakamile wil sê ... Iemand moet sê ‘tot hier toe’. (51)

Verskeie faktore dra by tot verhoogde simpatie vir Tobela se saak aan leserskant. Hy is eerstens die protagonis van Meyer se voorafgaande roman, *Proteus*, en het 'n sterk

sin vir geregtigheid – iets wat tradisioneel met die *speurheld* geassosieer word (nie noodwendig met die misdadiger nie). Die fiksionele publiek in *Infanta* ondersteun klaarblyklik ook vir Artemis, want “die *Sunday Times* het ’n peiling gedoen en sewe en vyftig persent van die nasie sê die assegaai-ou is ’n held” (205). Selfs een van Bennie se kollegas, Bushy Bezuidenhout, skaar hom aan Tobela se kant. Bezuidenhout sê op een stadium:

“Bennie sê hy’s soos ’n reeksmoordenaar. Ek sien dit nie so nie. Hierdie ou is besig om te doen wat ons lankal moes gedoen het. En dis om hierdie vieslike fokkers wat goed aan kinders doen, aan hulle nekke op te hang ...” (212)

Hierteenoor word Bennie Griessel se saak gestel. Bennie het, soos die tipiese hardgebakte speurder, ’n baie sterk sin vir geregtigheid, en wanneer prof. Pagel, sy gerespekteerde mentor, in een stadium duiwelsadvokaat speel, is Bennie se reaksie onwrikbaar:

“Jy kan nie stry nie, Nikita, dis ’n goeie saak [sê Pagel]. My eerste impuls is dat ons hom moet laat begaan.”

“Nee, fok, prof, ek stem nie saam nie.”

“Komaan, jy moet erken sy saak het meriete.”

“Meriete, prof? Waar’s die meriete?”

“Soveel soos ek glo in die regstelsel, is dit nie perfek nie, Nikita. En hy vul ’n interessante leemte. Of leemtes. Dink jy nie daar’s ’n paar ouens daar buite wat nou twee keer gaan dink voor hulle iets aan kinders doen nie?”

“Prof, kindermolesteerders is laer as kreefkak. En elke een wat ek nog ooit gevang het, wou ek doodbliksem met ’n stomp voorwerp. Maar dis nie die punt nie. Die punt is, waar trek jy die streep? Maak jy almal dood wat nie rehabiliteerbaar is nie?”

...

“Chaos, prof. As ons bosgeregtigheid toelaat, is dit die eerste stap na chaos.” (184-185)

Hierdie siening word bestendig deur Bennie se bewustheid van sy eie feilbaarheid as alkoholis en mislukte pa. “Aan die begin het hy gewerk in terme van ‘ons’ en ‘hulle’ ... Nou weet hy almal is só. Die misdaad lê iewers, ’n hibernerende slang in elkeen se onderbewussyn” (186-187). Bennie is dus van mening dat ’n groter stelsel nodig is – een wat bo individuele, feilbare oordeel verhewe is.

Griessel se kant van die debat – dat die stelsel gevolg moet word, want die “stelsel skep orde en dis goed so” (188) – word verder versterk wanneer die leser uitvind dat Tobela in sy vergeldingstog waarskynlik ’n onskuldige persoon, Bernadette Laurens, vermoor het (334). Boonop blyk dit dat Bushy Bezuidenhout, die polisieman wat steun uitspreek vir “Artemis”, korrup is, en daarom oor bedenklieke etiese oordeel beskik.

Dan vind ’n wending plaas wanneer Bennie se dogter ontvoer en verkrag word, en hy genoodsaak word om sy eie “concept of morality and justice” te herdefinieer (Cawelti 1976:143). Bennie ignoreer protokol en neem persoonlik vir Tobela gyselaar – hy dwing die Xhosaman om die sowat seshonderd kilometer na Kaap Infanta te ry, waar Bennie beplan om hom aan die Sangrenegra-kartel uit te lewer (333).

Tydens die lang rit daarheen poog dié twee mans elk om hul identiteite en optrede te regverdig. Tobela definieer homself (opnuut) as “kryger” (en by implikasie sy vergeldingstog teen kinderverkragters en moordenaars as ’n “oorlog”) deur die vertelling van ’n geskiedkundige veldslag waarin een van sy voorsate, Nxele, die Engelse verslaan het (337-339). Hierteenoor vertel Bennie oor sy dae as “Parow Arrow” en hoedat hy sy roeping as speurder ontdek het (341).

Tobela neem verkeerdelik aan dat Bennie ’n korrupte polisieman is wat sy inkomste probeer aanvul met dwelmgeld: “Van wanneer af werk jy vir Sangrenegra? [Geen reaksie.] Dis die probleem met hierdie land. Geld is belangriker as geregtigheid” (334). Dan wys Bennie op die feit dat Artemis waarskynlik ’n onskuldige vrou – Bernadette Laurens – tereggestel het (334), en ook Tobela se sin vir “absolute geregtigheid” (117) word daardeur gekompliseer.

Aanvanklik is dié twee opponente antagonisties, maar soos wat hulle hul bestemming nader, ontwikkel hulle ’n mate van empatie. Bennie lig byvoorbeeld vir Tobela in dat Khoza en Rampele by ’n vulstasie in Midrand gevang is en dat hyself sal “sorg dat hulle nie weer wegkom nie” (350). Teen die tyd dat hulle Kaap Infanta bereik, bied Tobela sy hulp eksplisiet aan (345) en Bennie herbewapen opsetlik vir “Artemis” (348).

Wat hierop volg is die klimakstoneel<sup>110</sup> waarin César Sangrenegra aandrings op 'n mesgeveg met Tobela<sup>111</sup> (wat laasgenoemde met moeite wen). Dit stel Bennie in staat om sy dogter te red, en hy skiet vervolgens elkeen van haar verkragters persoonlik dood. Boonop systap hy die vervolgingstelsel deur doelbewus vir Tobela ("Artemis") te laat wegkom.

Tot dusver in die roman het Bennie en Tobela opponerende rolle van speurder en reeksmoordenaar ("jagter" versus "prooi") ingeneem, maar hiermee verander die status quo. Wessels (2007:116) verduidelik:

Vir die leser word die spanning van sy verdeelde simpatie vir jagter en prooi opgelos as die twee gemene saak maak teen die ondubbelsinnig kriminele dwelmkartel. Dit is 'n baie dramatiese, skokkende, effektiewe en – wat miskien ontstellend is – baie bevredigende slot vir die leser.

*Infanta* ondermyn dus 'n eenvoudige tweedeling tussen goed en sleg, en druis eintlik "teen die grein" van die konvensionele misdaadfiksieformule in – soos wat De Kock en Amid (2014:63) in verband met *Devil's peak* (die titel van die Engelse vertaling van *Infanta*) skryf:

One sees an example of such against-the-grain work in Deon Meyer's novel *Devil's Peak* (2007), in which the "just revenge" motif – instantiated in ex-freedom fighter Thobela Mpayipheli's spear-killing of revealed paedophiles – is rendered with ironic complexity and palpable generic ambivalence.

### 6.6.3 Samevatting

*Infanta* is 'n misdaadroman wat sentreer rondom drie karakters se perspektiewe op misdaad: Tobela, Bennie en Christine. Vanweë die problematisering van die tradisioneel eenvoudige etiese situasie in hierdie misdaadroman, "[rendering it] with ironic complexity and palpable generic ambivalence" (De Kock & Amid 2014:63),

---

<sup>110</sup> Die klimakstoneel van *Infanta* korreleer met die romantitel, want Tobela en Bennie se konfrontasie met die Colombiaanse dwelmkartel vind plaas by 'n afgeleë plek met die naam "Kaap Infanta" naby die monding van die Breederivier (Meyer 2004:354), en beklemtoon die belangrikheid van die tema dat kinders as slagoffers die onaanvaarbare sosiale en etiese toedrag in die land verteenwoordig (Wessels 2007:112).

<sup>111</sup> Dit is opmerklik dat veral vroeëre geweldenaars in Meyer se oeuvre dikwels aandrings op 'n fisiese kragmeting, asof in viering van hul manhaftigheid. Michael Bosman het byvoorbeeld 'n swartgordel in karate en dring aan op 'n bakleiery met Ivan Malan in *Wie met vuur speel*, Spikkel Venter is 'n fris liggaamsbouer wat nie wil afsien van sy vuisgeveg met Tobela Mpayipheli in *Orion*, en César Sangrenegra ontwapen doelbewus nie vir Tobela in die klimaks van *Infanta* nie sodat hulle 'n mesgeveg kan hê.

oorbrug *Infanta* oënskynlik die “pretensieuse skeidslyn tussen sogenaamde ligte leesstof en letterkunde”, soos wat Andries Gouws (2004) aanvoer.

## 6.7 *Onsigbaar*

*Onsigbaar* (2007) is die eerste van Meyer se romans waarin ’n eerstepersoonsverteller aan die woord is. Lemmer, die lyfwag van Loxton, tree naamlik as ekverteller in hierdie roman op, en neem die rol van ’n tipiese hardgebakte privaatspeurder in. *Onsigbaar* vind dus aansluiting by die hardgebakte speurformule, maar kan volgens Sam Naidu (2014) ook beskou word as “natuurgerigte literatuur” (“nature oriented literature”). Gevolglik sal die aard van die ekokritiese kommentaar wat daar in *Onsigbaar* gelewer word, ook in hierdie bespreking aandag geniet.

### 6.7.1 Lemmer as hardgebakte privaatspeurder

Lemmer is ’n lyfwag vir die sekuriteitsfirma Body Armour. In *Onsigbaar* is sy kliënt ’n jong vrou met die naam Emma le Roux, wat haar lankverdwene broer probeer opspoor. Lemmer vergesel haar na ’n wildreservaat in die omgewing van die Nasionale Krugerwildtuin, vanwaar Emma haar amateurspeurpogings loods. ’n Tentatiewe romanse ontwikkel tussen Lemmer en Emma, en die seksuele spanning tussen hulle is vroeg reeds merkbaar.<sup>112</sup>

Lemmer is aanvanklik ’n skeptiese toeskouer in hierdie saak – Lemmer se “Eerste Wet” as lyfwag is trouens “Moenie betrokke raak nie” (17) – maar dan vind die eerste geweld in *Onsigbaar* plaas, wat die status quo verander. Lemmer en Emma word naby Klaserie aangeval deur ’n sluipskutter en twee mans in balaklawamusse; Emma beland gevolglik in ’n kritieke toestand in die hospitaal (141-147).

Waar die speurder in ’n klassieke speurverhaal bepaald onpartydig is ten opsigte van die sake wat hy/sy ondersoek, verloor die hardgebakte held – soos Lemmer – sy objektiewe afstand en raak persoonlik betrokke. Cawelti (1976:142-143) skryf:

---

<sup>112</sup> Met Emma het Lemmer nooit seks nie – hoewel hy dikwels daaraan dink, soos wanneer hy haar naakte liggaam verbeel onder haar kamerjas (111). Op hul derde nag trippel Emma tot teenaan Lemmer se bed, waar hulle tuisgaan in ’n privaat wildreservaat, maar sy moed begeef hom en die oomblik van potensiële intimiteit gaan verlore:

Sy staan hier by my. Hier by my. Ek kan nie, ek mag nie, ek moet, en wanneer ek my hand uitsteek, het sy reeds weggedraai. Die ander enkelbed kraak en die linne ritsel en dan hoor ek hoe sy sug en sal nooit weet wat dit beteken nie. (133)

Since he becomes emotionally and morally committed to some of the persons involved, or because the crime poses some basic crisis in his image of himself, the hard-boiled detective remains unfulfilled until he has taken a personal moral stance toward the criminal.

Lemmer raak in die eerste instansie “emotionally committed”, want hy is verlief op Emma. Die dokter, Koos Taljaard, is vinnig om dit te eien (163) en later besef Lemmer self: “Koos Taljaard is reg. Ek is verlief op Emma” (271). In die tweede plek veroorsaak die gewelddadige aanval naby Klaserie ’n “basic crisis in his image of himself”, want Lemmer voel hy het as lyfwag misluk. Terwyl hy op hete kole wag om te hoor of Emma gaan oorleef, verkwalik hy homself:

Emma moenie doodgaan nie.

Sy mag nie.

Ek het nog nooit ’n bewaakte verloor nie.

Wat het ek verkeerd gedoen? ...

Sy kan nie doodgaan nie. Ek moet klaarmaak. Hulle gaan weer kom. Sy is dood, ek weet dit. Want ek was nie goed genoeg nie. (152)

Lemmer se frenetiese gedagtegang dui op psigologiese spanning. Die enigste manier om hierdie spanning te stil, is vir Lemmer om die funksie van speurpersoon én afdwinger van geregtigheid oor te neem. Hy besluit vervolgens om die ondersoek oor te neem en persoonlik jag te maak op die skurke (164). In die proses loop hy hom vas teen verskillende vorme van intimidasie en beproewing, wat volgens Cawelti kenmerkend is van die hardgebakte speurder se ondersoek (1976:143).

’n Verdere kenmerk van die hardgebakte speurder is dat hy een of ander “personal moral stance” inneem (Cawelti 1976:143). Hierdie identiteitskeppende moment vind in Lemmer se geval plaas in die aanloop tot die verhaalklimaks:

Onsigbaar.

Twee-en-veertig jaar oud en ek is niks.

Die aanklag in my kop: Jy is moeg. Dit is die min slaap wat praat.

Dit maak nie saak nie.

Vandag gaan ek alleen hier af, want ek wil iets word.

Soos wat?



Iets. Enigiets. Ek wil 'n verskil maak. Ek wil 'n onreg omkeer. Ek wil net één keer op die wit perd van geregtigheid galop. (318)

Lemmer se ondersoek lewer aanvanklik fragmentariese leidrade op, maar uiteindelik snap hy dat die skurke bes moontlik meeluisteringsapparaat gebruik het om Emma se selfoon af te luister. Deur middel van drie strategiese oproepe stel hy dan 'n hinderlaag op 'n kleinhoewe daar naby (267-268). Ses skurke daag op, waarvan Lemmer vier afmaai. Uit die twee oorlewendes wurg hy die identiteit van die ware opperbooswig, ene Quintus Wernich, die baas van Southern Cross Avionics (SCA).

SCA is die fiktiewe wapenfirma wat die tegnologie verskaf het waarmee Samora Machel se vliegtuig stellig op 19 Oktober 1986 van koers af gestuur is. Deur Wernich/SCA aan die kaak te stel, galop Lemmer inderdaad een keer op “die wit perd van geregtigheid”, want hy slaag daarin om 'n twintig jaar oue komplot oop te vlek waarby die destydse regering én 'n skynbaar respektabele sakeonderneming betrokke was.

Intussen ontrafel die raaisel van Emma se broer ook retrospektief. Cobie de Villiers, 'n plaaslike natuurbewaarder, erken hy is inderdaad Emma se lankverlore broer, Jacobus. Cobie/Jacobus verduidelik dat hy in 1986 die Krugerwildtuin gepatrolleer het toe hy en sy spanmaat per abuis op die bogenoemde komplot afgekom het. Synde 'n ooggetuie van 'n gruwelike apartheidsmisdaad, moes Cobie/Jacobus sedertdien vlug vir sy lewe.

Die skurke van SCA is nie Lemmer se enigste opponente in *Onsigbaar* nie. Hy bots ook met die gereg. Inspekteur Jack Phatudi, die fors swart polisieman wat 'n vierdubbele moord naby Hoedspruit ondersoek, is van meet af aan antagonisties (63, 157-158). Die spanning tussen hom en Lemmer bereik byna breekpunt in die volgende toneel:

Hy loop tot teenaan my en ons staan soos twee kapokhane, bors teen bors. Ek wil hom slaan, al my frustrasie en woede laat oorkook, dit uithaal op die man hier voor my. (232)

Hoewel Phatudi 'n eerbare polisieman is – sy sin vir geregtigheid staan immers teen die einde van die roman bo verdenking, want hy weier omkoopgeld – word hy aan bande gelê deur burokrasie en korrupsie binne die polisie. Lemmer, daarenteen, is sonder die remskoen van amptelike wetlike prosesse/kanale, en is dus vry om geregtigheid “kaalvuis” na te jaag. Cawelti (1976:153) sê hieroor:

[The] police as an institution are presented as incapable of dealing with the pervasive evil, because the law is too decadent to mete out true justice. The hard-boiled detective's relationship to the police is inevitably competitive and hostile. [The] detective soon finds out that his aims do not coincide with those of the police. He seeks justice.

Lemmer begeer, soos Cawelti (1976:143) dit verwoord, “[to mete] out the just punishment that the law is too mechanical, unwieldy or corrupt to achieve”. Lemmer en Phatudi se verhouding verteenwoordig dus, kortom, die tradisionele botsing tussen dienaars van die gereg en die hardgebakte privaatspeurder.

### 6.7.2 Ekokritiese kommentaar in *Onsigbaar*

*Onsigbaar* neem die vorm van 'n hardgebakte speurverhaal aan. Sam Naidu (2014) beweer egter dat die roman terselfdertyd met ernstige ekokritiese diskoerse gemoed is en daarom ook as “nature oriented literature” (of “natuurgerigte literatuur”) beskou kan word. In navolging van Patrick Murphy (2001:263) word “natuurgerigte literatuur” soos volg gedefinieer:

an aesthetic text that, on the one hand, directs reader attention toward the natural world and human interaction with other aspects of nature within that world, and, on the other hand, makes specific environmental issues part of the plots and themes of various works.

In *Onsigbaar* is die natuur, en die mens se verhouding daarmee, onlosmaaklik verweef met die plot en tematiek. Die insident wat byvoorbeeld in die eerste plek vir Emma le Roux op haar amateurspeurtog stuur, is 'n vierdubbele moord – waarin haar broer die verdagte is – weens veertien vreggemaakte aasvoëls (19).

Later vind Emma en Lemmer meer uit oor dié bedreigde aasvoëlspezie en hul onmisbare rol binne die ekosisteem wanneer hulle na 'n inligtingspraatjie hieroor luister by Mogale Rehabilitasiesentrum (68-72). Die spreker, Donnie Branca, 'n jong en passievolle natuurbewaarder, se betoog duur vir sowat ses bladsye – feitlik die hele hoofstuk – maar word in die narratief onderbreek deur die invoeging van Lemmer se waarnemings. In een stadium merk Lemmer byvoorbeeld op:

Ek besef waaraan die man my herinner. Daar was 'n lekeprediker in die tronk ... Bybel in die hand. Sy stem het deur die selle gedra met dieselfde dringende, evangelistiese stemtoon. (69)

Hierdie vergelyking, tesame met Branca se byna evangelistiese passie, dien as 'n voorbode, want dit blyk later dat Branca deel is van 'n ekstreme en geheimsinnige groep ekologiese kampvegters wat hulleself “Hemoglobien” (of “Hb”) noem.

In *Onsigbaar* beliggaam die lede van Hemoglobien – wat Emma se broer, Cobie/Jacobus, insluit – veral die standpunte van diegene wat bekommerd is oor ekologiese agteruitgang en verval. Vergelyk byvoorbeeld Frank Wolhuter se verduideliking waarin hy uitvaar teen die “eiendomsontwikkeling” en “verdomde grondeise teen die Wildtuin” (80), en Stef Moller wat meen toerisme is die produk van die mens se vergrype en oeroue natuurlike instink om natuurlike hulpbronne te oorbenut: “Die enigste manier om vandag regtig ekologiese balans te kry, is om die mens uit te hou” (102).

Die Hemoglobien-groep word egter nie sonder meer as “die goeie ouens” uitgebeeld nie. Anders as wat Roos beweer, naamlik dat *Onsigbaar* “adheres to more traditional perspectives on wilderness ‘management’” (2011:67), opper die roman eerder dwingende vrae oor huidige bewaringsmetodes, asook oor Hemoglobien se soort ekologiese aktivisme, wat sigself wend tot terreurdade, sabotasie en selfs moord (vergelyk Naidu 2014:64). Boonop is dit ironies dat Stef Moller – nou die “weldoener” van die natuur – sy rykdom gemaak het deur in die sewentigerjare en tagtigerjare aan ivoorstropery deel te neem (350-351). *Onsigbaar* nuanseer dus beide standpunte in die ekologiese debat.

Ook Lemmer, die protagonis, se houding jeens die natuur word ge-problematiseer. Hy is aanvanklik skepties, relatief apaties en onkundig oor omgewingsake – hy verwys byvoorbeeld na aardverwarming as 'n “ouvroustorie” (281) – maar algaande verander sy siening sodat hy ten slotte sy plek in die heelal in 'n nuwe lig sien:

Na weerskante lê die Karoo oop, sodat ek daar gaan staan en perspektief kry oor ons plek in die heelal. (381)

Hierdie nuwe perspektief sinjaleer volgens Naidu (2014:65) 'n grondige heroorweging van die mens se verhouding met die natuur: “[I]t is very likely that the reader, who is expected to sympathize with the protagonist, will, like Lemmer, ‘rethink their relationship to nature and culture’.” Om hierdie rede kan gesê word dat

*Onsigbaar* ook elemente van literêre betrokkenheid vertoon. “Betrokke literatuur”<sup>113</sup> is naamlik literatuur wat kan lei “tot aksie en fundamentele verandering”, waar die skrywer “téén onwetendheid en verontskuldiging” inskryf (Wessels 2014).

Benewens die ekologiese krisis wat die Nasionale Krugerwildtuin Park in die gesig staar, is daar ook sosiokulturele knelpunte in *Onsigbaar*. Jack Phatudi sê in een stadium vir Emma: “There are big problems here. Between your people and the black people” (63). Die probleme waarna hy verwys hou hoofsaaklik verband met konflik tussen wit mense en swart mense oor grondeienaarskap. (’n Aantal plaaslike stamme het grondeise ingestel teen die natuurreservate en privaat wildplase, en eis vergoeding vir historiese onteienings.) Dit is dus duidelik dat *Onsigbaar* “[employs] an approach to ecology which remains aware of local needs, histories and concerns [whilst] responding to global discourses of exploitation and inequality”, in die woorde van Steenkamp (2011:36).

### 6.7.3 Samevatting

Roos (2011) beweer dat die bosveld en kwessies rondom natuurbewaring in *Onsigbaar* hoofsaaklik dien as agtergrondinkleding of rekwisiete (“props”) vir ’n spanningsvolle narratief (2011:5), maar Sam Naidu meen Deon Meyer slaag in *Onsigbaar* eerder daarin om ekokritiek suksesvol met ’n spanningsvolle narratief te verwééf: “What is really of interest here is Meyer’s attempt to synthesize ecocriticism with the conventions of the [crime fiction] genre” (Naidu 2014:63).

In hierdie bespreking is derhalwe aangetoon hoedat *Onsigbaar* die konvensies van die hardgebakte speurverhaal suksesvol met ekokritiek integreer, sonder dat die natuurgerigtheid van die teks bloot in diens staan van die plot, en dat *Onsigbaar* selfs tot ’n mate voldoen aan die imperatiewe van “betrokke literatuur”, wat verder suggereer dat hierdie roman die grense tussen sogenaamde populêre en literêre fiksie nivelleer.

---

<sup>113</sup> Die term “betrokke literatuur” (Frans: “littérature engagée”), soos oorspronklik deur André Gidé gemunt en deur Jean-Paul Sartre ontwikkel, word gedefinieer as die teenoorgestelde van die Europese bourgeois tradisie van kuns as outonome, estetiese en vormlike skeppings – die idee van “l’art pour l’art” (“die kuns ter wille van die kuns”). In teenstelling met “die outonome kunswerk”, het “betrokke literatuur” te make met die mens se etiese verantwoordelikheid teenoor die wêreld waarin hy/sy leef (waarvan die estetiese nooit los te dink is nie) (Brink 1992:39).

## 6.8 13 uur

In hoofstuk 5 van die huidige studie is melding gemaak van Todorov se “Typology of detective fiction” (1977), waarin hy onderskei tussen (1) die raaiselverhaal, (2) die rillerverhaal en (3) die spanningsverhaal – waar laasgenoemde ’n hibriede vorm is van die eersgenoemde twee tipes. *13 uur* (2008) sal vervolgens bespreek word as voorbeeld van ’n spanningsverhaal, omdat beide die raaiseffek (nuuskierigheid) én die rillereffek (spanning) in hierdie roman aanwesig is.

Daar sal ook kortliks aandag geskenk word aan die ruimte in *13 uur*; ’n verhaalelement wat nog nie tot dusver in verband met Meyer se romans bespreek is nie. Spesifiek word daar na Kaapstad as “misdadruimte” gekyk, na aanleiding van Drawe se artikel “Cape Town, city of crime in South African crime fiction” (2013), en hoedat die verromantiseerde beeld van die “Moederstad” in *13 uur* ondergrawe word.

### 6.8.1 13 uur as spanningsverhaal

Die roman *13 uur* (2008) is die tweede waarin Bennie Griessel as speurheld optree (maar weliswaar toenemend in spanverband). Bennie se een spanningsvolle dag in *13 uur* begin om 05:37 as hy deur kollega Vusi Ndabeni na ’n moordtoneel in die Kaapse middestad ontbied word (15). Die speurders besef met ’n skok dat die slagoffer ’n jong Amerikaanse toeris is, en dat haar vriendin, Rachel Anderson, klaarblyklik steeds voortvlugtig is. Bennie en sy kollegas se prioriteit is dus om haar lewend op te spoor vóórdát die meisie se aggressors haar vang.

Die dringende soektog na Rachel Anderson is egter nie die enigste saak waarby Bennie in *13 uur* betrek word nie. Hy moet ook vir inspekteur Fransman Dekker help<sup>114</sup> om die raaiselagtige moord op ene Adam Barnard op te los.

Hierdie twee sake in *13 uur* berus onderskeidelik op die twee dryfvere van die speurverhaalformule wat Todorov (1977) in sy essay identifiseer. Die eerste (die soeke na Rachel Anderson) word naamlik deur *spanning* gedryf, terwyl die tweede (die soeke na Adam Barnard se moordenaar) hoofsaaklik deur *nuuskierigheid*

---

<sup>114</sup> Soos deur sy bevelvoerder, John Afrika, versoek, tree Bennie as ’n soort mentor op vir jonger speurders in die Wes-Kaapse Geweldsmisdadaadeenheid.

voortgedryf word. Die gebruik van spanning en nuuskierigheid in *13 uur* sal elk nou in meer detail bespreek word.

