

Tydskrif vir Letterkunde

Nuwe reeks XX: 4

November 1982

Feesuitgawe vir

Etienne Leroux, Henriette Grové, Elsa Joubert,
Sheila Cussons

Herdenking van
Coenie Rudolph, E. C. Pienaar

Tydskrif vir Letterkunde

Elize Botha
(Redaktrise)

Elsa Nolte P.H. Roodt N.J. Snyman
(Redaksionele medewerkers)

Winkelredaksie: Renske Bornman J.J. Brits W.A. de Klerk Andre Demedts Joan Lötter
Koos Meij Eben Meiring P.J. Nienaber Z.J. Pretorius P.D. van der Walt Mary-
Ann van Rensburg M.M. Walters

REDAKSIE-ADRES EN ADMINISTRATIEWE ADRES:

(Vir bydraes, intekening en sirkulasie)

TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE, Posbus 1758, PRETORIA.

INTEKENGELD:

R6 per jaar. Los nommers: R1,50 per eksemplaar.

L.W.: Skole word versoek om direk by die bg. adres in te teken.

Die publikasie van hierdie tydskrif word maandelik gemaak deur 'n jaarlikse skenking van

DIE DEPARTEMENT NASIONALE OPVOEDING

en van

DIE AFRIKAANSE PERSFONDS

aan die Afrikaanse Skrywerskring wie se amptelike orgaan dit is.

Menings wat deur medewerkers uitgespreek word, is nie noodwendig ook menings van die redaksie of van die Afrikaanse Skrywerskring nie.

ISSN 0041-476X

Inhoud

Etienne Leroux	Die stand van die Afrikaanse roman 1
Charles Malan	Wankelende Walkure en Flankerende Fis- kale: die kreatiewe gebruik van eiename deur <u>Etienne Leroux</u> 6
H.P. van Coller	Die sikliese bouprinsipe in die werk van <u>Etienne Leroux</u> : 'n Evaluering 15
Heilna du Plooy	Die narratologiese struktuur van 18-44 van <u>Etienne Leroux</u> 29
Leendert Dekker	Gedigte 42
P.J. Conradie	Die mag en onmag van die woord in die dramas van <u>Henriette Grové</u> 44
Réna Pretorius	Ontmoeting by <u>Dwaaldrif</u> : Gedramati- seerde ontmoeting van literatuurteorieë 53 <i>Uingeroef in swart</i>
P.H. Roodt	Die sluitingstekes in <u>Jaarringe</u> 67
Elsa Nolte	Geure en kle(u)re in <u>Periandros van Ko- rinthe</u> (D.J. Opperman), " <u>Haar naam was Hanna</u> " en " <u>Wie onthou vir Kinna?</u> " (Henriette Grové) 79
André Letoit	Gedigte 92
Elsa Joubert	Die vertalings van <u>Die swerfjare van Pop- pie Nongena</u> 93
D.W. de Villiers	Vuur as suiweraar by <u>Sheila Cussons</u> 103
Gudrun Kuschke	Verandering en vernuwing by <u>Sheila Cus- sons</u> : Poëtiese uiting van <u>die Christelike etos</u> 108
Francis Galloway	Die rigting van die <u>wandeling in Sheila Cussons se "Antieke Wandeling"</u> 121
Pieter Uys	Gedigte 128
N.J. Snyman	E.C. Pienaar: 1882-1949 130
S.V. Petersen, Jeanne Goosen, Johann de Waal, Louis Stander, Thomas A. van Dyk, Martie Muller, G. Gibson, Jan de Bruyn, Carl Mischke, Louise Voshoff, J.K. Visser, Elzabé Joubert, Danie Janse van Vuu-	

**ren, Riëtte Redelinghuys, An-
narosa Reyneke**

Gedigte 139

Joan Lötter

Coenie Rudolph —'n waardering 149

Literêr-aktueel

Prof. Jan Senekal by die oorhandiging van
die Rapportryer-prys aan F.A. Venter 151
Van Leipoldt tot letterkundige kritiek 152
Ensovoort: 'n tydskrif vir poësie 152

Nuwe Afrikaanse boeke 153

Voorgeskrewe boeke vir Matriek 158

Etienne Leroux

Die stand van die Afrikaanse roman *

Ek ken nie vandag die stand van die Afrikaanse roman nie; nog minder ken ek die stand van die roman. Ek het dit aan die instansie genoem wat my genooi het om u toe te spreek, en hulle het toe gesê dat ek maar 'n enkelmalige skeepsreg kan gebruik. Daar word 'n vergoeliking vir my eerste poging gewaarborg.