#### 6.8.1.1 Spanning

“Spanning” (of “suspense”) kan volgens John Cawelti breedweg gedefinieer word as ’n tydelike vrees of onsekerheid by die leser oor die lot van karakters waarmee hy/sy identifiseer (Cawelti 1976:17).

In *13 uur* word die leser eerstens aangemoedig om met Rachel Anderson te simpatiseer. Deur Rachel in die vrye indirekte rede as fokalisator te posisioneer, kry die leser insig in haar angs en oorlewingsdrang. Vergelyk byvoorbeeld: “Sy hoor die dringende voeteval van haar agtervolgers. Hoe naby is hulle?” (46) en “die smagting om te oorleef, om haar ouers weer te sien, hoe verskriklik moet haar ma haar nie nou bekommer nie, haar liewe, goeie, verstrooide ma” (144).

Identifisering met die slagoffer word versterk deur Bennie Griessel, die held, se perspektief. Rachel herinner hom immers aan sy eie dogter van min of meer dieselfde ouderdom, Carla Griessel, wat in *Infanta* ook die slagoffer van ontvoering (en verkragting) was. Bennie se persoonlike medelye maak hom des te meer vasberade, en laat hom in ’n telefoongesprek teenoor die meisie se pa belowe: “I will not rest until I have [found her]” (205, 206).

Head se analise van die tydshantering in *13 uur* illustreer ook die belang van tyd (sowel “horlosietyd” as “verhalende tyd”) in die opbou van spanning. In *13 uur* is die titel reeds ’n tydsaanduiding, en boonop word die verskillende hoofstukke volgens presiese tydsmerkers ingedeel. Die opskrif van die eerste hoofstuk lui byvoorbeeld: “05:36–07:00” (7). Namate die verhaal ontplooi, word die leser oor en oor na die horlosie teruggestuur. Head meen die leser word op dié manier bewus gemaak van tyd wat aftel: “Die hele narratief word deur horlosietyd in beslag geneem sodat tyd in die roman voor die leser se oë verbyloop” (Head 2013:62).

Rachel ontglim in een stadium haar meedoënlose agtervolgers wanneer ’n goedige historikus, Piet van der Lingen, haar in sy huis inneem (214). Rachel (en dalk die leser) ervaar ’n vals gevoel van sekuriteit, want sodra die speurders, Bennie en Vusi, hulle na Van der Lingen se huis haas, te midde van druk verkeer, kry die leser ’n glimp

van die booswigte se perspektief – hulle is óók op pad daarheen: “Barry kyk na die vuil, stowwerige Peugeot. ‘Yes, they’re moving’” (276).

Die leser se onsekerheid oor wie dié resies gaan wen, gaan oor in beklemming wanneer “Barry” se makkers eerste opdaag. Hulle skiet een van Bennie se kollegas, Mbali Kaleni, op die toneel, ontvoer vir Rachel en laat spaander sekondes voordat Bennie en Vusi arriveer. Meyer se tydshantering en gebruik van wisselende vertelperspektiewe is dus in hierdie toneelsekwens ’n baie effektiewe bron van spanning.

Die spanningslyn in *13 uur* bereik ’n hoogtepunt kort voor die verhaalklimaks. Bennie daag by die pakhuis op waar Rachel aangehou word, “deurmekaar hare, vuurwapen in die hand” (353) en ’n geweeskoot klap binne (355). Soos die leser, weet Bennie *nie* wie aan die ontvangkant daarvan was nie. Hy storm in en word onmiddellik geskiet (355):

Die skoot klap en ruk Bennie Griessel van sy voete af. Sy rug slaan teen die deur vas, ontploffende pyn in sy bors ...

Bennie (en die leser) dink vir ’n oomblik hy mag dalk sterf, maar ontdek dan dat die koeël deur die Leatherman (’n stewige knipmes) in sy bosak afgeweer is. Bennie red gevolglik vir Rachel om sodoende sy belofte aan Bill Anderson na te kom (346, 351). Vir die leser is dit ’n oomblik van aansienlike verligting, want daarmee word die tydelike onsekerheid en vrees van ’n *ongelukkige* verhaaleinde opgehef.

Cawelti verduidelik dat die spanning in formuleliteratuur altyd neig na resoluësie, en dat “the artistry of formulaic literature involves the creator’s ability to plunge us into a believable kind of excitement while, at the same time, confirming our confidence that in the formulaic world things always work out as we want them to” (1976:16-17).

Griessel verduidelik ten slotte die aard van die komplot: Rachel en haar vriendin was naamlik deel van ’n toergroep wat deur Afrika gereis het saam met African Overland Adventures (AOA), maar AOA is net ’n frontbesigheid vir onwettige orgaan-smokkelary. Die meesterbrein agter hierdie sinistere sindikaat is Duncan Blake (“Mr B”). Die rede waarom Blake en sy trawante na Rachel soek, is omdat sy oor ’n

verdoemende video beskik wat wys hoe AOA 'n onskuldige man langs die Karibameer vermoor.

Die ontknoping in *13 uur* behels dus ook die konvensionele, retrospektiewe verduideliking van die misdadadegewe deur die speurder (387-391).

#### 6.8.1.2 Nuuskierigheid

Teenoor die spannende verhaallyn van die soeke na Rachel Anderson, word Fransman Dekker se ondersoek na die moord op Adam Barnard in *13 uur* hoofsaaklik deur nuuskierigheid gedryf. Nuuskierigheid (“curiosity”) beweeg volgens Todorov van gevolg na oorsaak (1977:47). Beginnende by een of ander gevolg (’n lyk en ’n handvol leidrade), moet daar gesoek word na die oorsaak (die moordenaar en sy motiewe).

Die vraag “Whodunnit?” lê vervolgens aan die hart van Adam Barnard se moordsaak. Fransman se ondersoek word egter gekompliseer deur moontlike jaloerse minnaars en agterdog binne die plaaslike Afrikaanse musiekbedryf, want Adam was nie alleen ’n rokjagter nie, maar ook die hoof van Afrisound, ’n platemaatskappy. ’n Verskeidenheid karakters kom in verskillende stadiums onder verdenking, naamlik:

- Adam se vrou, Alexa Barnard, die halfvergete sangeres en alkoholis, wat die oggend langs haar man se lyk en pistool wakker word;
- Ivan Néll, ’n misnoegde kunstenaar by Afrisound, wat beweer hy word ingedoen met musiektantième;
- Jos Geysler, nog een van Afrisound se kunstenaars, met wie se vrou, Melinda, Adam blykbaar die “groot sonde van die vlees” gepleeg het (147);
- Natasha Abader, die ontvangsdame, en Michele Malherbe, ’n voormalige minnares van Adam;
- Wouter Steenkamp en Willie Mouton, Adam se twee vennote, wat inderdaad (soos Ivan Néll beweer) besig is met geldverduistering by Afrisound.

Uiteindelik word al hierdie verdagtes op verrassende wyse *verontskuldig*, want die antwoord op die vraag “Whodunnit?” lê ten slotte in die byna toevallige oorvleueling van die twee skynbaar onverwante storielyne in *13 uur*. In ’n poging om haar agtervolgers te ontduik, het Rachel Anderson die vorige nag by Afrisound se



kantoorgebou ingehardloop – Afrisound se kantore is enkele straatblokke weg van die nagklub, Van Hunks, waar Rachel se vlugtog begin – en toe Adam haar probeer help, is hy deur die skurke van AOA doodgeskiet.

Hierdie soort plotstruktuur, wat Cawelti (1976:177) beskryf as “a technique of obfuscation aimed at keeping the reader from solving the mystery”, is nie nuut nie. Raymond Chandler, skrywer van hardgebakte misdaadfiksie, het by geleentheid die volgende gesê (aangehaal in Cawelti 1976:177):

It often seems to this particular writer that the only reasonably honest and effective method of fooling the reader that remains is to make the reader exercise his mind about the wrong problem, to make him, as it were, solve a mystery (since he is almost sure to solve something) which will land him in a bypath because it is only tangential to the central problem.

Die leser van *13 uur* word op soortgelyke wyse mislei (“the only reasonably honest and effective method of fooling the reader”), deurdat sy of haar aandag en nuuskierigheid ten opsigte van Adam Barnard se moord as ’t ware op die verkeerde (“tangential”) raaiselgegewe gerig word.

### **6.8.2 Kaapstad as misdaadruimte in *13 uur***

Volgens Drawe word Kaapstad (veral deur buitelanders) beskou as die veiligste, en mees toeristevriendelike stad in Suid-Afrika – in teenstelling met Johannesburg wat dikwels as donker, gewelddadig en brutaal gesien word (2013:187). Daarom, sê sy, is dit ironies<sup>115</sup> dat die meeste Suid-Afrikaanse misdaadfiksie sedert 1994, en ook die meeste van Deon Meyer se romans, juis in Kaapstad afspeel – net soos in *13 uur*.

Talle geografiese merkers en plekname situeer dié roman eerstens binne ’n herkenbare Kaapse ruimte. Enkele voorbeelde sluit in: die Lutherse kerk in Langstraat waar die Amerikaanse meisie se lyk gevind word (13), die hang van Duiwelspiek vanwaar Barry die stadskom bespied (109) en “Mr B” se luukse woonstel in Adderleystraat (226). Daarbenewens word die ruimtelike atmosfeer aangevul met beskrywings van onder meer die Kaap se wispelturige weerstoestande (301) en die gebruiklike twaalfuur-kanonskoot vanaf Seinheuwel (214, 217).

---

<sup>115</sup> Hierdie persepsie is verder ironies, want onlangse statistiek het getoon dat die Wes-Kaap inderwaarheid van die hoogste moord- en verkragtingsyfers in Suid-Afrika het. Sien SAPS Strategic Management (2014:9, 13, 18 e.v.).

Daarmee voldoen *13 uur* dus aan Pronzini en Adrian se kriterium vir die hardgebakte speurroman: “an accurate, honest, and realistic description of its locale” (1995:3-4). Maar volgens Pronzini en Adrian miskien nog belangriker as die fisiese ruimte in die hardgebakte misdaadroman, is dat die leser insig kry in die “social, political and/or moral climate of its era”. Een voorbeeld hiervan in *13 uur* is die feit dat daar ’n protesoptog van “een of ander labour union by die parlement” plaasvind (34).

Daarbenewens is die karakters in *13 uur* deurgaans bewus van die veelrassige, multikulturele Suid-Afrikaanse milieu waarin hulle hulself bevind. Fransman Dekker is byvoorbeeld uiters sensitief ten opsigte van mense se houdings jeens bruin mense. As Alexa Barnard, en later Melinda Geyser, weier om deur hom ondervra te word, is hy geaffronteerd en neem hy summier aan dit is as gevolg van rassisme (159).

Die korrupsie in *13 uur* gee verdere insig in die “social, political and/or moral climate of its era”. Vir ’n geruime tyd vermoed die leser dat die SAPD op ’n manier korrup is en dat sekere polisieledede deel is van die komplot teen Rachel Anderson. Sy sê byvoorbeeld oor die telefoon vir haar pa: “The police, I can’t even go to the police ...” (113),<sup>116</sup> maar algaande word dit duidelik dat dit eintlik Jeremy Oerson, ’n lid van die plaaslike Kaapse *Metropolisie*, is wat met “Mr B” en AOA heul. (Die misverstand ontstaan deurdat Rachel nie duidelik onderskei tussen die “SAPD” en “Metropolisie” nie.)

Volgens Cawelti (1976:156) is hierdie topos van broeiende korrupsie (“onder die oppervlak”) binne die moderne stadsmilieu ’n wesenskenmerk van die hardgebakte speurformule:

The urban world of the hardboiled detective story is, then, a surface of specious and ambiguous glamour hiding depths of corruption.

---

<sup>116</sup> Gevolglik spreek Bill Anderson sy kommer teenoor die Amerikaanse konsul-generaal in Kaapstad uit (162) en verwys hy na die korrupsieszaak teen die voormalige nasionale polisiekommissaris Jackie Selebi. Selebi is op 10 September 2007 deur die Nasionale Vervolgingsgesag gearresteer op klage van korrupsie, bedrog en dwarsboming van die gereg. Tydens sy verhoor het Selebi erken dat hy ’n vriendskapsverhouding met die bekende dwelmhandelaar, Glenn Agliotti, gehad het. (Agliotti het na bewering ’n aandeel gehad in die kontroversiële, selfgeorkestreerde moord op Brett Kebble, ’n mynmagnaat, en was betrokke by verskeie georganiseerde misdaadaktiwiteite). Selebi is skuldig bevind aan korrupsie op 2 Julie 2010, maar onskuldig op die ander aanklagte teen hom. Hy is tot 15 jaar tronkstraf gevonnissen op 3 Augustus 2010 en het op 23 Januarie 2015 aan siekte beswyk (*South African History Online* 2015).

Kaapstad se ikoniese fasade van skoonheid versluier in *13 uur* presies die soort kriminaliteit en dieperliggende korrupsie waarna Cawelti verwys. Die openingsparagrafe beskryf hoedat Rachel Anderson vroegoggend teen Leeukop uithardloop, “lewendig, gesond, gefokus”, maar die bekoorlikheid van hierdie toneel is ’n leuen, want die meisie vlug inderwaarheid vir haar lewe:

Tot sy skielik gaan staan en oor haar linkerskouer terugkyk. Dan verbrokkel die illusie, want daar is angst in haar gelaatstrekke. En uitputting.

Sy sien nie die indrukwekkende skoonheid van die stad in die sagte lig van die opkomende son nie. (9)

Die verteller se tussenbeïdetrede is duidelik in die laaste sin, wat verby die karakter se fokalisering beweeg en klem lê op Kaapstad se skoonheid in die agtergrond wat die meisie *nie* raaksien nie. Hierdie betrokke sin is ’n vooruitwysing na ’n latere gedeelte waarin Rachel wel verby die skynskoonheid van die stad sien en weet dat dit bloot ’n dekmantel is vir die misdaad wat daaronder prut:

En daaragter lê die stad en die lang swiep van Tafelbaai, ’n poskaart van helderblou see en die klompie toringblokke wat bymekaar hurk, asof hulle solidariteit in die nabyheid soek.

Dit is ’n leuen, dink sy, dié skoonheid. ’n Valse front. Sy en Erin het hulle daardeur laat mislei. (77)

Drawe (2013:195) meen die ruimtelike inkleding in *13 uur* ondergrawe dus grootliks die verromantiseerde, cliché-persepsie van Kaapstad wat daar by talle mense heers:

In particular, the unique beauty of Cape Town and its towering landmark Table Mountain are made to stand in stark contrast to the crimes which occur here in fiction as well as in reality.

### 6.8.3 Samevatting

In terme van Todorov se tipologie (1977) kan *13 uur* as ’n spanningsverhaal getipeer word. Dit is ’n roman waarin die dryfvere van spanning en nuuskierigheid gebalanseer word en selfs oorvleuel. In hierdie bespreking is vervolgens gewys hoe Deon Meyer veral spanning skep deur sy hantering van tyd en fokalisering, maar dat hierdie “believable kind of excitement” in die formuleteks altyd neig na uiteindelijke resoluusie (Cawelti 1976:16, 17). Die speurders red ten slotte die meisie en vang die skurke.

Dit is verder interessant dat die raaiselnarratief in *13 uur* (die moord op Adam Barnard) op die oog af niks met die spanningsnarratief (Rachel Anderson se vlugtog) gemeen het nie, maar dat die ontrafeling van eersgenoemde uiteindelik setel in die byna toevallige oorvleueling van dié twee verhaallyne. Hierdie soort plotstruktuur is 'n verbluffingstegniek wat minstens sedert Raymond Chandler se tyd in die konstruering van misdadafiksie aangewend word.

Laastens is kortliks aangetoon hoe Kaapstad as verhaalruimte in *13 uur* fungeer, en hoe Meyer se uitbeelding die verromantiseerde persepsies betreffende hierdie stad ondergrawe. Ook dít blyk kenmerkend te wees van die hardgebakte speurverhaalformule.

## 6.9 *Spoor*

*Spoor* (2010) is Deon Meyer se tweede langste roman (541 bladsye) en, wat veelvuldige verhaallyne betref, waarskynlik die mees verwickelde tot op hede. Talle kritici is dit gevolglik eens dat Meyer met *Spoor* (2010) diestrukturele grense van die konvensionele misdadafiksieformule beproef het (vergelyk onder meer Brynard 2010, Victor 2011 en Harper 2011). Vervolgens word die verwickelde struktuur van *Spoor* uitgepluis. Daar sal verder aangevoer word dat “die chaosteorie”, 'n sentrale tema in *Spoor*, en spesifiek die karakter van Lukas Becker, die tradisioneel logiese, rasionele stramien van misdadafiksie uitdaag.

### 6.9.1 Struktuur

*Spoor* besit volgens Victor 'n “onkonvensionele struktuur” en sy wys daarop dat die titel nie om dowe neutte gekies is nie. Van die leser word immers verwag om ook “spoorsnyer te raak, om die tekens te lees, deel van die jag te word” (Victor 2011). Hierdie roman bestaan uit vier “boeke”, losweg aan mekaar gekoppel, en 'n naskrif.

#### 6.9.1.1 Boeke 1 en 3

Boeke 1 en 3 wentel hoofsaaklik om die karakter van Milla Strachan (wie se verhaal deur 'n derdepersoonsverteller aangebied word). Milla is 'n huisvrou van Durbanville wat ontnugterd is met haar voorstedelike middelklasbestaan. Sy begin 'n nuwe werk

as verslagskryfster vir die PIA<sup>117</sup> (die Presidensiële Intelligensie-Agentskap) se sogenaamde “Report Squad”.

Die PIA, onder leiding van Janina Mentz (wat sedert *Proteus* tot direkteur bevorder is), word in Boek 1 geposisioneer as die protagonis wat ’n beweerde komplot probeer ontlont. Boek 1 het trouens die titel “Komplot”, en fungeer hoofsaaklik as inleiding en agtergrond wat as’t ware die tafel dek vir die res van die gebeure in *Spoor*. Aangesien die misdaadsituasie in *Spoor* betreklik kompleks is, word hier opsommend verduidelik:

- Die PIA se fokus in *Spoor* is ’n plaaslike Moslem-ekstremistegroep wat bekend staan as die “Supreme Committee”. Die PIA vermoed die Supreme Committee wil wapens inbring vir ’n terroristaanval op 12 Oktober 2009, wanneer die Amerikaanse sokkerspan in Kaapstad sal wees.
- Intussen beplan ’n korrupte Zimbabwiese politikus, Johnson Chitepo, om diamante ter waarde van sowat 100 miljoen dollar via die Krugerpark in te smokkel, maar ’n militante Islamis, met die naam Sayyid Khalid bin Alawi Macki, het van Chitepo se planne uitgevind en wil die diamante onderskep. Omdat Macki ver weg is (in Oman), steun hy op sy plaaslike “moslembroers”, die Supreme Committee onder leiding van Suleiman “Shaykh” Dolly, vir hulp.
- Die Supreme Committee wentel op hul beurt die verantwoordelikheid af. Een van die lede van die Supreme Committee, Shahied Latief Osman, betrek vir Julius Inkunzi “die Bul” Shabangu, die heethoofdige baas van ’n motorkaping-sindikaat in Johannesburg, om Chitepo se besending diamante te onderskep.
- Die Bul het egter kompetisie, want die sogenaamde “Restless Ravens” wil ook die diamante hê. Die Restless Ravens is ’n berugte bende op die Kaapse Vlakte. Om sake verder te bemoeilik, is die Ravens tans in ’n interne magstryd gewikkel: die huidige bendeleier, Willem “Tweetybird” de la Cruz, is op die drumpel van aftrede en sy twee adjudante wedywer oor wie die bendeleierskap gaan oorneem.

Ten spyte daarvan dat Lemmer se naam op die boek se buiteblad verskyn (“Lemmer is terug. En dit is net die begin”), word die leser van *Spoor* eerder aangemoedig om

---

<sup>117</sup> In *Proteus* heet Janina Mentz se organisasie “die PIU”, maar dit verander in *Spoor* na die “PIA”, die Presidensiële Intelligensie-Agentskap.

met Milla as alledaagse heldin, “the ‘ordinary’ hero” (Cawelti 1976:40), te identifiseer. Sy is ’n aspirantskrywer wat eventueel die verhaal, in ’n baie letterlike sin, haar eie maak: sy skryf ’n spanningsroman, getiteld “*n Teorie van chaos*” na aanleiding van haar wedervaringe in *Spoor*. Boek 3 se opskrif lui dan ook: “*n Teorie van chaos*” (241).

#### 6.9.1.2 Boek 2

Lemmer (die held van *Onsigbaar*) is wel die fokuskarakter in Boek 2. Diederik Brand, ’n goeie boer van die omgewing waar Lemmer woon in die Karoo, het twee swartrenosters aangeskaf wat hy per vragmotor laat vervoer. Omdat renosters in transito ’n sagte teiken vir wildstropers is, betaal Diederik vir Lemmer om die jong vragmotorbestuurder, Lourens le Riche, op die rit te vergesel. Naby die grens van Botswana word die twee renosters dan opgelaai, tesame met ’n jong Afrikaanse vrou, Cornél “Vlooi” van Jaarsveld, wat haarself as veearts voordoet. Vlooi wyt die vreemde pienk swelsels op die diere se rûe aan ’n velsiekte, “nekrolitiese dermatitis” (130).

Boeke 1 en 2 oorvleuel dan op verrassende wyse. Op pad terug van die Botswanagrens word die vragmotor met renosters deur Julius “die Bul” Shabangu en ’n span van dertien rowers geëk. “Die Bul” kry egter nie waarvoor hy gesoek het nie – naamlik Johnson Chitepo se diamante. Die oggend ná Lemmer en sy geselskap se aankoms op Diederik se plaas is die renosters se pienk “velsere” skielik weg, en Vlooi is vort met sowel die diamante as Lemmer se handgeweer (’n Glock).<sup>118</sup> Die sogenaamde “nekrolitiese dermatitis” op die renosters se rûe was al die tyd plastiekdoppe [!] waarin diamante verberg is. Vlooi van Jaarsveld is dus, tot die leser se verbasing, ’n bedrieglike smokkelaar wat die stereotipiese rol van *femme fatale* in hierdie roman vertolk.

’n Tweede belangrike oorvleuelingspunt tussen Boeke 1 en 2<sup>119</sup> is die moord op Julius Shabangu. Lemmer infiltrer Shabangu se luukse huis in Sandton (op soek na inligting

---

<sup>118</sup> Aangesien Lemmer steeds op parool is na ’n padwoedemoord waarvoor hy vier jaar tronkstraf uitgedien het, kan hy nie toelaat dat sy geweer in die verkeerde hande beland nie: sy vingerafdrukke, asook die bloed van een van Shabangu se gestorwe makkers, verskyn op die geweer. Dit is waarom hy genoop word om vir Vlooi van Jaarsveld op te spoor.

<sup>119</sup> Lemmer en Milla se verhale oorvleuel ook op ander, byna toevallige maniere. Een van die vier arrogante Harley Davidson-motorfietsryers met wie Lemmer slaags raak (161 e.v.) is byvoorbeeld Milla se voormalige man, en Gustav Kemp, die prokureur, het klaarblyklik beide Lemmer se padwoedesaak en Milla se egskeidingsaak hanteer.

in verband met Vlooi van Jaarsveld), maar dinge loop skeef en Lemmer moet geweld gebruik om te ontsnap. Shabangu en twee van sy trawante bly in die slag (229-240). 'n Man met die naam Lukas Becker, die man met wie Milla Strachan onherroeplik paaie kruis, word gevolglik van die moord op Shabangu verdink. (Becker se karakter word meer breedvoerig bespreek in 'n latere gedeelte oor die chaostema in *Spoor*.)

### 6.9.1.3 Boek 4

Die speurheld in Boek 4 is Mat Joubert (bekend van onder meer *Feniks*). Mat het pas aangesluit by die privaatspeurdiens van Jack Fischer, omdat hy oorbodig begin voel het in die “nuwe” SAPD. Sy eerste ondersoek vir Jack Fischer en Genote is die verdwyning van ene Danie Flint. Voor sy verdwyning het Danie Flint skynbaar oornag 'n groot bedrag geld iewers in die hande gekry, waarmee hy 'n sportmotor gekoop het. Flint, wat as areabestuurder vir die Atlantic Bus Company (ABC) gewerk het, kon egter kwalik 'n duur nuwe motor bekostig, wat Mat noop om die geldspoor te volg.

Deur middel van ABC se ingeboude moniteringstelsel (die Driver Risk Management Programme, ofte wel DRMP), ontdek Mat 'n videogreep wat die raaisel opklaar. Een van ABC se bestuurders het eendag 'n Mercedes Benz van agter gestamp, wat die motor se katterbak laat oopspring het – met 'n lyk daarbinne. Flint het die implikasies besef en die video as hefboomkrag gebruik om die Mercedes se insittendes af te pers vir geld. Ongelukkig vir Flint was die insittendes lede van die Restless Ravens, 'n berugte bende op die Kaapse Vlakte.

Op daardie dag het die Ravens vier miljoen rand verruil vir Vlooi van Jaarsveld se gesteelde diamante, maar die transaksie het 'n nare wending geneem. Weens 'n interne magstryd binne die Ravens se geledere, en Terror Baadjies (die wrede *enforcer* van hierdie bende) se aspirasies om die nuwe bendeleier te word, is Vlooi en Tweetybird de la Cruz (die oorspronklike bendeleier) op die plek doodgeskiet. Danie Flint is 'n paar weke later ontvoer en vermoor om verdere afpersing vir die Ravens te verhoed. Al drie slagoffers se lyke word eventueel deur die polisie opgegrawe.

Boek 4 is dus 'n meer tradisionele speurverhaal, kompleet met die ses verhaalstappe van die klassieke speurverhaalformule<sup>120</sup> soos deur Cawelti (1976:82) uiteengesit. In so 'n speurnarratief vind die een of ander sosiaal ontwrigtende misdaad plaas (in hierdie geval, die verdwyning van Danie Flint), maar deur sy ondersoek herstel die speurheld uiteindelik die versteurde sosiale ewewig (Mat Joubert vlek naamlik die verband tussen Danie Flint, die Restless Ravens en Vlooi van Jaarsveld oop).

#### 6.9.1.4 Naskrif

Die naskrif in *Spoor* open met 'n koerantberig waarin superintendent Johnnie October,<sup>121</sup> wat vir Mat gehelp het om Danie Flint se moordsaak op te klaar, erken dat “ons nog na 'n hele klompie stukkies van dié legkaart soek” (537). Vir die leser van *Spoor* is daar eweneens in hierdie stadium 'n aantal ontbrekende “legkaartstukke”. Die naskrif, wat maar vyf bladsye lank is, rond ten slotte 'n aantal storielyne af:

- Mat Joubert begin intussen sy eie speurfirma, en bevry homself sodoende van die kapitalistiese werksetiek by Jack Fischer se firma, waarmee Mat deurgaans wroeg in Boek 4. Vergelyk byvoorbeeld die gedeelte waar Mat sy besware teenoor Jack Fischer opper: “Dis 'n ingesteldheid hier” (492).
- Die naskrif wys verder hoedat Lemmer besoek aflê by Mat se nuwe kantoor. Die leser is verras om uit te vind dat die vrou wat Terror Baadjies doodgeskiet het by Atlantis *nie* Vlooi van Jaarsveld is (soos in die bovermelde koerantberig gesuggereer) nie, maar wel haar niggie, Helena Delfosse.
- Dit is ook *nie* Lemmer se Glock wat gebruik is in die moorde (soos vermoed) nie, maar 'n Beretta (oënskynlik die misplaaste vuurwapen van Danie Flint). Vlooi van Jaarsveld is dus steeds lewendig, en Lemmer steeds soekend na sy gekontamineerde wapen. (Potensieel skuil daar in hierdie oop einde boustof vir 'n volgende verhaal. Reekse is immers 'n baie populêre tegniek en

---

<sup>120</sup> Soos uiteengesit in hoofstuk 5 van hierdie studie, bestaan die tradisionele speurformule uit ses stappe, aldus Cawelti (1976:82): (a) bekendstelling van die speurder, (b) beskrywing van die misdaad en/of misdaadtoneel, (c) die sistematiese ondersoekproses, (d) aankondiging van die oplossing, (e) verduideliking van die oplossing en (f) ontknoping of *denouement*. Die stappe kom nie noodwendig altyd voor in hierdie presiese volgorde nie, en vloei dikwels ineen, maar daarsonder kan die basiese speurstruktuur nie slaag nie.

<sup>121</sup> Johnnie October is die polisieman wat vir Mat gehelp het om Danie Flint se moordsaak op te klaar en die Restless Ravens aan die pen te laat ry.



verskynsel in formulefiksie, soos duidelik sal blyk uit die hieropvolgende bespreking van 7 dae.)

- Die PIA, onder leiding van Janina Mentz, is intussen ontbind, na aanleiding van die fiasko met die Supreme Committee. Mentz en haar span het foutiewelik aangeneem Lukas Becker werk vir die Amerikaanse CIA, terwyl hy eintlik 'n persoonlike missie onderneem. Die CIA sien op hul beurt toe dat die Moslem-ekstremiste se komplot doodgeswyg word.
- Milla Strachan se droom om 'n boek te publiseer word verwesenlik, maar miskien belangriker nóg, is haar karakterontwikkeling. Waar sy aan die begin van Boek 3 in haar dagboek skryf: "My boek vorder nie. Die storie is klein, versigtig, bang. Net soos my lewe" (243), ontwikkel sy tot iemand wat dapper genoeg is om 'n groep Moslem-ekstremiste te laat les opsê.

Die naskrif in *Spoor* fungeer dus as die ontknoping (of liever die vasknoping, van 'n hele aantal "los storiedrade") wat tipies in die slot van die misdaadformule met sy finale "certainty of resolution" (Cawelti 1976:34) voorkom. Die finale resoluëie in *Spoor* is betreklik netjies afgerond, behalwe miskien in een opsig: die verhaallyn van Lukas Becker en die tema van chaos.

### 6.9.2 Lukas Becker en die chaosteorie

Lukas Becker is 'n ietwat sonderlinge karakter in Deon Meyer se werk, want hy bring 'n element van toeval en lukraakheid na die geordende struktuur van die populêre misdaadfiksieformule waarin alles tradisioneel 'n logiese verklaring het. Lukas was die *toevallige* slagoffer van 'n motorkaping deur Julius Shabangu se trawante, en probeer nou bloot sy gesteelde kontant terugkry. Hy word as 't ware *toevallig* in *Spoor* se komplekse misdaadsituasie betrek, wanneer hy van die moord op Shabangu verdink word. Boonop raak Lukas en Milla verlief nadat hul paaie *toevallig* kruis.

Milla kry naamlik die opdrag om agtergrondinligting oor Lukas in te samel en 'n profiel oor hom te skryf vir die PIA se Report Squad. Hy intrigeer vir Milla eindeloos, want sy lewe lyk vir haar soveel interessanter as haar eie. Dan daag Lukas een aand onverwags by die ateljee op waar Milla danslesse neem, en sy herken hom dadelik (273):

Haar eerste instinktiewe impuls is hom vir te waai, want sy ken hom. Dan plaas sy hom, snap die omstandighede, en haar hart ruk.

Lukas en Milla se verhouding ontwikkel dermate dat hulle in die klimakstoneel van Boek 3 gesamentlik teen die Supreme Committee te staan kom. Tydens hierdie konfrontasie, by 'n Waterfrontse bootklub, kom Lukas tragies te sterwe, maar Milla oorleef en kom weg met Lukas se geld (sowat 'n halfmiljoen rand). Na aanleiding van dié ervaring skryf sy 'n spanningsverhaal met die titel *'n Teorie van chaos* – wat op metatekstuele vlak betekenisvol is.

*Spoor* is nie die eerste van Meyer se romans om die chaosteorie op te haal nie. In *Proteus* (235-236) verduidelik Zatopek van Heerden vir Allison Healy:

“Het jy al gehoor van die chaosteorie?” ... “Dit kom basies daarop neer dat 'n baie geringe verandering in 'n klein plaaslike sisteem kan uitkring om die balans te versteur in 'n ander, groter stelsel, ver verwyder daarvan. Dit is 'n wiskundige model. Hulle boots dit met rekenaars na.”

Lukas se karakter verteenwoordig so 'n “geringe versteuring” wat verreikende gevolge het vir die groter misdaadkompleks in *Spoor*. Lukas ontdek naamlik dat die PIA se aannames foutief was. (Die Supreme Committee het *nie* wapens of 'n terreurdaad in gedagte nie, maar eerder 'n geheime komplot om 'n sieklike Osama bin Laden in te smokkel vir mediese behandeling in Suid-Afrika.) Verder dui die reeks toevallighede wat lei tot Lukas se dood, aan die einde van Boek 3, op die wesenlike lukraakheid van die mens se bestaan en optrede. Om hierdie rede kan gesê word dat *Spoor*, deur die karakter van Lukas Becker, gemoeid is met wat Black (2010:86) die “contingency of life” noem.

In sy essay “Crime fiction and the literary canon” voer Black (2010:76-89) aan dat Dashiell Hammett 'n skrywer van misdaadfiksie is wat die brug tussen populêre fiksie en literêre fiksie suksesvol geslaan het. Een van die dinge “[that enabled Hammett] to raise the crime story into literature” was die gebruik van 'n opwindende misdaadverhaal as voertuig “to make profound observations about society and life” (Black 2010:86).

Black baseer sy argument spesifiek op 'n anekdote wat in Hammett se bekende roman *The Maltese falcon* (1930) voorkom. Die speurder in daardie roman, Sam Spade, filosofer naamlik oor 'n man wat hy jare tevore ontmoet het, ene Charles

Flitcraft. Flitcraft het op 'n dag verby 'n bouperseel gestap toe 'n tuimelende staalbalk hom rakelings misgeval het. Hierdie lukrake “near-death experience” het vir Flitcraft blykbaar 'n “glimpse of life” gegee, en vir Sam Spade laat peins oor die absurditeit van die lewe. Spade sê byvoorbeeld: “But that’s the part of it I always liked. He [Flitcraft] adjusted himself to beams falling, and then no more of them fell, and he adjusted himself to them not falling” (Hammett, aangehaal in Black 2010:86). Black (2010:86) skryf voorts:

A passage like this dealing with the contingency of life is not what we expect to find in either hardboiled crime fiction or in the classic detective story in which there seems to be reason for everything, and nothing is a matter of chance.

...

It provides a revealing glimpse into [what] Marcus calls “the ethical irrationality of existence” and “the ethical unintelligibility of the world”.

Lukas Becker is eweneens bewus van die etiese irrasionaliteit en onverstaanbaarheid van die lewe. Hy verduidelik vir Milla dat hyself betrokke geraak het by smokkelary (van argeologiese vondste), want hy “het by die chaos gaan leer, sodat [hy] dit kan benut”. Milla sou later Lukas se verduideliking in *'n Teorie van chaos*, haar fiksionele spanningsroman, opneem: “Ons stuur veertien duisend jaar al af op chaos, Milla ... Kan jy bekostig om dit te ignoreer? Of moet jy die chaos benut om van dit te ontsnap?” (383).

Uiteindelik ontsnap selfs Lukas nie aan die chaos nie. Ten spyte van die simpatie wat Lukas Becker by lesers van *Spoor* ontketen – naamlik deur sy verhouding met Milla, die hoofkarakter – word hierdie sonderlinge formuleheld tog uitgewis.

### 6.9.3 Samevatting

Hier is aangetoon hoedat *Spoor* struktureel een van die mees verwickelde romans tot dusver in Meyer se oeuvre is. Die roman is eintlik “drie en 'n half stories ineen”, soos Gouws (2010) dit beskryf, en betrek 'n veelheid subgenres van misdadafiksie soos avontuur, benderiller, speurderprosedureroman, aksiespanning, spioenasie asook smeulende romanse (aldus Brynard 2010), wat meebring dat die roman enige maklike kategorisering te bowe gaan. Hierdie narratiewe kompleksiteit verklaar dus ten dele Nicol (2015) se opmerkings rakende die “plot sophistication and literary prowess” van Deon Meyer se werk.

Weens die teenwoordigheid van Lukas Becker en die tema van chaos en toevalligheid in *Spoor*, waardeur die tradisionele logika van die misdaadformule uitgedaag word, is hierdie roman ook vergelykbaar met Dashiell Hammett se *The Maltese falcon* (1930). *The Maltese falcon* is volgens Black wél in die Westerse literêre kanon opgeneem, omdat dit (soos *Spoor*) 'n roman is wat 'n opwindende misdaadnarratief as voertuig gebruik om die “contingency of life” te belig (Black 2010:85-87).

## 6.10 7 dae

Cawelti (1976:8) gaan van die veronderstelling uit dat misdaadfiksie 'n eiesoortige kunsvorm is “with its own special artistic limitations and potentialities”. Sommige skrywers van misdaadfiksie styg uit, omrede hulle die artistieke moontlikhede wat hierdie betrokke formule(s) bied, meer effektief ontgin as ander.

In plaas daarvan om dus te fokus op die talle maniere waarop Deon Meyer se romans die konvensionele verwagtinge vir misdaadfiksie uitdaag, soos gedoen is in baie van die analyses tot dusver in hierdie hoofstuk, sal die volgende bespreking van *7 dae* (2011) illustreer waarom Meyer juis 'n effektiewe beoefenaar van formuleliteratuur is.

### 6.10.1 Vernuwung van stereotipes en intriges

Goeie formuleskrywers doen volgens Cawelti (1976:11) veral twee dinge baie effektief:

We can point to at least two special artistic skills that all good formulaic writers seem to possess to some degree: the ability to give new vitality to stereotypes and the capacity to invent new touches of plot or setting that are still within formulaic limits.

In *7 dae* kom eerstens die stereotipe van die reeksmisdadiger aan bod. Knight (2004:233) meen die reeksmisdadiger (veral die reeksmoordenaar) is 'n integrale deel van die misdaadfiksieskrywer se repertoire. Soos talle internasionale misdaadskrywers benut Deon Meyer van tyd tot tyd hierdie tipe as boustof vir 'n boeiende plot.<sup>122</sup> Dit is ook die geval in *7 dae*.

---

<sup>122</sup> *Feniks* is die eerste van Meyer se romans met 'n reeksmoordenaar, die sogenaamde “Mausermoordenaar”. *Orion* vervat vervolgens 'n aantal reeksmoordenaars soos die “Maskeerbandmoordenaar” en die “Roointlaksman”. In *Infanta* vang Bennie en sy kollegas die

Aan die begin van hierdie roman word 'n polisiekonstabel deur 'n naamlose sluipskutter in die been geskiet. Die skut – wat later “Salomo” in die pers gedoop word – dreig om elke dag 'n polisielid in die Kaapse skiereiland te skiet, totdat die moordenaar van ene Hanneke Sloet gearrester word. Twee vraagstukke word dus met die intrapslag geopper: (1) wie is die “Salomo-skieter”, en (2) wie het vir Hanneke Sloet vermoor? Hierdie twee intriges is boonop onlosmaaklik verweef, want hoe gouer die Sloetsaak opgelos word, hoe vinniger hou “Salomo” op om polisielede te teiken. Net soos in die geval van *13 uur* ontstaan daar dus “twee intriges, twee plots” (Wessels 2012), wat onderskeidelik deur spanning en nuuskierigheid gedryf word.

Die ondersoek na Hanneke Sloet se moord is oorspronklik deur inspekteur Tommy Nxesi gelei, maar nou moet Bennie Griessel, deesdae 'n speurder vir die Valke (ook bekend as die Direkoraat vir Prioriteitsmisdaadondersoeke, of DPMO), dié dossier oorneem. Bennie en sy kollegas se pogings om die Sloetsaak op te los, word egter bemoeilik deur “Salomo” se misleidende e-posse wat – deurspek van obskure Bybelverse en verwysings na kommunisme – die Valke op die een dwaalspoor ná die ander lei. Intussen word 'n lid van die SAPD daagliks geteiken, en Bennie oorleef self naelskraaps 'n skoot op Dag 5 (354).

Uiteindelik stel die Valke vas dat Hanneke Sloet se *werklike* moordenaar een van die mins waarskynlike karakters in die boek is, soos tipies in die speurverhaal: die beeldskone mevrou Annemarie van Eeden (407). Mevrouw Van Eeden het klaarblyklik uitgevind dat haar man, die suksesvolle sakeman Henry van Eeden,<sup>123</sup> 'n seksuele verhouding met Hanneke Sloet aangeknoop het. Uit jaloesie het sy die jonger vrou dus met 'n antieke swaard ('n *jian*) in haar (Sloet se) woonstel doodgesteek.

Teen die einde van *7 dae* blyk dit gevolglik dat Hanneke Sloet se onopgeloste moord bloot 'n rookskerm was. “Salomo”, wie se regte naam Erik Samuel Brecht is, koester

---

sogenaamde “ketelkoordmoordenaar”, en begin dan die soektog na “Artemis”, die assegaai-reeksmoordenaar.

<sup>123</sup> Henry van Eeden se naam stem ooreen met dié van die hoofkarakter in Etienne Leroux se *Sewe dae by die Silbersteins* (1962). Ook die romantitel “7 dae” en die naam van die prokureursfirma waar Hanneke Sloet gewerk het, “Silberstein Lamarque” (45), beklemtoon hierdie ooglopende intertekstuele verband. Die versoeking is daar om diepere verbande tussen Meyer se *7 dae* en Leroux se *Sewe dae* te soek, maar Wessels (2012:191) se indruk is dat Meyer waarskynlik bloot 'n speelse huldeblyk wou bring aan een van die reuse van die Afrikaanse letterkunde met wie hy 'n titel deel.

inderwaarheid 'n wrok teen Fanie “Gefok” Fick – die speurder wat 'n  *vorige* moordsaak, dié van Estelle Steyn, verbrou het. (Estelle Steyn kan waarskynlik as die fiksionele eweknie van Inge Lotz<sup>124</sup> beskou word.) Ondanks kritiek teen *7 dae* (vergelyk Roux 2011), is hierdie onthulling een van die verrassendste wendings in Meyer se oeuvre en hy slaag dus daarin om, binne die spanningsverhaalstruktuur (Wessels 2012), verrassende “new touches of plot” te konstrueer.

Samuel Brecht (“Salomo”) was Estelle Steyn se verloofde en die hoofverdagte in haar moordsaak. (Hy kan dus gesien word as die fiksionele weergawe van Inge Lotz se kêrel, Fred van der Vyver.) Hoewel hy later deur die hof vrygespreek is, voel Brecht steeds diep verontreg. Daarom orkestreer hy hierdie reeks skietvoorvalle sorgvuldig net om op Dag 6 by Fanie Fick uit te kom. Oomblikke voordat die Valke in die verhaalslot toesak en Brecht in hegtenis neem, word Fick noodlottig in die hart geskiet (385).

Hoewel nie naastenby in dieselfde mate as “Artemis” (Tobela Mpayipheli) in *Infantia* nie, kry die leser wel in *7 dae* wel 'n binneblik op Brecht se gedagtes – 'n verdere kenmerk van die reeksmoordenaargenre. Vergelyk byvoorbeeld die volgende passasie, wat Samuel/Salomo se paniek verklap nadat hy 'n polisieman per abuis in die maag skiet (199):

... dit is 'n maagskoot, en 'n uitroep spring op in sy keel, Here, en die paniek ontplof in hom.

Samuel/Salomo deel oënskynlike eienskappe met die reeksmoordenaartipe, soos sy wraakgierigheid en behoefte aan sensasie in die media (vergelyk Conrath, aangehaal in Malmgren 2001:176). 'n Sprekende voorbeeld hiervan is die talle obskure e-posboodskappe wat Samuel/Salomo aan die Valke en media versprei. Maar hy verskil van die stereotipiese reeksmoordenaar, soos uitgebeeld in byvoorbeeld Thomas Harris se *Red dragon* (1981) en Easton Ellis se *American psycho* (1991), vir sover hy

---

<sup>124</sup> Inge Lotz is die naam van 'n Stellenbosse student wie se opspraakwekkende moord in 2005 gelei het tot die inhegtenisname en verhoor van haar kêrel, Fred van der Vyver. Van der Vyver is in 2007 onskuldig verklaar nadat regter Deon van Zyl bevind het dat sekere bewysstukke deur die polisie se ondersoekspan wanaangebied is. Niemand is ooit weer aangekla nie en die saak het gesorg vir hewige kritiek teen die SAPD, asook aanleiding gegee tot die verskyning van Anthony Albeker se invloedryke kriminologiese werk *Fruit of a poisoned tree* (2010).

nie 'n professionele of koelbloedige moordenaar is nie, en sy optrede nie noodwendig uit 'n vorm van psigose gebore is nie.

Nog 'n stereotipe wat in Meyer se werk subtiel nuwe gestalte kry, is die figuur van die speurder. Die Britse resensent Forshaw (2012) bewonder byvoorbeeld die manier waarop die ou troop van “die polisieman as alkoholis” uitgebeeld word:

And there is a key thing to praise ... how does Meyer manage to make the hoariest cliché of crime fiction – the alcoholic copper – read as if we've never encountered this device?

Die “alcoholic copper” waarna Forshaw verwys, is uiteraard die hardgebakte speurder Bennie Griessel. Soos in vorige romans worstel hy in *7 dae* met allerlei probleme:<sup>125</sup> sy stryd teen drank, sy gebroke huwelik, sy verhouding met sy kinders, sy plek in 'n transformerende polisie diens en land, sy moeite om by te hou met die nuutste tegnologie, en veral sy ontluikende verhouding met Alexa Barnard.

Volgens Human (2015) kan Bennie se selfvertwyfeling of hy opgevoed, vermoënd en viriel genoeg is om aan Alexa se verwagtinge te voldoen, as 'n “subtiële appropriasie van die konvensionele eienskappe van die macho hardebaardspeurder beskou word”. In *Kobra* word die macho stereotipe veral ondergrawe as Bennie probleme ervaar met sy “karnallie” (99), want hy erken later teenoor Alexa: “Ek kan nie meer byhou nie. Met die ... seks” (385).

In *7 dae* is dit ook opvallend dat Bennie meer gesteld is op sy gebruik van kragwoorde. In plaas daarvan om “fok” te sê, gebruik hy byvoorbeeld die frase “faux pas”, wat hy by prof. Pagel gehoor het (kyk 238, 264, 274). 'n Mens lees ook (37):

En hy dink, die lewe is net nooit fo-... Verdomp. Die lewe is net nooit *verdomp* eenvoudig nie. Hy vind geen vreugde in die nuwe woord nie.

Wessels (2012) meen hierdie spel is 'n subtiële objektivering en ironisering van die klagtes van lesers wat gevoel het Meyer se karakters vloek te veel. Warnes (2012:987) meen egter die appropriasie van die macho stereotipe in Meyer se werk verkry 'n wyer dimensie:

Meyer is (I believe) nudging his imagined readers (especially those who might, like him, be male, white and Afrikaans) away from inherited, macho codes of identity, and

---

<sup>125</sup> Bennie staan volgens Wessels (2007:110) in die tradisie van “die speurder met probleme”.

towards gentler modes of socialisation ... [T]he deficiencies of white South African masculinity have been publically [sic] exposed, and the need for the rehabilitation of this group explicitly articulated.

### 6.10.2 7 dae as reeksroman

Die roman *7 dae* word beskou as deel van 'n soort "minireeks" binne die groter geheel van Meyer se oeuvre. Rautenbach (2015) verwys byvoorbeeld na "die driemanskap *13 uur*, *7 dae* en *Kobra*". Een rede hiervoor is reekskarakters soos Bennie Griessel, Mbali Kaleni en Vaughn Cupido wat herhaaldelik figureer, en waarmee lesers vertrouwd raak. ('n Vriendin van Corli van der Merwe (2010) sê byvoorbeeld "haar man praat oor die karakters in Deon Meyer se boeke asof hulle ou vriende is – dit is daardie soort gevoel wat sy karakters by die leser aanwakker".)

Ander stapelkarakters wat die fiksionele wêreld van Meyer se boeke bevolk, sluit in Benedict "Bones" Boshigo (van die Valke se handelsmisdadivleuel), Reginald "Lithpel" Davids (die rekenaargenie), Ilse Brody (die polisiepsielkundige in Pretoria), John Cloete (die polisie se mediaskakeloffisier), generaal John Afrika, brigadier Musad Manie (die "Kameel") en kolonel Zola Nyathi (die "Giraffe"), Arnold en Jimmy (ook bekend as "Dik en Dun" van forensies), dr. Tiffany October en prof. Phil Pagel (die staatspatoloë), "Dok" Barkhuizen (Bennie se borg by die AA) en Alexa Barnard (Bennie se nuwe liefdesbelangstelling).

Nog 'n manier waarop *7 dae* by 'n groter verhaalreeks inskakel, is intertekstuele (en intratekstuele) verwysings. In *7 dae* sê prof. Pagel byvoorbeeld dat die swaard waarmee Hanneke Sloet vermoor is, hom herinner aan die moordwapen in *Infanta*: "Laat my dink aan ons assegaai-saak van 'n paar jaar gelede. Onthou jy? Artemis, die vigilante-moordenaar?" (229). Daar word ook verwys na die "littekens" op Mbali Kaleni se nek, wat dui op die skietwond wat sy in *13 uur* opgedoen het (M41).

Volgens Glover en McCracken (2012) het die verskynsel van boekreekse (*serial novels*) ten nouste saam met populêre fiksie ontwikkel,<sup>126</sup> en is dit 'n algemene verskynsel in die sfeer van misdadifiksie.<sup>127</sup> Warshow (aangehaal in Cawelti 1976:9-

---

<sup>126</sup> Hierdie verband kan volgens Glover en McCracken (2012) teruggevoer word na die negentiende eeu waarin veral goedkoop reekspublikasies, soos die *dime novel* en sogenaamde *penny dreadful*, winsgewende moontlikhede vir massaverspreiding oopgemaak het.

<sup>127</sup> 'n Mens dink byvoorbeeld aan Sir Arthur Conan Doyle se Sherlock Holmes,<sup>127</sup> of Agatha Christie se Hercule Poirot en Miss Jane Marple, wat in talle vervolgpublikasies verskyn. Meer onlangs was daar



10) meen verder “[genre fiction] appeals to previous experience[s] of the type itself: it creates its own field of reference”. Insgelyks sluit Meyer se romans aan by die tradisie van reekse, en bring sodoende ’n metafiksionele verwysingsraamwerk tot stand waarmee die leser vertrouwd raak deur herhaling.

### 6.10.3 Die realiteitseffek

Die realiteitseffek, of “werklikheidsgevoel”, soos een resensent daarna verwys (Van der Merwe 2010), is ’n uitstaande kenmerk van Deon Meyer se prosa. Meyer se romans word oor die algemeen beskou as besonder realisties, geloofwaardig en “lewensgetrou”. Lesers kry die indruk dat wat hulle lees werklik sou *kon* wees. Hierdie “realiteitseffek” (ook bekend as “verisimilitude” in Engels, of “vraisemblance” in Frans) kan soos volg gedefinieer word:

The concept implies that either the action represented must be acceptable or convincing according to the audience’s own experience or knowledge or, as in the presentation of science fiction or tales of the supernatural, the audience must be enticed into willingly suspending disbelief and accepting improbable actions as true within the framework of the narrative. (*Encyclopaedia Britannica* 2015)

Meyer bring die realiteitseffek op ’n verskeidenheid maniere tot stand. Een ooglopende strategie wat hy gebruik, is hoogs gedetailleerde beskrywings. Vergelyk byvoorbeeld die beskrywing van die Salomoskieter se paneelwa in *7 dae* (10):

Dit is ’n onopvallende voertuig, ’n 2009-model wat die letsels van harde werk dra – ’n duik in die voorste buffer, skaaf- en krapmerke agter by die laaideur. Die vensters in die middel en agter is ondeursigtig gemaak met goedkoop wit verf. Buite verskil die sypaneel se kleur effens van die res van die voertuig.

Sommige van die besonderhede wat gegee word (soos die duik in die voorste buffer, of die effens verskillende kleure van die sypaneel), is wesenlik irrelevant in terme van die verhaaldebeure, maar is belangrik vir sover dit die leser help om ’n herkenbare verhaalwêreld in sy/haar verbeelding tot stand te bring.

’n Tweede realiteitskeppende strategie is die gebruik van idiolektiese dialoog. Vaughn Cupido is veral ’n karakter wie se “stem” en taalgebruik effektief uit die verf kom. In *7 dae* bring Vaughn byvoorbeeld vir Bennie, sy ouer kollega, op hoogte met die nuutste sosiale media (142):

---

reekse met speurders soos Martin Beck (van die Sweedse skrywers Maj Sjöwall en Per Wahlöö), Kurt Wallander (van Henning Mankell) en Harry Bosch (van Michael Connelly), om enkele voorbeelde uit die wêreldliteratuur van misdaadfiksie te noem.

“Het sy [Hanneke Sloet] ge-Gmail? Ge-Twitter?” [vra Vaughn].

“Ge-Twitter?”

“Jissis, Bennie, jy’s so fokken old school, dis scary ...” Cupido, tien jaar jonger as Griessel, pluk sy selfoon uit. “This, my friend, is the HTC Desire HD, loop op Android. TweetDeck at the tap of an icon ...” Hy wys vir Bennie: “Daai’s Twitter. Jy moet dans, pappie, om by te bly, there’s a new Tweet every second.”

Cupido se kodewisseling (tussen Engels, Afrikaans en Kaaps), sy gebruik van naamwoorde as werkwoorde (“ge-Gmail” en “ge-Twitter”), die feit dat hy nie skroom om te vloek nie (“Jissis” en “fokken”), die byname wat hy invoeg (soos “pappie” en “my friend”, later ook epitette soos “Egan the Vegan”, “Pruis die Muis”) en sy beeldspraak (“Jy moet dans ... om by te bly”) verleen geloofwaardigheid aan sy karakterisering. Vaughn Cupido is maar een voorbeeld, maar die meeste van die karakters in Meyer se oeuvre handhaaf konsekwent so ’n eiesoortige idiolek.

Die derde strategie wat verband hou met die realiteitseffek in Meyer se werk is die talle verwysings na “werklike” persone en gebeure. Voorbeelde hiervan is legio. Aan die begin van *7 dae* (16-17) vergesel Bennie byvoorbeeld vir Alexa na ’n glansfunksie by die Kunstekaap waar hy allerlei vermaaklikheidssterre ontmoet (insluitend Laurika Rauch, Karen Zoid, Emo Adams, Sonja Herholdt, Theuns Jordaan, Anton Goosen, en Lize Beekman).

Verwysings na “werklike” misdade, misdadigers en opspraakwekkende hofsake is eweneens volop. In een stadium van *7 dae* tref Mbali byvoorbeeld ’n vergelyking tussen die Salomoskieter se *modus operandi* en “the Beltway Sniper in America, in 2002 ... Two men who shot people from a car,” (106). Later word ook gesinspeel op ’n openbare verleentheid vir die SAPD ’n paar jaar tevore (vergelyk “Cops damage Krejčíř's neighbour’s house”, Steenkamp 2011):

Want amper ’n jaar gelede het die Valke in Gauteng ’n klopjag by die verkeerde adres uitgevoer toe hulle die Tsjeggiëse voortvlugtige Radovan Krejčíř vir bedrog in hegtenis wou neem. (300)

Laastens inkorporeer Meyer ook skynwerklike dokumente en tekste in sy romans. Dit is ’n tegniek wat veral deur Ed McBain in Amerika gepopulariseer is, maar dit is ook

deur vroeëre misdaadskrywers soos Agatha Christie gebruik.<sup>128</sup> In *7 dae* word die e-posboodskappe van die Salomoskieter byvoorbeeld in kursief<sup>129</sup> afgedruk (kyk bladsye 25-26, 47, 167, 173, 256 en 360). Die e-posse doen realisties aan, want hulle sluit al die gewone aanhefbesonderhede van 'n e-pos in (soos die e-adres van die sender, tydstempel en onderwerp). Vergelyk die volgende voorbeeld (256):

*762a89z012@anonimail.com*

*Sent: Tuesday 1 March. 16:57*

*To: jannie.erlank@dieburger.com*

*CC: j.afrika@saps.gov.za; b.griessel@dpmo.saps.gov.za*

*Re: Kollaterale skade*

*Ek wil graag my opregte simpatie aanbied aan die naasbestaandes van konstabel  
Errol Matthys ...*

Verder vind die leser ook prof. Pagel se patologiesverslag, met puntsgewyse dokumentêre inligting soos opgeneem in die moorddossier (32), die persverklaring van die Valke (105), 'n nuusberig en opskrif van *News24.com* (326), en die erotiese SMS'e wat tussen Henry van Eeden en Hanneke Sloet uitgeruil is (409-410).

Cawelti (1976:34) meen dat formuleliteratuur steun op "a maximising of [the] escapist dimension within a framework that the audience can still accept as having some connection with reality". Effektiewe formuleliteratuur moet dus geloofwaardig en realisties genoeg wees sodat lesers, vir die duur van die leeservaring, hul ongeloof sal ophef ("a willing suspension of disbelief", om Samuel Coleridge Taylor se term te gebruik, aangehaal in Safire 2007) ten einde effektief te kan ontvlug.

Samevattend kan gesê word dat die realiteitseffek in *7 dae* (soos in Deon Meyer se ander romans) bewerkstellig word deur onder meer hoogs gedetailleerde beskrywings, die ruimskootse gebruik van lewensgetroue dialoog en idiolekte,

---

<sup>128</sup> Malmgren skryf byvoorbeeld: "Ed McBain's insertion of procedural documentation perhaps recalls the way in which Agatha Christie inserts letters, maps, scraps of paper, and so on, in her mystery fiction" (Malmgren 2001:172).

<sup>129</sup> Die ingevoegde tekste verskyn hoofsaaklik in kursief om hulle tipografies van die normale derdepersoonsvertelling in *7 dae* te onderskei.

verwysings na herkenbare (“werklike”) mense en gegewens, en die invoeging van skynwerklike dokumente en tekste.

#### 6.10.4 Samevatting

*7 dae* is relatief negatief beoordeel deur sommige resensente, soos Roux (2011) wat meen “hierdie roman is geen grootse boek nie” en Forshaw (2012) wat meen “this is a Meyer novel with far less hefty dramatis personae than usual ... Meyer has set his sights lower here”. Maar selfs al word Roux en Forshaw se takserings as korrek aanvaar, selfs al kan *7 dae* nie noodwendig as “grootse” literatuur geklassifiseer word nie, illustreer dié roman nogtans baie duidelik waarom Deon Meyer tans een van die effektiëste formulekunstenars in Afrikaans is.

Hy benut immers die “artistic limitations and potentialities” (Cawelti 1976:8) wat hierdie genre bied, besonder effektië. Spesifiek is daar in hierdie bespreking geïllustreer hoe *7 dae* as reeksroman inskakel by ’n groter fiksionele verwysingsraamwerk, hoe innovasies op intrigevlak (byvoorbeeld die motief van die wraakgerigte reeksmisdadiger) die formule kan vernuwe, en hoedat nuwe lewe in ou stereotipes (soos die macho hardebaardspeurdertipe) geblaas kan word. Laastens is ook uitgewei oor die maniere waarop Meyer die realiteitseffek inspan om ’n geloofwaardige ontvlugtingswêreld tot stand te bring.

#### 6.11 *Kobra*

Op die voorblad van die Nederlandse vertaling van *Kobra* (2013), Meyer se tiende roman in Afrikaans, word die boek as ’n “literaire thriller” bemark (vergelyk Huisintveld 2014). Hiermee word gesuggereer dat in *Kobra* die kategorieë van “literêre fiksie” en die “populêre rillerverhaal” oorbrug. In die bespreking wat volg word ’n argument in dier voege aangebied, naamlik dat *Kobra* enersyds die tipiese verhaalpatroon van die hardgebakte speurverhaal weerspieël, maar dat die roman andersyds ’n antiheld bekendstel wat sekere dwingende etiese vrae rondom misdaad in Suid-Afrika opper.

##### 6.11.1 Die ritme van ontmaskering

Die narratief in die hardgebakte speurverhaal word tipies gekenmerk deur ’n “process of changing implications” en “the rhythm of exposure” (Cawelti 1976:145-

146). Die speurder (of speurders) ondersoek aanvanklik 'n relatief eenvoudige misdaad, maar raak verstrengel in 'n komplekse proses van veranderende implikasies wat (in die proses) dieperliggende en wydverspreide kriminaliteit ontmasker. *Kobra* is 'n goeie voorbeeld van 'n roman wat voortstu op hierdie "ritme van ontmaskering".

Bennie Griessel en Vaughn Cupido, twee speurders van die Valke, word aanvanklik na 'n luukse gastehuis op Franschhoek ontbied, ná 'n insident waarin drie mans doodgeskiet is. Hulle besef egter dat hierdie insident geen gewone huisinbraak was nie, want die skietwerk is duidelik deur 'n professionele skurk gedoen ("Taakmag, spesmagte, Intelligensie ... So iets. 'n Pro.") en 'n vierde persoon is klaarblyklik ontvoer ("Kidnapping. Wanneer laas het ons dít gesien?") (11).

Op die koeëldoppies wat die ontvoerder gebruik het, is boonop 'n beeld van 'n Mosambiekse spoegkobra gegraveer, met die letters "NM" (*Naja mossambica*, die Latynse naam vir hierdie slangspesie), wat die Valke aanvanklik laat dink die skurk is 'n Mosambieker met die naam Joaquim Curado. Uiteindelik kom die Valke egter tot 'n verrassende ontdekking: "Kobra" is nie 'n individuele skurk nie, maar wel 'n groep internasionale huurmoordenaars, hoofsaaklik oudlede van die Franse *Légion Etrangère* (230).

Die situasie kring vinnig wyer uit met die toetrede van die Britse konsulaat, en die mededeling dat die ontvoerde man 'n Britse burger is. Soos reeds gesien in *13 uur*, lei dit tot "big trouble", in Vaughn Cupido se woorde (16), wanneer 'n buitelandse potensieel die slagoffer van plaaslike misdaad is. Human (2015) meen dat die toenemend kosmopolitiese aard van die misdaadgegewens in Meyer se romans korreleer met sy groeiende internasionale aansien as skrywer. In *Kobra* eggo Bennie byvoorbeeld die volgende sentiment (101):

"'n Mosambieker. 'n Britse professor. Op 'n Kaapse wynplaas, wat aan 'n Duitser behoort ... Waar's die dae [toe] jy minstens geweet het die verdagte gaan 'n plaaslike fokker wees?"

Die Brit, ene David Patrick Adair (alias "Paul Anthony Morris") is naamlik 'n professor in rekenaarwetenskap aan Cambridge. Hy het 'n komplekse algoritme ontwikkel wat hom in staat stel om 'n magdom inligting rakende kriminele aktiwiteite te versamel. Adair se versamelde inligting (wat kollektief as die "Adair Protocol" bekend staan)

het die potensiaal om verskeie rolspelers van regoor die wêreld te inkrimineer – insluitend georganiseerde misdaadsindikate, spioenasiedienste, korrupte regerings en internasionale banke.

Wat dus begin as die ondersoek na 'n ontvoerde persoon, lei in *Kobra* tot die ontmaskering van 'n hele netwerk van globale korrupsie, met die sogenaamde respektabele vlakke van die samelewing (banke en regerings) aan die spits. Adair verduidelik teen die einde van die roman die omvang van die korrupsie, wat 'n “quite impressive and intimidatingly long list of corrupt government officials” insluit (377).

### 6.11.2 Tyrone Kleinbooï as antiheld

Die Kobras, wat op hul beurt deur skelm bankiers gehuur is, is spesifiek op soek na 'n geheuekaart waarop Adair se verdoemende data gestoor is. Tyrone Kleinbooï, 'n sakkeroller, word dan by die sentrale intrige in *Kobra* betrek wanneer hy (onwetend van die belang van die geheuekaart) Lillian Alvarez, Adair se student en minnares, se beursie met die geheuekaart daarin by die Waterfront steel (123). Sodoende word Tyrone vasgevang in 'n veel gewigtiger misdaadsituasie as die kleindiefstal (“petty theft”) waaraan hy gewoon is. Hy neem vervolgens die plek van die antiheld in.

Volgens Johl (1992) is die begrip “antiheld” 'n term vir die ontluisterde heldefiguur. Aanvanklik is die term gebruik om die *picaro* van die tradisionele held in die ridderroman en romanse te onderskei, maar Hassan (aangehaal in Johl 1992:13) skryf oor die betekenisverruiming wat die term ondergaan het:

Mettertyd het dit iets van 'n sambreelterm geword: die dwaas, die nar, die skurk, die eksentriek/frats, die buitestaander, die sondebok, die sonderling, die rebel sonder 'n rede, die held in die asblik, e.d. is daaronder tuisgebring.

Naas die Valkespeurders identifiseer die leser ten sterkste met Tyrone, want alhoewel hy 'n grypdief is, gebruik hy die meeste van die geld wat hy onregmatig bekom, om vir sy suster, Nadia, se universiteitsgelde te betaal (12). Die leser se simpatie vir Tyrone en sy suster groei wanneer dit blyk hulle is weeskinders wat hulself uit 'n armoedige bestaan op die Kaapse Vlakte probeer lig (185).

Hoewel die Valke (naas die Kobras) as die antagoniste teenoor Tyrone geposisioneer word, ontwikkel die speurders (en vermoedelik ook die leser) algaande 'n mate van respek vir die dapper jong sakkeroller. Vaughn reken die “pickpocket is 'n canny

coloured" (323), Bennie besef "Tyrone is glad nie 'n idioot nie" (332) en Mbali sê op 'n stadium: "Tyrone is very clever" (348).

Tyrone besef immers vroeg reeds die waarde van die gesteelde geheuekaart en gebruik dit as hefboomkrag teen die Kobras. Hy beraam 'n vindingryke plan (wat veral draai om die slim gebruik van verskillende selfone om sy agtervolgers te verwar, en Kaapstad se Metrotreinnetwerk) om die geheuekaart te verruil vir sy suster wat intussen deur die Kobras ontvoer is.

Uiteindelik is dit dus juis die vaardighede wat hy as grypdief by sy pleegpa, Uncle Solly, aangeleer het, wat hom in staat stel om die Kobras te uitoorlê en sy suster te red, en sodoende toe te sien dat reg en geregtigheid geskied. Teen die einde van hoofstuk 58 lyk dit trouens asof hy die Kobras én die Valke suksesvol gaan ontglip – mét sowat vier miljoen rand. Dan neem Vaughn Cupido egter stelling in op die treinsitplek reg langs Tyrone (369):

"My naam is Vaughn Cupido. Ek is 'n kaptein van die Directorate of Priority Crime Investigations van die Es Aye Pee Es. Hulle roep ons die Hawks, pappie, die Valke. We're the hot shit, the top cops, the main men."

Dit wil voorkom of Tyrone se doppie geklink is. Die verwagting is dat die Valkespeurder hom sal moet arresteer. Maar dan word die etiese situasie in *Kobra* omver gegooi (net soos in die soortgelyke slot van *Infanta*) as Vaughn dit nie doen nie. Hy besluit om liever vir Tyrone 'n tweede kans<sup>130</sup> te gee (371):

"Ek klim netnou af by Bellville. Jy gaan op die trein bly. Jy gan ry tot in Stellenbosch. Gaan bly in jou suster se flat, tot jy jou eie plek gekry het. Moenie teruggaan na daai kamertjie in die Schotse Kloof nie. There's still people who might try to find you, for a week or two. So, lê laag. As jy moeilikheid kry, dan bel jy my. As jy doodseker wil maak die hele ding is verby, bel my."

Tyrone knik, verstom.

---

<sup>130</sup> Hierdie toneel herinner aan 'n soortgelyke toneel in *Orion* waarin 'n speurder vir Zatopek van Heerden as jong seun nog 'n kans gee nadat hy wederregtelik 'n boek van Louis L'Amour uit 'n boekwinkel gesteel het:

"En as jy ooit weer steel, Zatopek, dan kom haal ek jou en ek slaan jou gat so warm dat jy dit vir ewig net sal kan gebruik om 'n broek aan te hang ...

"Elke ou is geregtig op een kans in die lewe, Zatopek. Ons kry dit nie almal nie, maar ons verdien dit."

"Ja, oom."

"Gebruik joune."

"Ja, oom." (Meyer 1999:90)

“But no more pickpocketing. Ek gaan die system watch. If you ever get arrested, as ek jou sien op ’n CCTV-kamera, as jy jaywalk, my broe’, dan kom bliksem ek jou, en ek bêre vir jou, versta’ jy?”

Tyrone knik weer.

“Make a life, Tyrone. Few people get the chance.”

“Ek sal.”

Cupido steek ’n hand uit en druk vir Tyrone op die skouer. “Jy’s ’n brave ou. Baie brave. Jou suster is lucky om jou te hê.”

Volgens Human (2015) dwing Meyer die lesers van sy roman dus om hulle eie etiese of morele standpunte, en selfs hulle vooroordele, spesifiek ten opsigte van misdaad in Suid-Afrika, te herevalueer, want enersyds word Tyrone uitgebeeld as die slagoffer van die sosio-ekonomiese omstandighede waarbinne hy homself as jong bruin man in Suid-Afrika bevind, en andersyds is hy ’n dapper, dinamiese “dief met ’n gewete” (aldus Wessels 2013) – ’n soort Robin Hood-figuur.

### 6.11.3 Samevatting

In hierdie bespreking van *Kobra* is kortliks aangetoon hoedat dié roman aansluit by die formule vir hardgebakte speurfiksie. Meer spesifiek is daar aangetoon hoe die verhaal voortstu op die ritme van ontmaskering (wat Cawelti (1976:145) beskryf as “the rhythm of exposure”). In soortgelyke trant as in *Infanta* word die etiese situasie in *Kobra* egter geproblematiseer aan die hand van Tyrone Kleinbooi se karakter: die grypdief as antiheld. Op hierdie manier sensitiseer *Kobra* lesers ook ten opsigte van die kompleksiteite van misdaad en sosio-ekonomiese ongelykhede in die hedendaagse Suid-Afrika.

### 6.12 *Ikarus*

Toe Deon Meyer sy eerste manuskrip voorgelê het vir publikasie in 1992 was die werktitel daarvan “Ikarus”. Danie Botha en Frederik de Jager van Tafelberg Uitgewers het egter nie op daardie stadium gedink eenwoordtitels sou aanklank vind by ’n Afrikaanse mark nie, en Meyer se debuutroman het toe as *Wie met vuur speel* verskyn. Na meer as twee dekades kon Meyer eindelijk hierdie titel gebruik vir sy elfde roman, *Ikarus* (2015).



Waar Meyer se “trilogie” *Kobra*, *7 dae* en *13 uur* oorwegend spanningsverhale is, gekenmerk deur ’n snelle “nekbreekpas” (Rautenbach 2015) en heelwat geweld, verteenwoordig *Ikarus* ’n meer kliniese, metodiese, en dus meer “tradisionele” speurverhaal. In hierdie gedeelte word *Ikarus* gevolglik as die duidelikste voorbeeld van die klassieke speurverhaalformule in Meyer se oeuvre bespreek.

### 6.12.1 *Ikarus* as klassieke speurverhaal

Die roman begin, soos die klassieke speurverhaal, met ’n lyk op die eerste bladsy (7):

Dit is ’n komplot tussen hemel en aarde wat Ernst Richter se lyk ontbloot ... Dit kalwe Ernst Richter se voete oop, die een kaal en tragies, aan die ander ’n swart sokkie, halfmas en komies.

Hier is dus sprake van die tweeledige speurverhaalstruktuur waarvoor Todorov (1977:45-46) dit het. Todorov (1977:44) verklaar die dubbele aard van die klassieke speurverhaal (ofte wel, die “whodunnit”) soos volg:

At the base of the whodunit we find a duality ... The first story, that of the crime, ends before the second begins. But what happens in the second? Not much. The characters of this second story, the story of the investigation, do not act, they learn.

Daar speel dus eintlik twee “stories” naas mekaar af: [1] die verhaal van die moord wat gewoonlik reeds verby is wanneer die boek begin en [2] die verhaal van die speurtog wat algaande ontvou. Die eerste verhaal (die “skadunarratief” in Bennett (1979:241) se terme) is “afwesig” vir sover die leser nie direkte toegang daartoe verkry nie (dit word retrospektief, broksgewys gerekonstrueer), terwyl die karakters in die tweede verhaal (die “ondersoeknarratief”) nie “optree” as sodanig nie, maar eerder “uitvind”.

Die slagoffer in hierdie geval is ’n jong entrepreneur wat die Suid-Afrikaanse publiek aan die gons gehad het weens sy kontroversiële sakeonderneming: ’n webtuiste met die naam *Alibi.co.za* (soortgelyk aan *AshleyMadison.com* en *MaritalAffair.co.za*) wat ontroue minnaars help om die figuurlike kat in die donker te knyp. Soos dikwels die geval in Meyer se boeke, hou Ernst Richter se moordsaak dus heelwat sensasie in (kyk 11, 28 en 48). *Alibi*, en Richter se persoonlike, geldsake is egter minder rooskleurig as wat die media en die publiek vermoed het, en daar word gesuggereer

dat hy dalk – soos die mitiese Ikarus<sup>131</sup> – “te hoog” probeer vlieg het (212). Vergelyk ook die betekenisvolle treffrase op die buiteblad (“Te hoog gevlieg...”) wat hierdie interteks beklemtoon.

Belas met die taak en die verantwoordelikheid om te rekonstrueer (“uit te vind”) wat met die omstrede Ernst Richter gebeur het, is weer eens ’n span speurders van die Kaapse Valke. *Ikarus* bevat dus onvermydelik ook elemente van die polisieroman. Alhoewel die boek as “’n Bennie Griessel-dossier” bemark word, is Griessel nié hier aan die stuur van sake nie. Sy kollega, Vaughn Cupido, is vir ’n verandering in beheer van die gesamentlike operasionele sentrum (die “JOC”, ofte wel “Joint Operations Command”).

Soos dikwels die geval in die speurgenre, is Bennie en Vaughn nietemin ’n gedugte span. Vaughn verduidelik: “[D]ie heart of the matter is, ek kan nie Vaughn the Terrible wees as jy nie Bennie the Sober is nie. Dis soos daai line in die movies: You complete me.” Waarop Bennie droogweg antwoord: “En nou gaan jy my soen?” (318) Maar in *Ikarus* word die rolle van mentor en protégé, held en “sidekick”, as ’t ware omgeruil – soos Cupido self besef tydens een van hulle ondervragingsessies (115):

Dit het Vaughn Cupido ’n paar minute geneem om te besef hy en Bennie Griessel het nou rolle omgeruil.

Die roman se titel en subtitel kan ook van toepassing wees op Bennie Griessel, want ná sowat 602 dae “op die waterkar”, en na aanleiding van ’n oudkollega se tragiese selfmoord, begin Bennie weer ernstig drink (291–292). Amid (2015) is gevolglik van mening dat *Ikarus* heel moontlik Bennie Griessel se “swanesang” is:

Daar is eenvoudig nie meer ruimte vir Griessel se karakter om te groei te midde van sy voortgesette emosionele of fisieke foltering nie.

---

<sup>131</sup> Ikarus (of “Ikaros”) is ’n bekende figuur uit die klassieke mitologie. Vergelyk March (2008) se inskrywing in *The Penguin book of classical myths* (hier losweg geparafraseer):

Ikarus se pa, Daidolos, het vir sy seun vlerke van vere en kerswas geprakseer, maar met versigtige instruksies om nie te naby aan die see (waar die seesproei sy vlerke sou bedruip en verswaar), óf te naby aan die son (waar die hitte van die son die kerswas sou smelt) te vlieg nie. Ikarus, meegevoer deur die vreugde van vlug, het egter al hoër en nader aan die son gevlieg, totdat die was van sy vlerke uiteindelik gesmelt, en hy in die see gestort het.

Ikarus se hoogmoedige vlug is tot vandag, volgens March, “a powerful symbol of man’s soaring aspirations” (2008:252-253) en ’n kragtige beeld in die populêre kultuur, soos wat Meyer se roman eweneens illustreer.

Die vervlegting van twee (of meer) verhaallyne is byna 'n waarmerk van Meyer se romans. 'n Mens kan byvoorbeeld verwys na Zatopek van Heerden se outobiografiese ek-vertelling wat telkens die plot in *Orion* onderbreek, of Christine van Rooyen se biegvertelling in *Infanta* wat uiteindelik op verrassende wyse met Bennie en Tobela se verhaal bots. Daarom is dit nie verbasend nie dat die storie van Richter se moordsaak in *Ikarus* eweneens afgewissel word met 'n tweede, parallelle vertelling (telkens in 'n ander lettertipe) – dié van 'n jong wynboer met die naam Francois du Toit.

Op Oukersdag, omtrent 'n week na die ontdekking van Richter se liggaam, vertel Du Toit sy storie vir 'n advokaat. Eintlik is dit 'n beknopte familiegeskiedenis, beginnende by sy oupa Jean 'n halfeeue tevore, en die leser kry die indruk dat Du Toit vir iets (of iemand) probeer voorbrand maak (97, 156, 257).

Sommige resensente het gevoel Francois du Toit se lang relaas doen afbreuk aan die vloei van die sentrale intrige (vergelyk Van der Merwe 2015) en ander het gewys op die onwaarskynlikheid van 'n senior advokaat wat op Oukersdag so rustig daarna sou sit en luister (Griesel 2015). Tog is die dubbele narratief in *Ikarus* funksioneel. Nie net ontstaan daar 'n sekondêre raaisel en nóg 'n bron van spanning (“Hoe is Du Toit betrokke, en gaan hy gearresteer word?”) nie; die leser versamel ook die agtergrondkennis en konteks wat nodig is vir die verhaalontknoping. Ten slotte lê die oplossing vir die raaisel van Ernst Richter se moord inderdaad in die oorvleueling van dié twee verhaallyne, en meer spesifiek in onderduimshede binne die plaaslike wynbedryf.

Die moordenaar is naamlik Dieter Venkse, van die naburige wynplaas Blue Valley. Uit frustrasie met die streng wetgewing en sanksies wat die Suid-Afrikaanse wynbedryf destyds aan bande gelê het, het Venske in die vroeë negentigerjare “Project Champ” bekonkel, waardeur negehonderd duisend bottels duur sjampanje vervals is.

Jare later het Ernst Richter 'n soortgelyke plan in die mou gevoer: hy wou elite Franse wyn met Francois du Toit se hulp vervals. Richter het in die proses uitgevind van Project Champ via ene Peter McLean, 'n voormalige voorman en bottelaar by KWV, wat ook betrokke was by die onwettige projek. Richter het besluit, weens sy eie finansiële verknorsing, om vir Venske met hierdie nuutgevonde inligting af te pers,

maar Venske het hom nie so maklik laat afdreig nie. Hy het die jong baas van Alibi vermoor, en sy lyk naby Blouberg begrawe.

Die speurders verduidelik retrospektief hierdie ontrafeling (400-403). Frye (aangehaal in Cawelti 1976:90) het by geleentheid die patroon van die tradisionele speurverhaal beskryf as “a ritual drama in which a wavering finger of social condemnation passes over a number of ‘suspects’ and finally settles on ... the least-likely suspect”. Netso swaai die vinger van verdenking in *Ikarus* oor ’n aantal verdagtes voordat dit uiteindelik op ’n onwaarskynlike randfiguur, Dieter Venske, te lande kom.

Binne die struktuur van die klassieke speurverhaal slaag Meyer weliswaar daarin om ook spanning op subtiële wyse te bewerkstellig. So verkry Richter se moordsaak byvoorbeeld groter dringendheid wanneer iemand op Twitter (met die gebruikersnaam @NoMoreAlibis) dreig om Alibi se kliëntebasis bekend te maak (190), wat uiteraard ekstra politieke druk op die Valke se ondersoek plaas. Boonop bou die ondersoek subtiel al meer momentum in die aanloop tot Kersdag. Ook klein spitspunte in die spanningslyn word strategies geplaas, dikwels aan die einde van ’n bepaalde hoofstuk of episode, soos byvoorbeeld wanneer kaptein Frank Fillander nét drie kansse kry om Richter se iPhone te ontsluit deur middel van “Touch ID” (117-8), of wanneer daar vertel word van Francois du Toit se broer: “Paul was ’n tydbom. Die vraag was net wanneer hy sou ontplof” (241).

### 6.12.2 Terugwykende vertelstyl

Bo en behalwe die vervlegting van veelvuldige verhaallyne, en die naatlose integrering van sy navorsing (byvoorbeeld inligting oor die internasionale wynhandel in *Ikarus*) met die narratief, word Deon Meyer dikwels geloof vir sy taalgebruik en boeiende vertelstyl (vergelyk onder meer Rautenbach 2000; Smith 2002; Vos 2002; Wessels 2004; Corli van der Merwe 2007).

Hoewel die taalgebruik en dialoog in Deon Meyer se werk waarskynlik ’n aparte studie regverdig, is die voorlopige indrukke van hierdie navorser dat Meyer se prosa oor die algemeen relatief gestroop en “deursigtig” is – terugwykend – sodat die romanwêreld en die intrige (ofte wel “plot”) voorop gestel word. Aan die hand van

*Ikarus* kan byvoorbeeld na die volgende passasie verwys word ter illustrasie, waarin Bennie Griessel op die moordtoneel afkom (385):

Hy stap nader. Draagbare spuitkanne, grawe en vurke. Op een rak lê die snoeiskêre, netjies langs mekaar, vyftig of meer.

Donker silinders. Hy loop daarheen. Dis opgerolde swart plastiek.

En daaronder, vyf groot rolle baaltou. Bloedrooi.

Hy vat daaraan net om seker te maak, dan aan die plastiek.

Hy gaan kyk haastig na die dromme op die rak. Hy kan nie die etikette lees nie. Hy haal sy foon uit, gebruik die flitsfunksie.

Hy sien die woord: *Triazole*.

Dis hier waar Richter vasgebind en toegedraai is. Die boom daar buite is die moordtoneel.

Moet wees.

Die items in Dieter Venske se pakhuis, die leidrade wat Bennie daar aantref, word as 't ware feitelik weergegee. Die sinne en paragrawe is kort, met min of geen byvoeglike naamwoorde en bywoorde nie. In hierdie betrokke uittreksel is die verteller feitlik "onsigbaar" en word die aandag dus nie op die taligheid van die teks as sulks gevestig nie, maar eerder op die intrige en die ontrafeling van die raaisel. Fanie Olivier (2000) kom tot 'n soortgelyke gevolgtrekking in verband met *Orion*:

Kort sinne, goedgeorkestreerde paragrawe, bedagtheid oor die effek van te veel bywoorde en byvoeglike naamwoorde, wat die tempo van die roman aansienlik verhoog. Verder skryf hy [Meyer] 'n keurige Afrikaans, sodat afwykings en "slordighede" funksioneel is.

Langer, meer woordryke passasies kom uiteraard ook in *Ikarus* voor (net soos in Meyer se ander romans), maar die enkele voorbeeld wat hierbo gegee is illustreer wel die soort "recessive style" waarna baie misdadafiksieskrywers volgens Knight oor die algemeen neig. Knight (2004:234) brei soos volg hierop uit:

[C]rime fiction writers see their roles as communicating a narrative with its own impact, whether a simple puzzle for the reader's diversion or, as with ethnic or feminist crime fiction, a narrative realising issues of social importance. A style that is recessive, in service of the whole text, is of course in its own way a very persuasive style, and some of the major writers like Hammett or Highsmith have created a style whose transparency, and so claim on authenticity, is an important part of the powerful impact of their texts.

In formalistiese terme vestig die verteltekste (die *sjuzet*) in misdadefiksie dikwels so min as moontlik aandag op sigself om nie afbreuk te doen aan 'n boeiende storie (die *fabula*) nie. Dit is, breedweg gesien, ook die geval in Deon Meyer se werk.

### 6.12.3 Samevatting

Ofskoon spanning en sekere elemente van die polisieroman teenwoordig is, verteenwoordig *Ikarus* van al Deon Meyer se romans waarskynlik die beste voorbeeld van 'n klassieke speurverhaal. In hierdie bespreking is ook melding gemaak van die terugwykende vertelstyl wat stellig Meyer se werk oor die algemeen kenmerk, wat meebring dat die aandag as 't ware op die storie (*fabula*) gevestig word, eerder as op die teks (*sjuzet*) self.

## 6.13 *Koors*

As die boek slegs op sy baadjie getakseer word, wil dit voorkom of *Koors* (2016), soos baie van Meyer se vorige werk, 'n tipiese "moordverhaal" is. Die subtitel lui naamlik: "Die memoires van Nicolaas Storm, oor die ondersoek na die moord op sy pa" (vergeelyk titelblad), en die verteller verklaar met die intrapslag: "Ek wil jou vertel van die moord op my pa." (7). By nadere ondersoek blyk dit egter dat *Koors* 'n subtile stroomverlegging in Meyer se oeuvre verteenwoordig. Diepgaande filosofiese en ekologiese vraagstukke wat in die roman geopper word, verhef dit kennelik ook tot 'n meer gesofistikeerde vlak as bloot populêre ontvlugtingsliteratuur.

### 6.13.1 Bespiegelende spanningsfiksie

Die hoofkarakter en eerste persoonverteller in *Koors* is ene Nicolaas Storm. Die teks word as sy fiksionele "memoires" aangebied, wat hy op sewe-en-veertigjarige ouderdom neerpen, maar chronologies begin die verhaal waar Nico dertien jaar oud is. Die dertienjarige Nico en sy pa, Willem, bevind hulleself in 'n herkenbare, maar haas onherbergsame, wêreld nadat sowat 95% van die mense op aarde deur 'n dodelike virus ("Die *Koors*") uitgewis is.

Die Suid-Afrikaanse landskap waardeur Nico en Willem beweeg is "spookagtig, sonder lewe" (11). In die nasleep van Die *Koors* het normale wetgewing en infrastruktuur in duie gestort. Plase, dorpe en huise lê braak of verlate. Huishoudelike honde en plaasvarke het ontaard en jag nou soos wilde diere in troppe. Moorddadige

motorfietsbendes patroleer die hoofpaaie soos struikrowers op soek na kos, wapens, brandstof en selfs mense waarmee handel gedryf kan word. Kaapstad is na berigte heeltemal onbegaanbaar weens 'n ontploffing by die Koeberg-kragentrale en is in 'n radioaktiewe rookwolk gehul.

Dit is in hierdie dreigende, distopiese wêreld dat Nico en Willem op mekaar aangewese is vir hul oorlewing. Die verteller se interne gedagtestroom op bladsy 35 vervat die “vae angs” wat daarmee gepaard gaan:

Die kwaad brand deur my, 'n redelose kwaad. Vir alles, vir Die Koors wat my hele bestaan verwoes het. Ek bal my vuiste, ek wil iemand of iets uitskel vir die onregverdigheid, terwyl die kamer, die wêreld, die heelal al hoe nouer en swaarder word, die druk groter en groter en groter.

Verskeie kommentators (onder meer Burger 2016, Prins 2016, Steenkamp 2017 en Coates 2017) het gewys op die sterk ooreenkoms tussen hierdie eerste tonele in *Koors* en Cormac McCarthy se *The Road* (2006), met een of ander postapokaliptiese scenario as vertrekpunt en die brose verhouding tussen 'n pa en seun as leitmotief.

*Koors* is nie soseer gemoed met die verwoestende uitbreek van Die Koors self nie, maar eerder met wat daarná gebeur en hoe die oorlewendes op hierdie ramp reageer. Nico verklaar sy memoires in een stadium soos volg (30):

Laat ek dit dus onomwonde beken: Hierdie is die storie van wat ná Die Koors gebeur het, soos ek dit onthou.

Die roman ondersoek 'n “sê nou maar'- of 'wat sou gebeur as?'-scenario” (Steenkamp 2017) wat Meyer self in 'n onderhoud met De Vries (2016) beskryf as iets “wat nie ons huidige werklikheid is nie, maar wat baie maklik sou kon gebeur”. As sodanig sluit *Koors* aan by die genre van bespiegelende (of spekulatiewe) fiksie.

Nog 'n rede waarom aangevoer kan word dat *Koors* van Meyer se “gewone aanbod” afwyk (Steinmair 2016), is die feit dat die aanstigende misdaadgedewe – die raaisel betreffende *hoe* Wilem Storm vermoor is, en *deur wie* – tot feitlik aan die einde van die roman uitgestel word (bladsy 486 en verder). Intussen fokus die vertelling hoofsaaklik op Willem se pogings om 'n selfonderhoudende gemeenskap te vestig met die naam “Amanzi”, en die mense van Amanzi se stryd om oorlewing. In die proses

word die leser se aandag as 't ware weggelei van die “eintlike” misdaadgedewe wat die roman onderlê.

Hoewel enkele leidrade in die teks geplant word wat suggereer dat iets anders verdoesel word – helikopters (248, 317), 'n straler (368), verdwene smouse (433), 'n duikboot (431) en 'n Britse vlootskip (439) – vind Nico eers ten slotte uit omtrent Gaia One en “Project Balance” (561). Gaia One is naamlik die internasionale organisasie wat Die Koors ontwerp en ontplooi het in 'n ekstreme poging om die aarde se ekologiese ewewig te probeer herwin. Hy leer ook hoedat sy pa gesneuwel het en dat sy ma – wie hy geglo het in Die Koors omgekom het – aan Gaia One se “Groot Geheim” (564) en die ampse uitwissing van die mensdom aandadig was. Die sterk ekologiese inslag van *Koors* word verder in paragraaf 6.13.3 bespreek.

Hoewel Meyer dus met die spekulatiewe *Koors* volgens Prins (2016) 'n nuwe koers ingeslaan het, is die roman steeds in die eerste plek spanningsfiksie. Die roman bevat immers genoegsame spanningsvolle episodes en subnarratiewe om die twee sentrale misdaadgedewens – Willem se moord en Gaia One se bedrog – as 't ware op die agtergrond te hou tot en met die dubbele onthulling in die slot.

Daar is byvoorbeeld Nico en Willem se konfrontasie met die twee “ooms” wat vir Melinda Swanevelder gyselaar hou (hoofstuk 8 en 9), Hennie Flaai se wonderbaarlike vlug (hoofstuk 34 en 35) en die episode waarin Okkie en die “Thielert se ratkas” teruggevind word (hoofstuk 36-40), verskeie skermutselings met die KTM (hoofstuk 47-50 asook 59-69) en selfs pastoor Nkosi Sebogo se “staatsgreep” (hoofstuk 52-56), om enkele voorbeelde te noem.

Veral opvallend is die talle hoofstukke in *Koors* wat op sogenaamde “cliffhangers” eindig. Vergelyk byvoorbeeld bladsy 41 (“'n Skoot wat klap, Pa wat val.”), 176 (“Ek sien iemand opspring uit die gras. Hy kom reguit op ons afgepyl.”) en 289 (“Ek mik, ek trek die visier op haar, ek druk die sneller.”). Dit blyk 'n effektiewe spanningstegniek te wees om tydelike vrees of onsekerheid oor die lot van hoofkarakters by die leser aan te wakker (sien paragraaf 4.3.2) en herinner byna aan die indeling van hoofstukke in kort filmiese episodes.



Benewens spanning, betrek *Koors* ook elemente van die Bildungsroman (synde Nico Storm se “grootwoordverhaal”, met allerlei deurgangsrites), elemente van romanse (Nico en Sofia se ontluikende liefdesbelangstelling staan byvoorbeeld voorop) en selfs elemente van krygsliteratuur (veral te bespeur in die wedervaringe van SpOT (Amanzi se sogenaamde Special Operations Team) en die volskaalse oorlog teen die KTM).

### 6.13.2 Filosofiese vraagstukke

Burger (2016) meen dat *Koors* verskeie filosofiese vrae stel, onder andere “oor demokrasie, oor die wenslikheid van ’n ‘vriendelike diktatuur’, oor die skeiding van staat en kerk, oor reaksies op klimaatsverandering”. Die spekulatiewe aard van *Koors* maak dit inderdaad moontlik om die terrein van die ideële te betree, want Amanzi word ’n soort fiksionele laboratorium waar ondersoek ingestel kan word na die vraag hoe ’n menslike samelewing van niks af opgebou en ingerig behoort te word.

Willem Storm, die stigter en amptelike leier van Amanzi, word beskryf as “half-historikus, semi-filosof, kwasi-wetenskaplike” (45). Hy is van die begin af gesteld daarop om ’n nuwe gemeenskap te vestig “met moraliteit, met die regte beginsels, met omgee vir mekaar” (37). In die pamflet wat hy skryf om mense na Amanzi te lok, verwys hy byvoorbeeld na *Die Republiek* van Plato: “We are starting a community that will have Justice, Wisdom, Moderation, and Courage” (59). Sodoende betrek *Koors* een van die oudste en waarskynlik neteligste vrae in die Westerse filosofiese tradisie, naamlik hoe daar eties en moreel geleef kan word.

Die moraliteitsvraagstuk verkry interessante dimensies wanneer daar na Andrew Nell en die sogenaamde Boesmansklowers verwys word as “annerlike mense” (436) omdat hulle poligamie beoefen. Sewes Snijders, ’n Weskusser, vertel ook dat daar mense was wat met hulle “ou attitudes” op Lambertsbaai aangekom het kort nadat Die Koors uitgebreek het (430):

wit mense wat gedink het ons bruines en swartes moet vir hulle werk, ons moet vir hulle sorg, want hulle was ryk mense gewees in die Kaap

Willem spreek ook sy bedenkinge uit oor Vanderkloof as “a sort of clandestine Orania, where the more cowardly separatists lived” (136) en belig daardeur die ongelykhede

en verdeeldheid wat die pre-Koors Suid-Afrika gekwel het. Suid-Afrika fungeer dus nie net as geografiese ruimte vir die roman nie, maar ook as historiese landskap.

Amanzi is betreklik meer utopies, multikultureel, egalitêr, sekulêr en tot 'n mate sosialisties. Wanneer die gemeenskap egter “struikel op die pad na vooruitgang” (94), wanneer hulle begin swaarkry as gevolg van koue, hongersnood en doodslag, en daar besin moet word oor die mees geskikte vorm van owerheid, begin die krake in Amanzi se borswering as 't ware te wys.

Dit is veral pastoor Nkosi Sebogo wat wil toesien dat die skeiding tussen politiek en religie ineens stort. Hy is 'n vrome godsman, maar ook 'n geslepe politikus en later een van die hoofverdagtes in Willem se moordsaak. Hy vra in een stadium: “Do you believe in God, Willem?” waarop laasgenoemde soos volg reageer (138):

“Einstein said, ‘I believe in Spinoza’s God, who reveals himself in the orderly harmony of what exists, not in a God who concerns himself with the fates and actions of human beings.’”

“And that’s what you believe?”

“That’s what I used to believe. Now, I just believe in Spinoza, really.”

“I see. . .”

“Spinoza,” sê Nero Dlamini en teug aan sy brandewyn. “He’s the guy who first said religion and politics shuld be kept separate?”

Wanneer dieselfde vraag aan Domingo, Amanzi se militêre bevelvoerder, gestel word, sê hy dat hy slegs in Darwin glo: “I believe in the survival of the most ruthless.” (138) Op hierdie manier word verskillende, soms botsende, ideologiese en filosofiese opvattinge in die roman dus uitgestal.

Domingo se standpunt is veral van belang, want hy tree op as 'n soort rolmodel vir die hoofkarakter in *Koors*. Van hom sê Willem in een stadium, met verwysing na Voltaire: “Slim tiranne word nooit gestraf nie.” (252) Wat hiermee geïmpliseer word, is dat alhoewel Domingo nie amptelik op die Komitee dien nie, hy in der waarheid die persoon met die meeste mag in Amanzi is – 'n soort “benevolent dictator” (479).

Dit is insiggewend dat die persoon met die meeste gesag in die chaotiese post-Koors wêreld nie die saggearde Willem Storm is nie (die denker), maar wel die geharde

Domingo (die doener). Dit mag wees dat Domingo se karakter – binne die wêreld en logika van formuleliteratuur – die dieperliggende fantasie bevredig van 'n ietwat skrikwekkende held met buitengewone vermoëns wat geweld ten goede kan aanwend om die vyand (die KTM) uit te roei en die gemeenskap (Amanzi) te beveilig.

Domingo se persoonlike filosofie bring die digotomie van mens versus dier, ofte wel beskawing versus dierlikheid, uitdruklik te berde (196):

Ons is animals, Nico. Social animals. Domesticated, social animals. Thin veneer of civilisation. Gentle creatures as die wêreld orraait is, as die social conditions undisturbed and normal is. Ma' as jy die conditions disturb, dan skuur daai veneer af. Dan raak ons wild, ons raak predators, killers, ons hunt in packs. Dan raak ons soos die honne.

*Koors* ondersoek dus, soos Van Rensburg (2016) dit stel, die vraag of beskawing nie dalk net vernis is wat die diere in mense verdoesel nie. Kort nadat SpOT sewe vroue bevry wat deur 'n gewetenlose motorfietsbende (die Marauders) aangehou is vir die doeleindes van mensehandel, bepeins Nico hierdie selfde vraag (321):

Hoe kan daar sulke uiteenlopende wêrelde wees? Hoe kan daar die barbaarsheid van die mans wat destyds vir Okkie gestee het, en nou die Marauders wees? En dan is daar hierdie oase? Wat my pa geskep het?

Is ons almal dieselfde spesie?

Amanzi word as 'n vreedsame utopie<sup>132</sup> uitgebeeld, 'n soort “pastorale Arkadië” (Steenkamp 2017), teenoor die gevaarlike en barbaarse optrede van mense daarbuite. Willem verduidelik hoe die kollektiewe self dan as “goed” gedefinieer word in teenstelling met die “slegte” ander (323):

Pa sê so word ons verenig. Ons as die teenpool van die boosheid. Ons is die teenwig én die teengewig wat die skaal van die heelal moet laat balanseer. Ons put ons identiteit uit ons andersheid, ons is die Plek van Lig, ons kan dit net wees wanneer “hulle” die Donkerte verteenwoordig.

Die arbitrariteit van so 'n growwe indeling word egter in *Koors* geproblematiseer as Nico na een van die Marauders, Leon Calitz, kyk en dink “hy kon een van ons gewees het” (311).

---

<sup>132</sup> Hierdie idee sluit aan by Nero Dlamini se kommentaar oor die stresvlakke en bekommernisse van gewone mense voor Die Koors, en hul hunkering na 'n nuwe begin, “Free from the worries” (299). Ook Hennie Flaai gee te kenne (196) dat hy in Amanzi gelukkiger is as vantevore.

Heelwat selfrefleksiewe kommentaar van Nico oor die aard van sy vertelling as memoire (vergelyk byvoorbeeld bladsy 30, 45, 130 en 445) kan laastens beskou word as filosofiese besinnings oor die wyse waarop die mens onthou en stories vertel. In dié verband is 'n intertekstuele verwysing na die historikus Yuval Noah Harari (323) van belang. Die vraag wat *Koors* volgens Prins (2016) daarmee stel is: Wat is dit nou eintlik wat ons van diere onderskei? Die antwoord is volgens Harari veral die mens se vermoë om stories te vertel, om fiksie te skep.

### 6.13.3 *Koors* as natuurgerigte literatuur

In die voorafgaande gedeelte is melding gemaak van die spanning tussen sogenaamde beskawing en dierlikheid, maar diere speel ook 'n belangrike struktuurgewende rol in *Koors*. Die roman open met 'n skermutseling tussen Nico en Willem Storm en 'n trop wilde honde (13-14). Na aanleiding van hierdie en ander soortgelyke ontmoetings met 'n verskeidenheid diere word die roman in die volgende vyf dele of “jare” gestruktureer, waarvan die titels herinner aan die Sjinese sodiak of diereriem:

Die Jaar van die Hond (bl. 11-142)

Die Jaar van die Kraai [bl. 145-206)

Die Jaar van die Jakkals (bl. 209-301)

Die Jaar van die Vark (bl. 305-374)

Die Jaar van die Leeu (bl. 377-579)

Steenkamp (2017) brei soos volg hierop uit:

Dit is gou duidelik dat hierdie ontmoetings met diere gebruik word as 'n manier om tyd te merk in 'n wêreld waar die Gregoriaanse almanak nie meer van veel nut is nie ... Die boek word ook volgens hierdie arbitrêre tydperke verdeel, sodat die pas van die verhaal geanker is in die natuurlike wêreld.

*Koors* is dus gemoeid met die interafhanklike verhouding tussen mens en natuur. Soos wat Naidu (2014) ten opsigte van *Onsigbaar* aanvoer (sien paragraaf 6.7.2), kan *Koors* insgelyks as “natuurgerigte literatuur” beskou word. Ofskoon die roman strenggesproke vanuit 'n antroposentriese perspektief aangebied word, voed die ekologiese temas in *Koors* nie bloot die sentrale misdaadnarratief nie en het dit volgens Steenkamp (2017) “genoeg om die lyf om ernstiger aandag van ekokritici te ontlok”.

*Koors* sluit aan by 'n hipotetiese vraag wat deur Alan Weisman ondersoek word in sy *The World Without Us*, 'n teks wat ook in die bronnelys van *Koors* vermeld word. Die vraag wat Weisman verken is naamlik: Hoe vinnig sou die natuur herstel as die mensdom skielik heeltemal van die aardbol sou verdwyn? Steenkamp (2017) haal hom soos volg aan:

Look around you, at today's world. Your house, your city. The surrounding land, the pavement underneath, and the soil hidden below that. Leave it all in place, but extract the human beings. Wipe us out, and see what's left. How would the rest of nature respond if it were suddenly relieved of the relentless pressures we heap on it and our fellow organisms? How soon would, or could, the climate return to where it was before we fired up all our engines?

Daar word op verskillende plekke in *Koors* bespiegel oor die (meestal nadelige) effek van menslike aktiwiteit op die aarde se biosfeer. Sofia Bergman herroep byvoorbeeld die mymering van een van die ou plaaswerkers waar sy vandaan kom (237):

“Vytjie, wanneer laas het jy 'n gompou gesien? Onthou jy die witkruisarende, toe ons klein was? Daar was baie. Onthou jy die bakoorkalksies, hoe baie het ons hulle gesien in die ou dae ... So baie wat jy nie meer sien nie. Die ou mensdom het die aarde baie seergemaak. Ek wonder, is dit nie die aarde wat die virus gestuur het nie?”

Die suggestie dat Die Koors in der waarheid 'n soort ekologiese ingryping was, word herhaal wanneer 'n groot hoeveelheid dooie kraaie in/om Amanzi waargeneem word en Birdie opmerk: “Dis net 'n ekologiese regstelling.” (190) Hierdie gedagte word weer later deur Abraham Frost geëggo op bladsy 297 (“Dit voel net asof dinge nou weer in balans is”) en deur Sewes Snijders op bladsy 430 (“Die Koors was eintlik goed vir die wêreld”).

Die idee van ekologiese balans staan dus sentraal in die teks. Dit is veral aan die hand van Nico se ma, Amelia Foord, dat interessante ekokritiese kommentaar gelewer word. Sy was 'n omgewingsaktivis vir Greenpeace voordat sy by Gaia One<sup>133</sup> se “Project Balance” (waarvan die naam uiteraard veelseggend is) betrokke geraak het. Sy vertel in die romanslot “met soveel meesleurende passie” vir haar seun van die bedenklike stand van die aarde, voor Die Koors (564):

---

<sup>133</sup> Bladsy 565 herinner aan die kommentaar van ene Stef Moller in *Onsigbaar*, Meyer se vorige sterk natuurgeëntende roman (vergeelyk paragraaf 6.7.2). Hier is dus 'n interessante intertekstuele gesprek wat selfs suggereer dat Moller een van Gaia One se leiers mag wees.

Van die besoedeling in die oseane ... Van ontbossing, van lugbesoedeling, die koolstofdiksied wat ons planeet laat oorverhit. Van spesies wat reeds uitgesterf het, groot en klein. En die honderde spesies wat op die rand van uitwissing was ...

Kortom verdedig Amelia haar en Gaia One se ontplooiing van Die Koors deur te sê die mens is 'n vernielsugtige “plaagdier” wat eenvoudig nie kan verander nie: “Evolusie het ons geprogrammeer om aan te hou gebruik, tot alles op is.” (564) Haar motivering herinner vir Nico aan die storie van Ravi Pillay en sy restaurant, waar mense altyd meer geskep het as wat hulle kan eet (90). Nico sukkel egter om die beeld wat hy van sy moeder gehad het as kind te versoen met dié van 'n ongenaakbare wetenskaplike deur wie se optrede sowat 95% van die mensdom effektief uitgemeor is:

Ek sit oorkant haar en probeer die tye onthou, in 'n huis in Die Boord op Stellenbosch, toe ons drie saam gelag het. En ek kan nie.

Teenoor Amelia se ekstreme, misantropiese oplossing vir die aarde se ekologiese probleme, stel die roman die ietwat meer optimistiese ideologie van karakters soos Willem en Birdie. Wanneer laasgenoemde byvoorbeeld gevra word waarna sy die meeste verlang, sê sy (195):

Ek voel soos jy, Willem. Ek mis die potential . . .

Dit was al laat in die nag met global warming, maar die ding is, we were getting closer and closer to a solution. Da' was die potential of fixing it all.

Nou, jy kan sê ja, ma' daai was net 'n potential of a solution, ons was eintlik in baie groot trouble. But look at our track record. Kyk wat het ons al gedoen, mankind. Kyk net na al die diseases wat ons ge-eradicate het. Kyk na die theory of relativity. Quantum theory. We mapped the human genome. Ons het dit in ons gehad om al die probleme op te los, we had the potential.

Willem betreur ook die feit: “Ons was tot so baie in staat, ons het so baie verloor.” (45) Sy “geloof in die onblusbaarheid van die menslike gees”, soos Steenkamp (2017) dit stel, het hom dus genoop om hom van Amelia en Gaia One te distansieer en saam met Nico op die vlug te slaan, selfs al was hulle veiligheid en immuniteit teen Die Koors gewaarborg. Daarom het hy alle kommunikasie met sy vrou verbreek en jok hy vir Nico deur te sê: “Die Koors het haar [sy ma] gevat.” (53)

Beide ouers glo hulle tree in Nico se beste belang op. Sy ma beweer “sy het dit alles gedoen [...] sodat daar vir ons, spesifiek vir [Nico], 'n beter wêreld moet wees” (569), terwyl sy pa die koorsige wildernis aangedurf het in 'n poging “om te bewys dat die mens se vindingrykheid selfs Die Koors te bowe kan kom” (567).

Hoewel die leser dalk Willem se altruïsme te dik vir 'n daalder mag vind, blyk dit ten slotte dat Nico wel die “nuwe” wêreld van sy pa verkies. Hy het die geleentheid om saam met die Kaapse basis van Gaia One na 'n afgesonderde eiland te vertrek, maar besluit om terug te keer Amanzi toe<sup>134</sup> (578). Hierdie wending verleen aan die slot 'n aansienlik meer hoopvolle kleur as byvoorbeeld Cormac McCarthy se ietwat uitsiglose *The Road*. In hierdie opsig, lyk dit dus nie asof *Koors* radikaal afwyk van die konvensionele verwagtinge vir formuleliteratuur nie.

Ten opsigte van die uiteenlopende filosofiese en ekologiese uitgangspunte wat op genuanseerde wyse in die roman aangebied word, lyk sake egter meer kompleks. Sowel die “goeie” as die “bose” patrone in die samelewing bly voortbestaan na Die Koors. In die post-Koors wêreld is daar skynbaar plek vir beide moorddadige motorfietsbendes en goedbedoelende wetenskaplikes wat dink hulle kan positiewe bydraes lewer.

Volgens Steenkamp (2017), gee *Koors* dus nie geslote antwoorde nie, maar opper dwingende vrae (soos “Watter belange gaan voorrang geniet in 'n postapokaliptiese wêreld? Die ekobalans of die mens se drang om die aarde te beheer en te bestuur, al is dit onder die dekmantel van die handhawing van ekobalans? Is die mens werklik in staat om tweede viool te speel?”) wat die roman uiteindelik tot 'n meer gesofistikeerde ekokritiese diskoers verhef.

#### 6.13.4 Samevatting

Die spanningselement in *Koors* is tipies van Deon Meyer se hantering van formulefiksie, maar die roman wyk in belangrike opsigte van Meyer se gewone aanbod af (soos wat hyself meld in die erkennings agterin). *Koors* neem naamlik as boustof 'n bespiegelende, postapokaliptiese scenario. Dit is juis hierdie spekulatiewe inslag wat van *Koors* 'n gepaste voertuig maak om verskeie diepgaande filosofiese en ekologiese vraagstukke beet te pak. As sodanig neig die roman kennelik na die meer “mimetiese” pool op Cawelti (1976) se literêre spektrum en verleen aansienlike

---

<sup>134</sup> As Gaia One so obsessief is oor geheimhouding, dat hulle bereid is om onskuldige mense in Lambertsbaai en elders te vermoor en die ganse Kaapse basis na 'n afgeleë eiland te skuif, hoe is dit moontlik dat Amelia haar seun kan toelaat om terug te keer Amanzi toe met die verdoemende insig wat hy sopas verwerf het? Hierdie diskrepansie verklaar moontlik ten dele Van Rensburg (2016) se besware ten opsigte van *Koors* se “ontoereikende” slot.

gewig aan die kontensie dat Meyer as skrywer van populêre misdaadfiksie dreig om die tradisionele Afrikaanse literêre kanon oop te beur.

### 6.14 Gevolgtrekking

Enersyds het hierdie hoofstuk geïllustreer dat Deon Meyer een van die suksesvolste formulekunstenaars in Afrikaans is omrede hy die artistieke moontlikhede wat misdaadfiksie bied besonder effektief ontgin. Sy oeuvre kan egter nie sonder meer binne 'n enkele kategorie van misdaadfiksie gegroepeer word nie. Sy romans weerspieël eerder op verskillende momente elemente van verskillende subgenres behorende tot die uiteenlopende domein (“huis”) van misdaadfiksie, insluitend die hardgebakte speurverhaal, die polisieroman, spioenasiefiksie en die klassieke speurverhaal.

Die meeste besprekings het derhalwe ook ingegaan op die struktuur van Meyer se romans. *Wie met vuur speel* volg die mees basiese patroon van die soektognarratief, terwyl die vervlegting van veelvuldige verhaallyne kenmerkend is van die meeste romans daarna. *Orion* is byvoorbeeld 'n kombinasieteks (sowel speurverhaal as misdaadroman), *Infanta* is rondom drie hoofkarakters se narratiewe gestruktureer, *13 uur* bevat twee intriges wat onderskeidelik deur spanning en nuuskierigheid aangedryf word (en uiteindelik op verrassende wyse oorvleuel), en die moordsaak in *Ikarus* word deur 'n tweede, parallelle vertelling afgewissel. *Spoor* is op strukturele vlak die mees verwickelde en, wat vorm betref, dus die mees komplekse van Meyer se romans.

In die bespreking van *7 dae* is besondere aandag geskenk aan sommige van die formuletegnieke wat Meyer benut, soos die herverbeelding van ou stereotipes en intriges, die reeksverskynsel en die realiteitseffek. Daar is ook aan die hand van *Ikarus* kortliks melding gemaak van Deon Meyer se besondere vertelstyl, waardeur die teks as 't ware terugtree en die handeling en intrige voorop gestel word. Kortom, gee Deon Meyer se romans binne die Afrikaanse letterkunde dus gestalte aan wat Cawelti (1976:8) beskryf as “the artistry of escape”.

Andersyds het hierdie hoofstuk egter óók aangetoon dat Deon Meyer se romans wel in sekere opsigte die konvensionele verwagtinge vir misdaadfiksie uitdaag.



Nivellering van die grense tussen suiwer “ontvlugtingsliteratuur” en “ernstige” literatuur geskied in Meyer se werk veral aan die hand van die lewering van postkoloniale, sosiopolitieke kommentaar en ekokritiek, wat suggereer dat Meyer se romans ook ’n vorm van literêre betrokkenheid openbaar wat nie geredelik met populêre fiksie geassosieer word nie.

In *Feniks* kom daar byvoorbeeld betreklik komplekse temas soos die verwerking van trauma (sowel persoonlik as kollektief) aan bod, en die roman kan klaarblyklik as ’n genuanseerde representasie van die “nuwe” Suid-Afrika gelees word. In *Proteus* is Tobela Mpayipheli ’n ambivalente held wat nosies soos “misdaad” en “misdadiger” en eenvoudige onderskeide tussen goed en sleg kompliseer. Die tradisioneel eenvoudige etiese situasie in die populêre misdaadformule word ook in *Infanta* op onthutsende wyse geïnterpreteer, en Tyrone Kleinbooi se optrede as die antiheld in *Kobra* dwing die leser in soortgelyke mate om bestaande opvattinge oor misdaad, moraliteit en sosio-ekonomiese ongelykhede in Suid-Afrika te heroorweeg.

In die besprekings van *Onsigbaar* en *Koors* is aangevoer dat die natuurgerigtheid van dié tekste nie as blote agtergrond dien vir ’n spanningsvolle narratief nie, maar ’n rits dwingende ekokritiese, sosiopolitiese en filosofiese vraagstukke te berde bring. Die verhaallyn van Lukas Becker in *Spoor*, waarin die “chaostema” sentraal staan, daag verder die logika van die konvensionele misdaadfiksieformule uit, en bewys dat die populêre spanningsverhaal as voertuig aangewend kan word om bepaald mimetiese temas, soos die eksistensiële “contingency of life” (Black 2010:86), te ondersoek. Hierbenewens is ook kortliks aangetoon dat die ruimtelike inkleding in *13 uur* verromantiseerde persepsies van Kaapstad ondermyn, en sodoende kan bydra tot die herdefiniëring van dié Suid-Afrikaanse metropolis (aldus Drawe 2013).

Ten slotte blyk dit dus nie so eenvoudig om Deon Meyer se romans ten opsigte van die literêre kanon te plaas nie. Uitsluitlik op grond van verskille en ooreenkomste van formulefiksie, veral vorm en intrige, is dit duidelik dat Meyer binne die raamwerk van populêre misdaadfiksie werk. Maar terselfdertyd vertoon die tekste binne die Suid-Afrikaanse konteks ’n vorm van betrokkenheid en ’n bemoeienis met “mimetiese” kwessies (etiese vrae rondom misdaad, postkoloniale kommentaar, ekokritiek ensovoorts) wat meer dikwels met literêre fiksie geassosieer word. Meyer se werk

oorbrug die kategorieë van “formuleliteratuur” en “mimetiese literatuur” met die gevolg dat die ou onderskeid tussen “literêr” en “populêr”, en dus ook die tradisionele maatstawwe vir kanonisering, tot ’n groot mate uitgedien raak.

# Hoofstuk 7

## Slotsom

---

*Niks is ooit eenvoudig nie.*

– Bennie Griessel in *7 dae*

(Meyer 2011:84).

---

### 7.1 Gevolgtrekking

Aanvanklik het ek hierdie studie onderneem met die idee om daardeur 'n lansie te breek vir die kanoniserings van Afrikaanse misdaadfiksie in die algemeen, en Deon Meyer se romans in die besonder. Teen die breër agtergrond van die postmodernisme (wat na bewering tot gevolg gehad het dat die ou grense tussen “hoë” en “lae” literatuur afgebreek is) asook die sogenaamde “populêre wending” (die opkoms van populêre skryfvorme en groeiende akademiese belangstelling op hierdie akker in die afgelope paar dekades) sou hierdie proefskrif myns insiens kon dien as bewys dat Afrikaanse misdaadfiksie ernstig bestudeer behoort te word én boonop selfs 'n plek in die literêre kanon gegun behoort te word.

Namate die navorsingsprojek uitgekring het, het dit egter duidelik geword dat sake nie heeltemal so eenvoudig is nie. Ek moes eerstens probeer om sin te maak van die kompleksiteit van die Afrikaanse literêre sisteem, en die werking van die kanoniseringsproses teoreties uitpluis. Hierdie bevindinge is in hoofstuk 2 aangebied. Wat daardie hoofstuk illustreer, is dat kanonvorming 'n uiters komplekse en veelvlakkige proses is: Dit is 'n proses met talle rolspelers en subsysteme wat daarop inwerk, en word kennelik beïnvloed deur gedurig veranderende magsverhoudings en literatuuropvattinge.

Die Afrikaanse literêre kanon is gevolglik 'n betreklik abstrakte en selfs aanvegbare sosiale konstruk. Desnieteenstaande is dit moeilik om sonder meer die standpunt te verdedig dat daar voor die voet weggedoen moet word met die literêre kanon. Dit lyk vir hierdie navorser asof die kanon tog 'n nuttige verwysingsraamwerk van belangrike literêre werke bied – 'n estetiese geheuesisteem, in Bloom (1994) se woorde – waarteen nuwe literêre uitsette telkens gemeet kan word.

Vervolgens het hoofstuk 3 ten doel gehad om spesifiek die status van Deon Meyer ten opsigte van die literêre kanon in Afrikaans te probeer peil: Is Meyer se romans in Afrikaans gekanoniseer? In hoe 'n mate? Waarom (of waarom *nie*)? Daar is gepoog om hierdie vrae te beantwoord aan die hand van vyf sub sisteme binne die Afrikaanse literatuur:

1. Uitgewerspraktyke, bemarking en die boekhandel
2. Vertaling en die rol van die literêre agent
3. Resensies en mediapraktyke
4. Akademiese belangstelling en opname in literatuurgeskiedenis
5. Toekenning van literêre pryse en toekennings

Kortliks opgesom bring hierdie sub sisteme mee dat Deon Meyer hoofsaaklik (“first and foremost”) as 'n skrywer van populêre misdaadfiksie getipeer word. Trouens, die resepsie van Meyer se werk – veral die soort pryse wat algemeen aan hom toegeken word, die talle uitsprake van resensente en kritici wat hom in die tradisie van bekende internasionale misdaadskrywers plaas, en selfs die outeur se selfrefleksiewe opmerkings in die media – suggereer dat Deon Meyer 'n prominente plek as skrywer aan die kruin van die Suid-Afrikaanse misdaadfiksiekanon inneem, maar nie soseer as spilfiguur binne die tradisioneel gekanoniseerde sfeer van die Afrikaans letterkunde of prosa beskou word nie.

Ironies genoeg, is dit waarskynlik juis sy “blitsverkoperstatus” en reputasie as skrywer van populêre misdaadfiksie (of “goeie gewilde prosa”) wat in die pad staan van moontlike kanonisering. My bevindinge in hoofstuk 3 het my dus geroep om die verskynsel van populêre fiksie in 'n volgende hoofstuk verder te ondersoek: Het skrywers wat as “populêr” bestempel word 'n inherente agterstand wanneer dit kom by kanonisering? Waarom? Hoe word “populêre fiksie” as sodanig gedefinieer, en hoe verskil hierdie kategorie van sogenaamde “literêre fiksie” (of “Literatuur met een hoofletter L”)?

Hoofstuk 4 het aangetoon hoedat die etiket “populêr” bepaalde negatiewe konnotasies oorgeërf het wat die kanonisering van skrywers van populêre fiksie vanuit die staanspoor kortwiek. Bowendien gebeur dit klaarblyklik selde dat populêre literatuur regstreeks in die kanon opgeneem word, hoofsaaklik as gevolg

van die twee botsende subvelde vir waardeoordeel wat ter sprake is: aan die een kant die subveld van “populêre fiksie” (waarin kommersiële waarde, ontvlugting en standaardisering die botoon voer), en aan die ander kant die subveld van “literêre fiksie” (waarin estetiese waarde, oorspronklikheid, en konfrontasie met verwickelde temas hoog op prys gestel word).

Ek is bewus daarvan dat hoofstuk 4 potensieel die indruk van vereenvoudiging en verabsoluttering skep, asof “populêre fiksie” en “literêre fiksie” twee netjies onderskeibare verskynsels of kategorieë is. Weer eens het ek egter tot die besef gekom dat dinge in der waarheid veel meer ingewikkeld en genuanseerd is. Populêre fiksie en literêre fiksie is waarskynlik eerder soos twee uiterste pole op ’n betreklik komplekse kontinuum van literêre produksie. Die meeste boeke lê iewers tussenin. (En selfs wanneer populêre fiksie en literêre fiksie op hierdie manier gekonseptualiseer word – as twee uiterstes op die literêre spektrum – skep dit probleme.)

Nietemin maak die etikettering van Deon Meyer as ’n populêre skrywer van misdadefiksie dit moeilik om daardie etiket te verruil vir opname in die tradisionele kanon. Breedweg gesien, het hoofstukke 2, 3 en 4 dus rekenskap gegee van verskeie kragte en faktore wat kanoniserings beïnvloed in die wyer literêre veld (’n term wat aan Bourdieu (1993) ontleen is). Maar ten einde die verhouding tussen Deon Meyer en die Afrikaanse literêre kanon verder te ondersoek, het ’n groot deel van my studie noodwendig ook op tekstuele aspekte geval: Wat is dit met ander woorde van Meyer se romans sêlf wat hulle kanoniseerbaarheid bepaal?

Hiervoor het ek aangeleun by Cawelti se teorie van formuleliteratuur (in hoofstuk 4 bekendgestel) en ’n ondersoek na die genre van misdadefiksie (hoofstuk 5). Deur Deon Meyer se romans in die eerste plek as voorbeelde van formuleliteratuur te beskou – “an artistic type with its own purposes and justification” (Cawelti 1976:13) – kon die romans ontleed word om uiteindelik die volgende tweeledige vraag te beantwoord: Hoe effektief benut Meyer die artistieke moontlikhede wat die “formule(s)” van misdadefiksie bied, enersyds? En, andersyds, waar en/of hoe wyk die tekste van die konvensionele formuleraamwerk af? Hieruit is later sekere

afleidings gemaak wat verdere lig werp op die meer “literêre” eienskappe van Meyer se romans wat kennelik sy kanse op kanonisering sou kon verhoog.

Alvorens die tekstuele ontledings egter gedoen kon word in hoofstuk 6, moes ek eers ’n houvas kry op die genre van misdaadfiksie en die verskeie subgenres daarvan – dit wil sê, die verskillende misdaadfiksieformules waarmee Deon Meyer kreatief omgaan. Dit het my by hoofstuk 5 gebring. Hoofstuk 5 gee nie net ’n beknopte oorsig van die ontwikkelingsgeskiedenis van misdaadfiksie nie (wat illustreer dat Meyer en ander plaaslike skrywers van misdaadfiksie vandag aansluiting vind by ’n ryk en diverse tradisie in die Westerse literatuur), maar verskaf ook ’n basiese tipologie van dié uiteenlopende genre.

Vir doeleindes van hierdie proefskrif is die drie hoofvorme van misdaadfiksie gedefinieer as die klassieke speurverhaal, die hardgebakte speurverhaal en die misdaadroman. Ten einde oppervlakkige kategoriserings te vermy, is gepoog om sover moontlik deeglike strukturele definisies van hierdie subgenres te verskaf – vandaar die sterk steun op die relatief “gedateerde” strukturalistiese raamwerke van veral Todorov en Cawelti. Hierbenewens is ook aandag geskenk aan vier ander subvorme en/of mengvorme wat in Deon Meyer se werk voorkom: die polisieroman, die spanningsverhaal, spioenasiefiksie en die reeksmoordenaarroman. Hoofstuk 5 verskaf dus terminologiese gereedskap waarmee nie net Meyer se werk nie, maar ook ander misdaadfiksie in Afrikaans benader sou kon word.

Nadat ek Deon Meyer se romans (van *Wie met vuur speel* tot en met *Koors*) ’n eerste keer gelees en vanuit die formuleliteratuurteorie geanaliseer het, was my dit vir my duidelik dat die romans telkens binne die formele en konvensionele raamwerke van misdaadfiksie bly (veral die hardgebakte speurverhaalformule), dat die romans *soms* baie naby daaraan kom om die formule te deurbreek, maar dat dit per slot van rekening die verwagtinge van formuleliteratuur bevestig. My voorlopige indruk was dus: Ten spyte van die bewerings van sommige resensente en kritici dat Meyer die grense tussen “hoë” en “lae” literatuur oorbrug, skryf hy inderdaad populêre formulefiksie.

So ’n beskouing sou egter te simplisties wees, en nie rekenskap gee van die argumente van talle akademici, soos Wessels (2007), Warnes (2012), Naidu (2013),

Guldimann (2014) en Amid en De Kock (2014), wat in die afgelope aantal jaar navorsing op die gebied van Suid-Afrikaanse misdaadfiksie gedoen het nie. Hierdie “growing band of scholars doing research into what they call crime fiction”, soos wat De Kock (2012) na hulle verwys, voer op verskillende maniere aan dat Deon Meyer se romans, binne die konteks van postapartheid Suid-Afrika, ’n vorm van sosiopolitieke betrokkenheid en ’n bemoeienis met “ernstige” kwessies openbaar wat miskien eerder tekenend is van “mimetiese literatuur”.

Ek moes dus my ontledings van die romans in hoofstuk 6 herverken en uitbrei om ook rekenskap te probeer gee van hierdie “literêre” (of “mimetiese”) eienskappe in Meyer se werk: etiese vrae rondom misdaad, postkoloniale kommentaar, ekokritiek, ensovoorts. Dit het my uiteindelik by ’n meer genuanseerde gevolgtrekking gebring: Meyer ontgin weliswaar die tipiese konvensies en formules van misdaadfiksie (en daarom is sy werk toeganklik oor ’n wye leserskap heen), maar terselfdertyd vertoon die romans verrassende kompleksiteit wat enige eenvoudige kategorisering as “populêr” ondergrawe.

## 7.2 Moontlikhede vir verdere studie

Hoewel hierdie proefskrif uiteindelik ’n baie wyer terrein bestryk as wat oorspronklik geantisipeer is, maak die studie geen aanspraak op omvattendheid nie. Daar blyk nog heelwat ruimte vir verdere ondersoek te wees:

- Hoewel enkele opmerkings daarvoor gemaak word in my bespreking van *7 dae*, is taalgebruik en dialoog aspekte van Deon Meyer se romans wat nie in die bestek van hierdie studie diepgaande ontleed is nie. Beide is waarskynlik belangrike aspekte van Meyer se besondere skryfstyl en kan waardevolle leidrade oplewer vir waarom hy as misdaadskrywer uitstyg. (So ’n ondersoek kan selfs op interdisiplinêre voet saam met ’n taalkundige onderneem word.)
- Die geskiedenis van Afrikaanse misdaadfiksie – wat oorsigtelik in hoofstuk 5 aan bod kom – kan uitgebrei word. Navorsers in Afrikaans sou selfs vergelykend te werk kon gaan, deur te wys op die verskille en ooreenkomste tussen plaaslike en oorsese misdaadfiksie.

- Weens lengtebeperkings is daar in hoofstuk 3 hoofsaaklik gefokus op die vyf grootste literêre sisteme in die Afrikaanse literatuur wat Deon Meyer se kanoniserings beïnvloed. Ander, kleiner sisteme wat in meer detail bekyk sou kon word, sluit in leeskringe, die voorgeskrywe mark, verwerkings vir film en televisie, en skryfskole.
- Snyman (2011) bepleit navorsing waarin “letterkundiges en leserkundiges saamspan” ofte wel letterkundige analyses wat met leserstudies gekombineer word. Ek vermoed dat ’n studie van Deon Meyer se leserskapsprofiel interessante resultate sal oplewer.
- Teen die agtergrond van Suid-Afrika se hoë misdaadsyfers, word daar dikwels gesuggereer dat misdaadfiksie bes moontlik in lesers se dieperliggende psigologiese behoeftes voorsien. Warnes (2012) voer byvoorbeeld aan dat Deon Meyer en Margie Orford se romans lesers kan help om sosiale angs en bedreiging (“threat”) te navigeer. Verdere ondersoek na die manier waarop Deon Meyer se romans lesers se onderliggende psigologiese behoeftes bevredig (in oorleg met byvoorbeeld ’n psigoloog) kan insiggewend wees.

### 7.3 Ten slotte

In die huidige “laatpostmodernistiese” tydsgewrig (Vaessens (2009) se woord), is die aftakeling van die ou skanse tussen “hoë” en “lae” literatuur te verwagte. Boonop was die verhouding tussen misdaadfiksie en die literêre kanon klaarblyklik nog altyd ingewikkeld en problematies (vergelyk Black 2010).

Wat my studie bevind het, en wat die geval van Deon Meyer illustreer, is dat die nivellering van grense in die Afrikaanse literatuur vandag steeds op verrassende wyse en onverwagse terreine plaasvind. In hierdie geval is dit byvoorbeeld waarneembaar in die komplekse, verskuiwende verhouding tussen populêre misdaadfiksie en die Afrikaanse literêre kanon, asook die voortdurend veranderende definisies van wat “letterkundige waarde” behels en wat as “kanoniek” beskou word.

Weinig hieromtrent is egter eenvoudig.



# Bibliografie

---

- Abrams, H. & Harpham, G. 2009. *A glossary of literary terms*. San Francisco: Cengage Learning.
- Adendorff, E. 2003. Digdebutte teen die millenniumwending: 'n Polisistemiese ondersoek. Ongepubliseerde MA-verhandeling, Universiteit van Stellenbosch.
- Altbeker, A. 2010. *Fruit of a poisoned tree*. Johannesburg: Jonathan Ball.
- Amid, J. 2014. 'n Moeilike geboorte en skielike grootword: Suid-Afrikaanse misdaadfiksie. *LitNet*, 1 Julie. Beskikbaar by <http://www.litnet.co.za/poolshoogte-n-moeilike-geboorte-en-skielike-grootword-suid-afrikaanse-misdaadfiksie/>. Datum geraadpleeg: 13 Maart 2015.
- Amid, J. 2015. *Ikarus* deur Deon Meyer. *LitNet-Akademies* resensie-essay, 12 Junie. Beskikbaar by <http://www.litnet.co.za/LitNet-akademies-resensie-essay-ikarus-deur-deon-meyer/>. Datum geraadpleeg: 18 Augustus 2015.
- Amid, J. & De Kock, L. 2014. The crime novel in post-apartheid South Africa: A preliminary investigation. *Scrutiny2* 19(1):52-68.
- Amis, K. 1960. *New maps of hell: a survey of science fiction*. New York: Harcourt Brace.
- Andersen, H. 2000. Kuhn's account of family resemblance: A solution to the problem of wide-open texture. *Erkenntnis* 52(3):313-337.
- Andersson, M. 2004. Watching the detectives. *Social Dynamics* 30(2):141-153.
- Arnold, M. 2008 (oorspronklike publikasie 1882). *Culture and anarchy*. Project Gutenberg. Beskikbaar by <http://www.gutenberg.org/ebooks/4212>. Datum geraadpleeg: 13 Augustus 2016.
- Auden, W.H. 1948. The guilty vicarage: Notes on the detective story, by an addict. *Harper's Magazine*, May. Beskikbaar by <http://harpers.org/archive/1948/05/the-guilty-vicarage/>. Datum geraadpleeg: 9 Mei 2015.
- Bambrough, R. 1961. Universals and family resemblances. *Proceedings of the Aristotelian Society* 61:207-222.
- Barnard, Chris. 2009. Meyer verras kort-kort. *Die Burger*, 14 Desember.

- Barnard, R. 1998. Kanoniseringsprosesse in die Afrikaanse literatuursisteem: Die rol van N.P. van Wyk Louw. Ongepubliseerde DPhil-proefskrif, Universiteit van die Vrystaat.
- Beeld*. 2010. Meyer se nuutste 'n biëlie van 'n boek. *Beeld*, 26 Oktober.
- Beffon, J. 2012. Noir empowerment. *BooksLIVE*, 20 November. Beskikbaar by <http://www.timeslive.co.za/thetimes/2012/11/20/Noir-empowerment1>. Datum geraadpleeg: 8 April 2014.
- Bennett, D. 1979. The detective story: Towards a definition of genre. *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 4:233-266.
- Bird, P. 2011. Hard-boiled detective fiction as a vehicle of social commentary in Raymond Chandler's *The big sleep* and Walter Mosley's *Devil in a blue dress*. *Journal of the Faculty of Economics* 21(1):105-114.
- Bisschoff, A-M. 1984. Distinktiewe kenmerke van die literêre blitsverkoper met besondere verwysing na enkele Nederlandse romans. Ongepubliseerde DLitt-proefskrif, PU vir CHO.
- Bisschoff, A-M. 1992a. Buitestaander. In Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr, p. 50.
- Bisschoff, A-M. 1992b. Triviaalliteratuur. In Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr, p. 542.
- Black, J. 2010. Crime fiction and the literary canon. In Rzepka, C. & Horsley, L. (eds.). *A companion to crime fiction*. Chichester: John Wiley, pp. 76-89.
- Bloemhof, E. 1996. So goed soos die beste in enige taal. *Die Volksblad*, 14 Oktober.
- Bloom, Harold. 1994. *The Western canon: The books and school of the ages*. New York: Harcourt Brace.
- BooksLIVE*. 2012. Confirmed: Sean Bean to star in Deon Meyer's Devil's Peak trilogy, 10 Mei. Beskikbaar by <http://bookslive.co.za/blog/2012/05/10/confirmed-sean-bean-to-star-in-deon-meyers-devils-peak-trilogy/>. Datum geraadpleeg: 21 September 2015.
- BooksLIVE*. 2014. M-Net Literary Awards suspended indefinitely. *BooksLIVE*, 6 Februarie. Beskikbaar by <http://bookslive.co.za/blog/2014/02/06/m-net->

- literary-awards-suspended-indefinitely/. Datum geraadpleeg: 7 Junie 2015.
- BooksLIVE*. 2017. Deon Meyer's *Fever* lauded by Stephen King. *BooksLIVE*, 3 April. Beskikbaar by <http://jonathanball.bookslive.co.za/blog/2017/04/03/deon-meyers-fever-lauded-by-stephen-king/>. Datum geraadpleeg: 25 Julie 2017.
- Botma, G. 1996. Lekker speurroman wat grootmense sal oortuig. Moord en Roof in Bellville-Suid. *Die Burger*, 12 Junie.
- Botma, G. 2000. Meyer steeds op koers, maar tref soms lugleegte. *Die Burger*, 13 Desember.
- Bourdieu, P. 1993. *The field of cultural production: Essays on art and literature*. New York: Columbia University Press.
- Bouwer, A-R. 2010. Spoor van 'n speurder. *Die Burger*, 29 Oktober.
- Bransford, N. 2007. What makes literary fiction literary? *Nathan Bransford* [blog], 26 February. Beskikbaar by <http://blog.nathanbransford.com/2007/02/what-makes-literary-fiction-literary.html>. Datum geraadpleeg: 19 Februarie 2016.
- Breytenbach, K. 2011. Speurverhale – die spel met verwagtinge. Ongepubliseerde referaat by departementele seminaar *Leidrade: speur-, spannings- en misdadverhale in Afrikaans*. 11 November. Pretoria, Unisa, Departement Afrikaans en Algemene Literatuurwetenskap.
- Breytenbach, K. 2012. *Onse vaders* deur Karin Brynard: 'n nuwe aangesig vir betrokke literatuur. *LitNet-Akademies* resensie-essay. Beskikbaar by <http://www.litnet.co.za/onse-vaders/>. Datum geraadpleeg: 1 Mei 2015.
- Brillenburger Wurth, K. 2006. Tussen “hoog” en “laag”. In Brillenburger Wurth, K. & Rigney, A. (reds.). *Het leven van teksten: Een inleiding tot de literatuurwetenschap*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 333-362.
- Brink, A.P. 1992. Betrokke literatuur. In Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr, p. 38-41.
- Brink, A.P. (samest.). 2008. *Groot verseboek*, Deel 1 tot 3. Kaapstad: Tafelberg.
- Britz, E. 2000. Onderhoud met Deon Meyer. *Volksblad*, 25 September.

- Brody, B. 2010. *Thirteen hours* by Deon Meyer. *MostlyFiction Book Reviews*, 10 September. Beskikbaar by <http://bookreview.mostlyfiction.com/2010/thirteen-hours-by-deon-meyer/>. Datum geraadpleeg: 30 Januarie 2016.
- Brown, S. 2006. *Consuming books: the marketing and consumption of literature*. Oxford: Routledge.
- Brynard, K. 2010. *Spoor* van die beste in misdaadgenre. *Rapport*, 9 November.
- Burger, W. 2008. Deon Meyer se oog vir 'n oog. *Die Burger*, 12 Januarie.
- Burger, W. 2009. UJ-Prysfunksie 2009. Ongepubliseerde toespraak beskikbaar gestel deur die spreker.
- Burger, W. 2012. Skryffiks vir popfiks én litfiks. In Scheepers, R. & Kleyn, L. (reds.). *Die Afrikaanse skryfgids*. Rosebank: Penguin. pp. 348-357.
- Burger, W. 2014. Twintig jaar na demokrasie: Realiteitshonger, die populêre wending en transnasionisme. *LitNet*. Beskikbaar by <http://www.litnet.co.za/poolshoogte-twintig-jaar-na-demokrasie-realiteitshonger-die-populere-wending-en-transnasionisme/>. Datum geraadpleeg: 19 Desember 2015.
- Burger, W. 2016. Kies 'n boek: *Koors* deur Deon Meyer. *Vrouekeur*, 31 Oktober. Beskikbaar by <http://www.vrouekeur.co.za/nuus-vermaak/kies-n-boek-koors-deur-deon-meyer>. Datum geraadpleeg: 15 Julie 2017.
- Caputi, J. 1993. American psychos: The serial killer in contemporary fiction. *Journal of American Culture* 16(4):101-112.
- Cawelti, J. 1976. *Adventure, mystery, and romance: Formula stories as art and popular culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cawelti, J. 1987. *The spy story*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cawelti, J. 1999. *The six-gun mystique sequel*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Press.
- Chandler, R. 1946. The simple art of murder. In Haycraft, H. (ed.). *The art of the mystery story: A collection of critical essays*. New York: Simon & Schuster, pp. 222-237.

- Chapman, H. 2017. What is literary fiction (and what sets it apart)? *Novel Writing Help*. Beskikbaar by <http://www.novel-writing-help.com/literary-fiction.html>. Datum geraadpleeg: 14 Februarie 2017.
- Chetty, K. 2011. New political novels not so political. *SLiPnet*. Beskikbaar by <http://slipnet.co.za/view/event/new-political-novels-not-so-political/>. Datum geraadpleeg: 18 Julie 2014.
- Cilliers, S. 2005. 'n Magneet van 'n boek. *Infanta* 'n roman wat vra om dadelik herlees te word. *Volksblad*, 7 Februarie.
- Clarke, M. 2010. *Thirteen hours* by Deon Meyer. *Euro Crime*, April. Beskikbaar by [http://www.eurocrime.co.uk/reviews/Thirteen\\_Hours.html](http://www.eurocrime.co.uk/reviews/Thirteen_Hours.html). Datum geraadpleeg: 4 Julie 2016.
- Coates, J. 2017. *Fever* by Deon Meyer: Compelling, action-packed and fraught with emotion. *Express*, 30 Junie. Beskikbaar by <http://www.express.co.uk/-entertainment/books/822716/Book-review-Fever-Deon-Meyer>. Datum geraadpleeg: 4 Augustus 2017.
- Coetzee, C. 2009. Hy kyk eers, skryf dan. *Beeld*, 23 Januarie.
- Cohen, R. 2008. Thriller genre's top gun always on target. *Cape Argus*, 1 Desember.
- Colorado Technical University (s.j.). Television crime dramas: Fact & fiction. *Visually*. Beskikbaar by <http://visual.ly/television-crime-dramas-fact-fiction>. Datum geraadpleeg: 6 Oktober 2016.
- Cronjé, G. 1957. Keer die verspreiding van aanstootlike leesstof. *Die Huisgenoot*, 7 Oktober, pp. 6-7.
- Davis, G.V. 2013. Old loyalties and new aspirations: the post-apartheid crime fiction of Deon Meyer. In: Oed, A. & Matzke, C. (eds.). *Life is a thriller: Investigating African crime fiction*. Berlin: Rudger Koppe Verlag.
- dbnl. 2014. Eugène Maraisprys. Beskikbaar by [http://www.dbnl.org/tekst/\\_eug001euge01\\_01/\\_eug001euge01\\_01\\_0001.php](http://www.dbnl.org/tekst/_eug001euge01_01/_eug001euge01_01_0001.php). Datum geraadpleeg: 3 Maart 2017.
- De Geest, D. 1997. Systems theory and discursivity. *Canadian Review of Comparative Literature* 24(1):161-175.

- De Geest, D. 2003. Cultural repertoires within a functionalist perspective: A methodological approach. In Dorleijn, G.J. & Vanstiphout, H.J.L. *Cultural repertoires: Structure, function and dynamics*. Leuven: Peeters.
- De Glas, F. 1992. Hebben uitgeverijen invloed op de literaire canon? *Spiegel der Letteren* 34(3-4):289-304.
- De Kock, L. 2011. High noon in the badlands. *Mail & Guardian*, 6 May.
- De Kock, L. 2012. Roger Smith and the “genre snob” debate. *SLiPnet*. Besikbaar by <http://slipnet.co.za/view/reviews/crime-fiction-the-%E2%80%98new-political-novel%E2%80%99/>. Datum geraadpleeg: 23 Oktober 2015.
- De Lange, A. 2006. Witwarm *Orion* gaan skerm laat wasem. *Die Burger*, 10 Julie.
- De Lange, A.M. 1992a. Mimesis. In Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr, pp. 308-310.
- De Lange, A.M. 1992b. Representasie. In Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr, pp. 426-427.
- De Vries, F. 2007. Tales of transience and loss. *The Weekender*, 19 May.
- De Vries, W. 2012. Sonja se *Sirkusboere* wen ook M-Net prys. *Volksblad*, 23 Oktober.
- De Vries, W. 2016. ‘Koorse’ verreweg sy spannendste, sê Deon Meyer. *Netwerk24*, 1 Augustus. Besikbaar by <http://www.netwerk24.com/Vermaak/Boeke/koors-verreweg-sy-spannendste-se-deon-meyer-20160801>. Datum geraadpleeg: 16 Julie 2017.
- De Wet, K. 1994. Eiendoms onbeperk: Die onvoltooide groot gesprek met D.J. Opperman in die Afrikaanse poësie. Ongepubliseerde DLitt-proefskrif, Universiteit van Pretoria.
- Dijkstra, K. 1989. Canonvorming in de literaire kommunikasie. *Spectator* 18(3):159-168.
- Dostojefski, Fyodor. 1976. *The brothers Karamazov*. Translation by Constance Garnett. Revised by Ralph E. Matlaw. New York: W.W. Norton.
- Dougherty, S. 2014. Deon Meyer’s *Cobra* is a crime novel, Cape Town is the star. *The Wall Street Journal*, 2 October. Besikbaar by <http://www.wsj.com/articles/>

deon-meyers-cobra-is-a-crime-novel-cape-town-is-the-star-1412259677.

Datum geraadpleeg: 2 November 2015.

Drawe, C. 2013. Cape Town, city of crime in South African crime fiction. *Current Writing* 25(2):186-195.

Du Plooy, H. 1992. Aktant en aktansiële model. In Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr, pp. 3-5.

Eagleton, T. 2012. *The event of literature*. New Haven: Yale University Press.

*Encyclopaedia Britannica*. 2015. Verisimilitude. Beskikbaar by

<http://www.britannica.com/art/verisimilitude>. Datum geraadpleeg: 16 Mei 2016.

Even-Zohar, I. 1990. Polysystem theory. *Poetics today* 11(1):9-51.

Farred, G. 2001. Where does the rainbow nation end? Colouredness and citizenship in post-apartheid South Africa. *The New Centennial Review* 1(1):175-199.

Fokkema, D. 1993. A European canon of literature? *European Review* 1(1): 21-29.

Forshaw, B. 2011. *Trackers* by Deon Meyer. *The Independent*, 24 October. Beskikbaar by <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/trackers-by-deon-meyer-2374943.html>. Datum geraadpleeg: 8 Junie 2015.

Forshaw, B. 2012. *7 days* by Deon Meyer. *The Independent*, 14 November. Beskikbaar by <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/7-days-by-deon-meyer-hodder-stoughton-1899-8313246.html>. Datum geraadpleeg: 1 Maart 2015.

Foucault, M. 1977. *Discipline and punish: The birth of the prison*. London: Penguin.

Fourie, R. 2009. Die produksiegehalte van *Palindroom* en *Kladboek* deur Joan Hambidge as gevallestudie binne die uitgewersbedryf. *LitNet Akademies* 6(1):59-87. Beskikbaar by [http://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/11669/Fourie\\_Produksiegehalte%282009%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/11669/Fourie_Produksiegehalte%282009%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Datum geraadpleeg: 17 Maart 2016.

Fowler, A. 1982. *Kinds of literature: An introduction to the theory of genres and modes*. Oxford: Clarendon Press.

- Frye, N. 1957. *Anatomy of criticism: four essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Gelder, K. 2004. *Popular fiction. The logics and practices of a literary field*. New York: Routledge.
- Genette, G. 1991. Introduction to the paratext. *New Literary History* 22(2):261-272.
- Gibbs, L. 2002. No. 496: The thief and his mother. In: *Aesop's Fables: A new translation by Laura Gibbs*. Oxford: Oxford University Press. Beskikbaar by <http://mythfolklore.net/aesopica/oxford/496.htm>. Datum geraadpleeg: 19 Augustus 2016.
- Gilfillan, L. 2011. Orford's challenge to the genre snobs. *SLiPnet*. Beskikbaar by <http://slipnet.co.za/view/reviews/orford%E2%80%99s-challenge-to-the-genre-snobs/>. Datum geraadpleeg: 6 Desember 2014.
- Glover, D. & McCracken, S. 2012. Introduction. In Glover, D. & McCracken, S. (eds.). *The Cambridge companion to popular fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-14.
- Goodman, S. 2015. James Bond, spy fiction and the decline of empire. *The Guardian*, 5 September. Beskikbaar by <http://www.theguardian.com/books/2015/sep/05/spy-fiction-james-bond-why-spy-fiction-sells>. Datum geraadpleeg: 22 Oktober 2016.
- Gouws, A. 2004. *Infanta* is 'n meesterlike speurtog na die siel. *LitNet*, 22 November. Beskikbaar by <http://www.oulitnet.co.za/seminaar/infanta.asp>. Datum geraadpleeg: 8 Januarie 2014.
- Gouws, A. 2007. Leopard's Leap-leesmedalje: Deon Meyer se *Onsigbaar*. *LitNet*, 20 November. Beskikbaar by [http://argief.litnet.co.za/article.php?news\\_id=28140](http://argief.litnet.co.za/article.php?news_id=28140). Datum geraadpleeg: 9 Maart 2015.
- Gouws, A. 2010. Op die spoor van 'n lekker storie. Probleem met Meyer se boeke is onttrekkingsimptome. *Beeld*, 8 November.
- Griesel, B. 2013. Nóg 'n meesterstuk uit Meyer se pen. *Beeld*, 24 November.
- Griesel, B. 2015. *Ikarus*-resensie: Bennie Griessel vlieg nog hoër. *Netwerk24*, 8 April. Beskikbaar by <http://www.netwerk24.com/vermaak/2015-03-30-ikarus-bennie-griessel-vlieg-nog-hoer?>. Datum geraadpleeg: 9 Januarie 2016.



- Groenewald, Y. 2007. Deon Meyer's *Onsigbaar*. *Mail & Guardian*, 7 December.
- Groenewald, Y. 2009. South African suspense. *Mail & Guardian*, 26 March.
- Guldimann, C. 2014. The protean New South Africa in Deon Meyer's *Heart of the hunter*. *Scrutiny 2: Issues in English Studies in Southern Africa* 19(1):80-92.
- Haasbroek, P.J. 2010. Meyer hou speurwerk, spanning kop aan kop. *Die Burger*, 8 November.
- Hambidge, J. 1992. Genre. In Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr, pp. 148-150.
- Hambidge, J. 2008a. Die onopgeloste raaisel met spesifieke verwysing na *Die Jakkalsomer* van Dirk Jordaan. *LitNet Akademies* 5(1):68-79.
- Hambidge, J. 2008b. Sanlam/Insig-romanprys se toekenning onder loep. *Volksblad*, 14 April.
- Hambidge, J. 2008c. Kwessies van kanonisering. *LitNet*, 24 April. Beskikbaar by [https://argief.litnet.co.za/article.php?news\\_id=37311](https://argief.litnet.co.za/article.php?news_id=37311). Datum geraadpleeg: 16 Februarie 2016.
- Hambidge, J. 2011a. Bennie Griessel maak 'n welkome terugkeer. *Die Burger*, 12 November.
- Hambidge, J. 2011b. 'n Literêr-teoretiese speurtog: 'n analise van Kerneels Breytenbach se *Piekniek by Hangklip*. *Stilet* 24(2):1-15.
- Hambidge, J. 2014. Hekwagters en oop hekke. *LitNet-Poolshoogte*, 2 Julie. Beskikbaar by <http://www.litnet.co.za/poolshoogte-hekwagters-en-oop-hekke/>. Datum geraadpleeg: 3 Julie 2015.
- Hambidge, J. 2015. Deon Meyer – *Ikarus* (2015). *Woorde wat weeg*, 14 Maart. Beskikbaar by <http://joanhambidge.blogspot.com/2015/03/deon-meyer-ikarus-2015.html>. Datum geraadpleeg: 4 September 2015.
- Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. 2015. Luther, J., Pfeiffer, F. & Gouws, R. H (reds.). Sesde uitgawe. Kaapstad: Pearson. Aanlyn-weergawe beskikbaar.

- Harper, G. 2011. *Trackers* by Deon Meyer. *International Noir Fiction*, 27 June. Beskikbaar by <http://internationalnoir.blogspot.co.za/2011/06/trackers-by-deon-meyer.html>. Datum geraadpleeg: 8 November 2016.
- Harris, W.V. 1991. Canonicity. *PMLA* 106(1):110-121.
- Hartmann, C. 2014. Why is “literary fiction” thought of as better than popular fiction and is it really? *Quora*, 9 Junie. Beskikbaar by <https://www.quora.com/Why-is-literary-fiction-thought-of-as-better-than-popular-fiction-and-is-it-really>. Datum geraadpleeg: 14 Januarie 2017.
- Harvey, L. 2012. Deon Meyer – *Dead at daybreak* (translated by Madeleine van Biljon). *Euro Crime*, November. Beskikbaar by [http://www.eurocrime.co.uk/reviews/Dead\\_at\\_Daybreak.html](http://www.eurocrime.co.uk/reviews/Dead_at_Daybreak.html). Datum geraadpleeg: 6 November 2015.
- Hauman, S. 2008. Met *13 uur* bewys Deon Meyer opnuut hy is in ’n klas van sy eie. *LitNet*, 8 Desember. Beskikbaar by <http://www.litnet.co.za/met-13-uur-bewys-deon-meyer-opnuut-hy-is-in-klas-van-sy/>. Datum geraadpleeg: 8 Februarie 2016.
- Head, P. 2013a. Tyd as struktuurelement in speur- en misdadifiksie met spesifieke verwysing na drie tekste deur Deon Meyer. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Universiteit van Kaapstad.
- Head, P. 2013b. *Kobra* deur Deon Meyer. *LitNet-Akademies* resensie-essay, 18 Desember. Beskikbaar by <http://www.litnet.co.za/LitNet-akademies-resensie-essay-kobra-deur-deon-meyer/>. Datum geraadpleeg: 9 Maart 2015.
- Helgaard Steyn Trust. 2015. Testamentêre bepalings. Beskikbaar by <http://helgaardsteyntrust.co.za/testbepalings.aspx>. Datum geraadpleeg: 15 Julie 2016.
- Hilfer, Tony. 1990. *The crime novel: a deviant genre*. Texas: University of Texas Press.
- Holquist, M. 1971. Whodunnit and other questions: Metaphysical detective stories in post-war fiction. *New Literary History* 3(1):135-156.
- Horsley, L. 2005. *20th century crime fiction*. New York: Oxford University Press.

- Huisintveld, G. 2014. Deon Meyer houdt niet van pauzeren. *De Spanningsblog*, 25 Mei. Besikbaar by <http://spannings.blogspot.co.za/2014/05/deon-meyer-cobra-2014.html>. Datum geraadpleeg: 8 Mei 2015.
- Human, T. 2005. Met 'n ystergreep. *Literator* 26(3):169-171.
- Human, T. 2015. *Kobra* deur Deon Meyer. *Tydskrif vir letterkunde* 52(1):249-251.
- IMDb (*International Movie Database*). 2015. Top rated movies. Besikbaar by <http://m.imdb.com/chart/top>. Datum geraadpleeg: 14 Desember 2015.
- James, C. 2007a. Blood on the borders. *The New Yorker*, 9 April. Besikbaar by <http://www.newyorker.com/magazine/2007/04/09/blood-on-the-borders>. Datum geraadpleeg: 7 Junie 2015.
- James, C. 2007b. Mean Streets International, Inc. Besikbaar by <http://www.clivejames.com/crime-fiction>. Datum geraadpleeg: 7 Junie 2015.
- Johl, J.H. Antiheld. In Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr, pp. 13-15.
- John, P. 2005. Meyer se resep werk. *Rapport*, 16 Januarie.
- Jordaan, D. 1996. 'n Intelligente aksie-roman. *Insig*, Julie.
- Jordaan, D. 2002. Dis Deon Meyer op sy beste. Spanningsverhaal *Proteus* sal sy man internasionaal kan staan. *Beeld*, 9 Desember.
- Joubert, E. 1994. Dié held en skrywer het inderdaad min gemeen. *Beeld*, 13 Desember.
- Kannemeyer, J.C. 1988. *Die Afrikaanse literatuur 1652–1987*. Pretoria: Human & Rousseau.
- Kannemeyer, J.C. 1989. Oor pryse, prysweners en polemieke. *De Kat*, Augustus, pp. 106-107.
- Kannemeyer, J.C. 2005. *Die Afrikaanse literatuur 1652–2004*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Kannemeyer, J.C. 2008. Is wenroman volledig wenmateriaal? *Rapport*, 9 Maart.
- Karim, Ali. 2017. *Fever* written by Deon Meyer. *SHOTS Crime and Thriller Ezine*. Besikbaar by [http://www.shotsmag.co.uk/book\\_reviews\\_view.aspx?-book\\_review\\_id=1735](http://www.shotsmag.co.uk/book_reviews_view.aspx?-book_review_id=1735). Datum geraadpleeg: 16 Julie 2017.

- Kaufman, D. 2007. Family resemblances, relationism and the meaning of "art". *British Journal of Aesthetics* 47(3):280-297.
- Kirkus Reviews. 2017. *Fever* by Deon Meyer. Kirkus Reviews, 20 Junie. Beskikbaar by <https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/deon-meyer/fever-meyer/>. Datum geraadpleeg: 20 Julie 2017.
- Kleyn, A.J. 2009. Hoekom nie self uitgee nie. *Boeke-Insig*, Herfs, pp. 36-37.
- Kleyn, A.J. 2013. 'n Sisteemteoretiese kartering van die Afrikaanse literatuur vir die tydperk 2000–2009: Kanonisering in die Afrikaanse literatuur. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif, Universiteit van Pretoria.
- Kleyn, A.J. & Marais, J.L. 2010. Wopko Jensma en die soeke na 'n nuwe Suid-Afrikaanse identiteit. *Tydskrif vir letterkunde* 47(1):5-24.
- Kleyn, A.J. & Snyman, M. 2010. Haai, Jaco Jacobs! Wanneer skryf jy 'n regte boek? 'n Bestekopname van Afrikaanse kinder- en jeugboeke (1999–2009). *Mousiaon* 28(2):26-42.
- Knight, S. 1980. *Form and ideology in crime fiction*. London: Palgrave Macmillan.
- Knight, S. 2010. *Crime fiction since 1800: Detection, death, diversity*. London: Palgrave Macmillan.
- Kundera, Milan. 1996. *Testaments betrayed: An essay in nine parts*. New York: Harper Perennial.
- Landman, R. 2012. Hokaai, vir vorige resensent. *Die Burger*, 1 Januarie.
- Le Roux, E. & Buitendach, S. 2014. The production and reception of Deon Meyer's works: an evaluation of the factors contributing to bestseller status. *Scrutiny* 2 19(1):18-34.
- Leroux, Etienne. 1962. *Sewe dae by die Silbersteins*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Liebenberg, D. 2007. Die sigbare kant van Deon Meyer. *Volksblad*, 23 Desember.
- Lourens, A. 1992. 'n Kritiese ondersoek van die feministiese literatuurbenadering met verwysing na enkele Afrikaanse digteresse. Ongepubliseerde MA-verhandeling, Universiteit van Pretoria.
- Lourens, A. 1996. The revisionary struggle: A feminist perspective on the canon of

- Afrikaans poetry. *Alternation* 3(2):76-82.
- Lourens, A. 1997a. Polemiek en kanon: Kanoniserings van die vroulike outeur in die Afrikaanse prosa van die dertiger- tot die negentigerjare. Ongepubliseerde DLitt-proefskrif, Universiteit van Pretoria.
- Lourens, A. 1997b. Afwesig uit die kanon: Die prosageskrifte van die klerewerkers. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* 4(2):210-233.
- Macdonald, R. 1953. *Meet me at the morgue*. New York: Knopf.
- Malan, M. 2007. Geen draad hang los, geen soom rafel uit in dié verhaal. *Die Burger*, 2 Desember.
- Malan, M. 2008. *13 uur*. *Die Burger*, 24 November.
- Malan, P. 2003. Uiteindelik, die Boere-Nobel en 'n groot kick. *Rapport*, 6 April.
- Malmgren, C. 2001. *Anatomy of murder. Mystery, detective, and crime fiction*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Press.
- Marais, R. 1993. Die kanoniserings van Eugène N. Marais as digter. *Stilet* 5(1):11-12.
- March, J. 2008. *The Penguin book of classical myths*. London: Penguin.
- Marling, W. 2001. Hard-boiled detective fiction. Case Western Reserve University. Beskikbaar by <http://www.cwru.edu/artsci/engl/marling/hardboiled/index.html>. Datum geraadpleeg: 6 Junie 2016.
- McCarthy, Cormac. 2006. *The Road*. New York: Alfred A. Knopf.
- McDonald, P. 1997. Implicit structures and explicit interactions: Pierre Bourdieu and the history of the book. *The Library* 19(2):105-121.
- McDonald, P. 2009. *The literature police: Apartheid censorship and its cultural consequences*. Oxford: Oxford University Press.
- Messent, P. 2010. The police novel. In Rzepka, C. & Horsley, L. (eds.). *A companion to crime fiction*. Chichester: John Wiley, pp. 175-186.
- Meyer, Deon. 1994. *Wie met vuur speel*. Derde uitgawe (2015). Kaapstad: Tafelberg.
- Meyer, Deon. 1996. *Feniks*. Derde uitgawe (2008). Kaapstad: Human & Rousseau.
- Meyer, Deon. 1999. *Orion*. Vierde uitgawe (2013). Kaapstad: Human & Rousseau.

- Meyer, Deon. 2002. *Proteus*. Tweede uitgawe (2008). Kaapstad: Human & Rousseau
- Meyer, Deon. 2004. *Infanta*. Tweede uitgawe (2008). Pretoria: LAPA Uitgewers.
- Meyer, Deon. 2005. 'n Praktiese ondersoek na die speur- en spanningsroman met spesifieke verwysing na die werk van Michael Connelly, John le Carré, Ian Rankin, Lee Child en Frederick Forsyth. Ongepubliseerde MA-skripsie, Universiteit van Stellenbosch.
- Meyer, Deon. 2007. *Onsigbaar*. Derde uitgawe (2013). Kaapstad: Human & Rousseau.
- Meyer, Deon. 2008. *13 uur*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Meyer, Deon. 2010a. Deon Meyer voer 'n onderhoud met homself. *BooksLIVE*, 29 April. Beskikbaar by <http://nb.bookslive.co.za/blog/2010/04/29/deon-meyer-voer-n-onderhoud-met-homself/>. Datum geraadpleeg: 18 Februarie 2016.
- Meyer, Deon. 2010b. *Spoor*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Meyer, Deon. 2011. *7 dae*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Meyer, Deon. 2013. *Kobra*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Meyer, Deon. 2015. *Ikarus*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Meyer, Deon. 2016. *Koors*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Moerbeek, J. 1996. *Canons in context: The search for a new alphabet*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 156-161.
- Mooij, J.J.A. 1985/6. Noodzaak en mogelijkheden van canonvorming. *Spectator* 15(1):23-31.
- Mullan, J. 2006. *How novels work*. Oxford: Oxford University Press.
- Naidu, S. 2013. Fears and desires in South African crime fiction. *Journal of Southern African Studies* 39(3):727-738.
- Naidu, S. 2014. Crimes against nature: ecocritical discourse in South African crime fiction. *Scrutiny 2: Issues in English Studies in Southern Africa* 19(1):59-70.
- Naidu, S. & Le Roux, E. 2014. South African crime fiction: sleuthing the State post-1994. *African identities* 12(3/4):283-294.

- Nel, R. 2007. Lang nagte en naelbyt tot die einde – Meyer se beste sover. *Beeld*, 22 November.
- Nicol, M. 2007. Diamonds, death and duplicity. *Crime Beat*, 2 October. Beskikbaar by <http://crimebeat.bookslive.co.za/blog/2007/10/02/diamonds-death-and-duplicity/>. Datum geraadpleeg: 5 Oktober 2016.
- Nicol, M. 2015. A short history of South African crime fiction. *Crime Beat*. Beskikbaar by <http://crimebeat.bookslive.co.za/a-short-history-of-south-african-crime-fiction/>. Datum geraadpleeg: 6 Oktober 2016.
- Nicol, M. 2016a. Who's who of South African crime writing. *Crime Beat*. Beskikbaar by <http://crimebeat.bookslive.co.za/whos-who-of-south-african-crime-writing/>. Datum geraadpleeg: 8 Januarie 2017.
- Nicol, M. 2016b. Crime Beat: the KrimiZeit monthly list. *BooksLIVE*, 2 Februarie. Beskikbaar by <http://crimebeat.bookslive.co.za/blog/2016/02/02/crime-beat-the-krimizeit-monthly-list/>. Datum geraadpleeg: 6 Oktober 2016.
- Nielsen Media Research. 2011. Discover what Americans are watching, reading, playing, browsing, buying and more. Beskikbaar by <http://www.nielsen.com/us/en/top10s.html>. Datum geraadpleeg: 8 Junie 2016.
- Niewoudt, S. 2011. Opbloei in misdadefiksie ook in Afrikaanse mark. *nuus24*, 30 September. Beskikbaar by <http://archive.is/wQyB#selection-571.0-571.47>. Datum geraadpleeg: 20 Januarie 2014.
- Nolte, E. 1994. MER en Alba Bouwer: Kanoniserings en herkanoniserings. *Tydskrif vir letterkunde* 32(4):15-35.
- Ohlhoff, H. 1993. Kanon en kanonvorming. *Tydskrif vir letterkunde* 31(4):58-66.
- Ohlhoff, H. 1995. Kanon en instansies. *Tydskrif vir letterkunde* 33(2):39-46.
- Ohlhoff, H. 2008. Die poëtiese sisteem van Dertig: Eerste verkenning. Ongepubliseerde referaat gelewer te ALV-kongres, Maselspoort.
- Olivier, Fanie. 2000. *Orion*: 'n ordentlike storie ordentlik vertel. *Beeld*, 25 September.
- Online Etymology Dictionary*. Popular. Beskikbaar by <http://www.etymonline.com/index.php?term=popular>. Datum geraadpleeg: 13 Desember 2016.

- Orford, M. 2013. The grammar of violence: Writing crime as fiction. *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa* 25(2):220-229.
- Pakendorf, G. 1995. Debuut getuig van huiswerk. *Die Burger*, 22 Maart.
- Panek, L. 2003. Post-war American police fiction. In Priestman, M. (ed.). *The Cambridge companion to crime fiction*. Cambridge, MA: Cambridge University Press, pp. 155-171.
- Pharos*. 2015. Klandestien. Besikbaar by <https://www.pharosaanlyn.co.za>. Datum geraadpleeg: 7 Mei 2016.
- Pople, L. 2009. 13 uur driekuns vir Meyer-boeke. *Die Burger*, 4 Augustus.
- Priestman, M. 2003. Introduction: crime fiction and detective fiction. In Priestman, M. (ed.). *The Cambridge companion to crime fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-7.
- Primorac, R. 2011. Dialogues across boundaries in two South African thrillers. *Journal of Commonwealth Literature* 46(1):157-172.
- Prins, J. 2016. Griessels baan weg vir 'Koors'. *Netwerk24*, 1 Oktober. Besikbaar by <http://www.netwerk24.com/Stemme/Profiel/griessels-baan-weg-vir-koors-20160930>. Datum geraadpleeg: 5 Julie 2017.
- Pronzini, B. & Adrian, J. 1995. *Hard-boiled: An anthology of American crime stories*. New York: Oxford University Press.
- Pyrhönen, H. 2010. Criticism and theory. In Rzepka, C. & Horsley, L. (eds.). *A companion to crime fiction*. Chichester: John Wiley, pp. 43-56.
- Radway, J. 1984. *Reading the romance: Women, patriarchy, and popular literature*. North Carolina: University of North Carolina.
- Rautenbach, A. 2013. Crime fiction in South Africa: the history, the hype and the "genre snob" debate. *LitNet*. Besikbaar by <http://www.litnet.co.za/crime-fiction-in-south-africa-the-history-the-hype-and-the-genre-snob-debate/>. Datum geraadpleeg: 4 Februarie 2015.
- Rautenbach, E. 2000. Meyer se misdaadstorie vergelykbaar met heel bestes. *Die Volksblad*, 30 Oktober.



- Rautenbach, E. 2015. Meester Meyer vlieg hoog. *Netwerk24*, 20 Maart. Besikbaar by <http://www.netwerk24.com/vermaak/boeke/meester-meyer-vlieg-hoog-20150320>. Datum geraadpleeg: 6 April 2015.
- Retief-Meiring, M. 2012. *7 dae*: Meyer ken die kuns van woordverleiding. *LitNet*, 24 Januarie. Besikbaar by <http://www.litnet.co.za/7-dae-meyer-ken-die-kuns-van-woordverleiding/>. Datum geraadpleeg: 8 April 2016.
- Reyes-Torres, A. 2012. Deon Meyer's *Dead before dying*: voices and representation of the new South Africa. *ES: Revista de Filología Inglesa* 33:271-284.
- Rigney, A. 2006. Teksten en kultuurhistoriese konteks. In Brillenburg Wurth, K. & Rigney, A (reds.). *Het leven van teksten: Een inleiding tot de literatuurwetenschap*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 293-332.
- Romancrimeblogger. 2014. *Cobra* by Deon Meyer. A fast paced action paced crime thriller from South Africa. *The Crime Warp*, 10 September. Besikbaar by <http://thecrimewarp.blogspot.co.za/2014/09/book-review-cobra-by-deon-meyer-fast.html>. Datum geraadpleeg: 10 Maart 2015.
- Roos, H.M. 2011. The war of the worlds: relocating the boundaries between the human and the non-human. *Journal of Literary Studies* 27(4):50-70.
- Roos, H.M. 2012. *Plaasmoord* deur Karin Brynard. *Tydskrif vir letterkunde* 49(1):178-180.
- Roux, J.B. 2008. Ragfyn web van gesin-intriges bevat ook slordige knope. *Beeld*, 17 Maart.
- Roux, J.B. 2011. Goed, nie groots. *Beeld*, 7 November.
- Rzepka, C. 2010. Introduction: What is crime fiction? In Rzepka, C. & Horsley, L. (eds.). *A companion to crime fiction*. Chichester: John Wiley , pp. 1-10.
- Safire, W. 2007. Suspension of disbelief. *The New York Times*, 7 October. Besikbaar by <http://www.nytimes.com/2007/10/07/magazine/07wwln-safire-t.html>. Datum geraadpleeg: 13 Desember 2016.
- SAPS Strategic Management. 2014. An analysis of the National Crime Statistics. Addendum to the annual report 2013/14. Besikbaar by

[https://www.saps.gov.za/about/stratframework/annual\\_report/2013\\_2014/crime\\_statreport\\_2014\\_part1.pdf](https://www.saps.gov.za/about/stratframework/annual_report/2013_2014/crime_statreport_2014_part1.pdf). Datum geraadpleeg: 15 Julie 2016.

Scaggs, J. 2005. *Crime fiction: The new critical idiom*. London: Routledge.

Schram, D.H. 1992. De canon vanuit empirisch perspectief. *Spiegel der Letteren* 34(3/4):245-264.

Seed, D. 2010. Crime and the spy genre. In Rzepka, C. & Horsley, L. (eds.). *A companion to crime fiction*. Chichester: John Wiley, pp. 233-244.

Segers, R.T. 1997. Inventing a future for literary studies: Research and teaching on cultural identity. *Journal of Literary Studies/Tydskrif vir Literatuurwetenskap* 13(3/4):263-283.

Senekal, B.A. 2016. Deon Meyer (1958–). In Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Deel 2. Pretoria: Van Schaik, pp. 804-814.

Shrum, W.M. 1996. *Fringe and fortune: The role of critics in high and popular art*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Smith, F. 2002. Mosaïek van raaisels, kleurryke hoofkarakter kom egter kort. *Volksblad*, 21 Oktober.

Smuts, J.P. 2003. Dilemma met dramaprys nog onopgelos. *Die Burger*, 24 April.

Snyman, M. 2011. Maritha Snyman gesels oor die plek van middelmoet-literatuur in die literêre sisteem. *LitNet Akademies*, 10 Augustus. Beskikbaar by <http://www.litnet.co.za/litnet-akademies-maritha-snyman-gesels-oor-die-plek-van-middel/>. Datum geraadpleeg: 28 Julie 2015.

Sonnekus, P.M. du P. 1987. Narratiewe ordening: Die ontleding van tekselemente in 'n triviale en 'n goeie gewilde prosateks. Ongepubliseerde MA-verhandeling, Universiteit van Pretoria.

*South African History Online*. 2015. Jacob Sello (Jackie) Selebi. Beskikbaar by <http://www.sahistory.org.za/people/jacob-sello-jackie-selebi>. Datum geraadpleeg: 17 Januarie 2015.

- Steenkamp, Elzette. 2017. *Koors* deur Deon Meyer. *LitNet Akademies-resensie-essay*, 27 April. Beskikbaar by <http://www.litnet.co.za/koors-deur-deon-meyer-n-resensie-essay/>. Datum geraadpleeg: 21 Julie 2017.
- Steenkamp, J. 2011. Cops damage Krejcir's neighbour's house. *News24*, 24 Maart. Beskikbaar by <http://www.news24.com/SouthAfrica/News/Cops-damage-Krejcir-neighbours-house-20110324>. Datum geraadpleeg: 8 Januarie 2017.
- Steinmair, D. 2016. Net toe jy dink jy ken vir Meyer. *Netwerk24*, 14 Augustus. Beskikbaar by <http://www.netwerk24.com/Vermaak/Boeke/net-toe-jy-dink-jy-ken-vir-meyer-20160813>. Datum geraadpleeg: 1 Augustus 2017.
- Steyn, P. 2011. Geanker in die aktualiteit van SA. *Beeld*, 6 November.
- Struik, W. 2008. Rampspoed en heropbou van die Afrikaanse boekebedryf. 'n Empiriese ontleding van die verkope van Afrikaanse boeke in die periode 2004–2007. *Stilet* 20(2):218-255.
- Sutherland, J. 1981. *Bestsellers: Popular fiction of the 1970s*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Swope, R. 1998. Approaching the threshold(s) in postmodern detective fiction: Hawthorne's "Wakefield" and other missing persons. *Critique* 39(3):207-227.
- Symons, J. 1972. *Bloody murder: From the detective story to the crime novel*. London: Faber & Faber.
- Terblanche, E. 2017. Deon Meyer (1958–). *ATKV/LitNet-Skrywersalbum*, 12 Januarie. Beskikbaar by <http://www.litnet.co.za/deon-meyer-1958-2/>. Datum geraadpleeg: 16 Maart 2017.
- Thompson, J. 1993. *Fiction, crime, and empire: Clues to modernity and postmodernism*. Illinois: University of Illinois Press.
- Titlestad, M. & Polatinsky, A. 2010. Turning to crime: Mike Nicol's *The ibis tapestry* and *Payback*. *Journal of Commonwealth Literature* 45(2):259-273.
- Todorov, T. 1977. The typology of detective fiction. In *The poetics of prose*. Translated by Howard, R. Oxford: Basil Blackwell, pp. 42-52.
- Todorov, T. 2007. The notion of literature. *New Literary History* 38(1):1-12.

- Tompkins, J. 1989. Literary canon. In: Barnouw, E. e.a. (reds.). *International encyclopedia of communications*. New York: Oxford University Press, pp. 441-444.
- Tompkins, J. 1992. *West of everything: The inner life of Westerns*. New York: Oxford University Press.
- Unisa. 2011. Departementele seminaar *Leidrade: speur-, spannings- en misdadaadverhale in Afrikaans*. 11 November, Departement Afrikaans en Algemene Literatuurwetenskap.
- Vaessens, T. 2009. *De revanche van de roman: literatuur, autoriteit en engagement*. Nijmegen: Vantilt.
- Van Biljon, M. 2004. Vas soos 'n vlieg in 'n spinnerak. *Beeld*, 22 November.
- Van Coller, H.P. 1996a. Normdeurbreking as basis vir literatuurgeskiedskrywing: Omtrent *De onrustzaaier* deur Willem van Maanen. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* 3(1):50-62.
- Van Coller, H.P. 1996b. Sommige boeke moet jy lees, al brand die huis af. *Die Volksblad*, 30 Desember.
- Van Coller, H.P. 2001a. N.P. van Wyk Louw as kanoniseerder (Deel 1). *Tydskrif vir letterkunde* 41(1):63-72.
- Van Coller, H.P. 2001b. N.P. van Wyk Louw as kanoniseerder (Deel 2). *Tydskrif vir letterkunde* 41(2):133-146.
- Van Coller, H.P. 2002a. Die saamstel van bloemlesings as kanoniserende handeling (Deel 1). *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 42(1):66-78.
- Van Coller, H.P. 2002b. Die saamstel van bloemlesings as kanoniserende handeling (Deel 2). *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 42(2):117-127.
- Van Coller, H.P. 2005. Revisiting the canon and the literary tradition: A South African case study. *Journal of Literary Studies/Tydskrif vir Literatuurwetenskap* 21(1/2):29-47.
- Van Coller, H.P. 2008. Om Leroux werklik te ken. *By* (bylaag tot *Beeld*, *Volksblad* en *Die Burger*), 20 September.

- Van Coller, H.P. 2011. Literatuur in die marge: Die plek van die middelmoott-literatuur. *LitNet Akademies* 8(2):66-111. Beskikbaar by <http://www.litnet.co.za/literatuur-in-die-marge-die-plek-van-die-middelmoott-literatuur/>. Datum geraadpleeg: 8 Junie 2015.
- Van der Elst, J. 1992. Realisme. In Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr, pp. 417-419.
- Van der Merwe, B. 2015. Resensie: Deon Meyer se *Ikarus*. *Bloemnuus*, 26 Maart. Beskikbaar by <http://opinieplatform.co.za/2015/04/02/deon-meyer-ikarus/#>. Datum geraadpleeg: 18 November 2015.
- Van der Merwe, Chris. 1996. Deon Meyer: *Feniks*. In Van der Merwe, C.N. 2014. *Die houtbeen van St Sergius – opstelle oor Afrikaanse romans*. Stellenbosch: Sun Press, pp. 69-71.
- Van der Merwe, Chris. 2007. *Onsigbaar* deur Deon Meyer: uiters relevant vir vandag se leser. *LitNet*, 27 November. Beskikbaar by <http://www.litnet.co.za/onsigbaar-deur-deon-meyer-uiters-relevant-vir-vandag-se-leser/>. Datum geraadpleeg: 16 April 2015.
- Van der Merwe, Chris. 2009. Deon Meyer 'n nasionale boekebate. *Rapport*, 6 Desember.
- Van der Merwe, Corli. 2007. Deon Meyer stel weer nie teleur. *Volksblad*, 5 November.
- Van der Merwe, Corli. 2008a. Deon Meyer – *Wie met vuur speel*. 7 Februarie. Beskikbaar by <https://corlivandermerwe.wordpress.com/2008/02/07/deon-meyer-wie-met-vuur-speel/>. Datum geraadpleeg: 2 Februarie 2015.
- Van der Merwe, Corli. 2008b. Dié boek is meer as die lees werd. *Volksblad*, 1 Desember.
- Van der Merwe, Corli. 2010. Werklikheidsgevoel maak van *Spoor* 'n spanningstreffer. *Volksblad*, 6 November.
- Van der Merwe, E. 2007. Romanwedstryd lewer goeie oes. *Insig* 1987–2007, Junie, pp. 45-47.
- Van der Walt, P.J. 1951. Ontspanningslektuur in Afrikaans. Ongepubliseerde MA-verhandeling, Universiteit van Suid-Afrika.

- Van der Westhuizen, A. 2010. *Wie met vuur speel* deur Deon Meyer. *Rapport*, 30 April.
- Van der Westhuizen, C.N. 1993. Die populêre roman as verskynsel in die Afrikaanse literêre bestel. Ongepubliseerde DLitt et Phil-proefskrif, Universiteit van Suid-Afrika.
- Van der Westhuizen, G. 2008. Meyer se sewende stel weer eens nie teleur. *Beeld*, 25 November.
- Van der Westhuizen, P.C. 1995. SSS-verhaal vir selfs die suiwerstes. *Beeld*, 6 Maart.
- Van Gorp, H. e.a. 1991. *Lexicon van literaire termen*. Leuven: Wolters Kluwer.
- Van Niekerk, A. 1997. Voorstelle by die herwaardering van die Afrikaanse literatuurgeskiedenis. *Stilet* 9(2):32-39.
- Van Rensburg, C. 2016. Meesterlike Deon Meyer oortref homself. *Netwerk24*, 22 Augustus. Beskikbaar by <http://www.netwerk24.com/Vermaak/Boeke/-meester-meyer-oortref-homself-20160822>. Datum geraadpleeg: 18 Julie 2017.
- Van Rooyen, B. 2005. *Get your book published in 30 (relatively) easy steps: A hands-on guide for South African authors*. Johannesburg: Penguin Books.
- Van Schalkwyk, P. 2011. Phil van Schalkwyk gesels oor die plek van middelmoet-literatuur in die literêre sisteem. Beskikbaar by <http://www.litnet.co.za/litnet-akademies-phil-van-schalkwyk-gesels-oor-die-plek-van/>. Datum geraadpleeg: 8 Junie 2016.
- Van Zyl, H. 2001. Die boek in Afrikaans, rondom 2000. *Briewe deur die lug: LitNet/Taalsekretariaat-skrywersberaad 2000*. Kaapstad: Tafelberg.
- Venter, M.R. 2006. Die materiële produksie van Afrikaanse fiksie (1990–2005) – 'n Empiriese ondersoek na die produksieprofiel en uitgeweryprofiel binne die uitgeesisteem. Ongepubliseerde PhD-proefskrif, Universiteit van Pretoria.
- Venuti, L. Translation, interpretation, canon formation. In Lianeri, A. & Zajko, V. (eds.). *Translation and the classic: Identity as change in the history of culture*. Oxford: Oxford University Press, pp. 27-51.
- Victor, M. 2011. Madri Victor op die spoor van Deon Meyer se jongste trefferboek. *LitNet*, 26 Januarie. Beskikbaar by <http://www.litnet.co.za/madri-victor-op-die->

spoor-van-deon-meyer-se-jongste-trefferboek/. Datum geraadpleeg: 14 September 2015.

Victor, M. 2013. *Kobra*. *Maandblad Zuidafrika*. Besikbaar by

<http://www.maandbladzuidafrika.nl/node/150>. Datum geraadpleeg: 8 November 2016.

Viljoen, H. 1992a. Evaluering (literêre). In Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr, pp. 110-117.

Viljoen, H. 1992b. Verandering (literêre). In Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr, pp. 547-549.

Volschenk, B. 2010. 'n Vergelykende studie van die tradisionele speurverhaal en die literêre speurverhaal met spesifieke verwysing na vier Afrikaanse speurverhale. Ongepubliseerde MA-skripsie, Universiteit van Pretoria.

Von Klemperer, M. 2008. Pacy, plausible SA thriller. *News24*, 26 November.

Besikbaar by <http://www.news24.com/Archives/Witness/Pacy-plausible-SA-thrillerbook-review-20150430>. Datum geraadpleeg: 29 Oktober 2015.

Vos, A. 2002. Spanningsverhaal boei end-uit, breek stereotipes af. *Rapport*, 3 November.

Warnes, C. 2012. Writing crime in the New South Africa: Negotiating threat in the novels of Deon Meyer and Margie Orford. *Journal of Southern African Studies* 38(4):981-991.

Warpole, K. 1984. *Reading by numbers: Contemporary publishing & popular fiction*. Londen: Marion Boyars.

Weisman, A. 2007. *The world without us*. Londen: Virgin Books.

Wessels, A. 2004. Meyer hou kers vas by groot skrywers. *Die Burger*, 13 Desember.

Wessels, A. 2007. Die problematisering van die etiese: Deon Meyer se *Infanta* as hardboiled misdaadroman. *Tydskrif vir letterkunde* 44(2):104-118.

Wessels, A. 2008. *Onsigbaar* deur Deon Meyer. *Tydskrif vir letterkunde* 45(2):230-233.

Wessels, A. 2012. *7 dae* deur Deon Meyer. *Tydskrif vir letterkunde* 49(2):189-192.

- Wessels, A. 2013. Meyer toor met 'n byna bonatuurlike aanvoeling. *Netwerk24*, 24 November. Beskikbaar by <http://www.netwerk24.com/Ontspan/Meyer-toor-met-n-byna-bonatuurlike-aanvoeling-20131124>. Datum geraadpleeg: 4 Februarie 2015.
- Wheeler, L.K. 2015. Verisimilitude. *Literary terms and definitions*. Beskikbaar by: [https://web.cn.edu/kwheeler/lit\\_terms\\_V.html](https://web.cn.edu/kwheeler/lit_terms_V.html). Datum geraadpleeg: 8 Julie 2016.
- Wheeler, S. 2007. *Devil's peak* by Deon Meyer. *reviewingtheevidence.com*, May. Beskikbaar by <http://www.reviewingtheevidence.com/review.html?id=6741>. Datum geraadpleeg: 9 Maart 2015.
- Wikipedia. 2016a. Hertzogprys. Beskikbaar by <https://af.wikipedia.org/wiki/Hertzogprys>. Datum geraadpleeg: 8 November 2016.
- Wikipedia. 2016b. South African Literary Awards (SALA). Beskikbaar by [https://en.wikipedia.org/wiki/South\\_African\\_Literary\\_Awards\\_\(SALA\)](https://en.wikipedia.org/wiki/South_African_Literary_Awards_(SALA)). Datum geraadpleeg: 8 November 2016.
- Wikipedia. 2017. Deon Meyer. Beskikbaar by [https://af.wikipedia.org/wiki/Deon\\_Meyer](https://af.wikipedia.org/wiki/Deon_Meyer). Datum geraadpleeg: 14 November 2016.
- Wilkins, D. 2014. Deon Meyer's latest crime novel, *Cobra*. *The South African*, 13 August. Beskikbaar by <http://www.thesouthafrican.com/review-deon-meyers-latest-crime-novel-cobra/>. Datum geraadpleeg: 6 Junie 2015.
- Willemse, H. 1999. 'n Inleiding tot buite-kanonieke Afrikaanse kulturele praktyke. In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Deel 2, pp. 3-20.
- Woordeboek van die Afrikaanse Taal (WAT). 2015. Misdad. Geraadpleeg via *Virtuele Instituut vir Afrikaans*. Beskikbaar by <http://viva-afrikaans.org>. Datum geraadpleeg: 8 Desember 2015.