Ek het gevind dat ek vir heelwat jare nie meer romans lees nie. Ek lees dikwels wat oor romans geskryf word, maar ek lees nie die romans nie. 'n Uitstekende jong skrywer, M.C. Botha, het onlangs gesê dat hy die romans van ouer skrywers vervelig vind. Ek is geneig om met hom saam te stem, maar toe onthou ek wat Jan Greshoff eenkeer vir my gesê het: van die beste romans in die wêreld is dikwels vervelig om te lees.

Wie wil vandag 'n vervelige esoteriese roman lees?

Terug na die volk, die neo-realisme? Miskien vir die meeste mense, maar intussen het uitstekende joernaliste hulle voorgespring en die "essays" van rubriekskrywers is dikwels beter as dit wat baie jong skrywers skryf.

Die keuse aangaande 'n roman is baie subjektief. Ek het byvoorbeeld *The Tin Drum* van Gunther Grass destyds binne 'n paar dae deurgelees; maar ek het 'n jaar gesukkel aan *The Dog Years*. *One Hundred Years of Solitude* van die Suid-Amerikaanse skrywer het vinnig gegaan; maar ek kon nie vorder met *Gravity's Rainbow* nie.

Die bepaling aangaande die kwaliteit van 'n roman moet liewers oorgelaat word aan die kenners. Ek merk op dat daar in die laaste tyd heelwat beswaar gemaak word teen die jargon van sommige kritici. Selfs Sheila Cussons het (volgens Coenie Slabber) beswaar gemaak teen 'n soort taal, 'n soort Afrikaans, wat die gewone mens nie kan verstaan nie. Daar is ook heelwat Libertyne wat spitsvondig gatskeer en af en toe self verstrik raak in hulle eie woordspel, veral as die leser nie die verwysings ken nie. Dit is natuurlik nie nuut nie. Ek herinner my dat omtrent twintig jaar gelede daar 'n hewige stryd gewoed het oor die onverstaanbare vaktaal van letterkundiges in die T.L.S. Ek voel: gun 'n vakman sy vaktaal; gun 'n vakman sy teorieë aangaande die letterkunde; gun die vakman sy reg om gespesialiseerde woorde te skep wat 'n eiesoortige betekenis dra. Die manne van Staatsleer in Bloemfontein doen dit al lankal. Politici het aan clichés, byvoorbeeld, 'n nuwe dimensie van betekenis gegee. Freud en Jung het ook hulle eie jargon geskep.

Soos u sal opmerk, sukkel ek nog steeds om by die Afrikaanse roman uit te kom. Laat my toe om nog 'n draaitjie te maak.

Hoekom die Afrikaanse roman? Probeer ons vergelykenderwys vasstel of die Afrikaanse roman net so goed soos die Engelse, of die Franse, of romans in ander tale is? Wil u weet of die Afrikaanse romanskrywer net so goed as sy boeties in ander lande is? Wil u weet of die Afrikaanse taal 'n werklike groot roman kan dra? Wil u weet of daar 'n Nobelprys-romanskrywer in Afrikaans is? (Soos byvoorbeeld iemand soos Isaac Basheva Singer wat 'n klein en amper dooie taaltjie soos Jiddisj as medium kon gebruik om die hoogste literêre prys in die wêreld te ontvang.)

Wil u weet of Afrikaans só Afrika is dat dit net soos 'n Afrika-volkstaal só stamgebonde is dat dit die mistiek van sy eie mense kan oordra? En dan is daar nog die vraag: Wie is "ons eie mense" in terme van Afrikaans en die Afrikaanse roman? En dan nog 'n verdere vraag: wie, behalwe taalwetenskaplikes, stel belang?

Ek ken die antwoorde nie. Ek weet net dít: 'n goeie romanskrywer is op sy beste in die taal wat hy amper kan hanteer. Ek dink nie hy spreek slegs tot sy eie stam nie, hy spreek tot 'n enkele leser. En daardie enkele leser strek oor die hele wêreld.

Die vraag is hoe die Afrikaanse roman in terme van kwaliteit en genialiteit die sosio-politieke, die psigiese angste van die mens kan dra. Ek kan weer eens nie 'n oordeel uitspreek nie, maar ek voel tog dat die Afrikaanse roman deesdae vryer geskryf word, dat daar méér gewaag word, dat daar nie meer 'n ogie op die establishment gehou word nie. In die proses is Breytenbach, John Miles en Dan Roodt se boeke, byvoorbeeld, nog steeds op die lys van verbode werke. Hopelik word hulle later vrygelaat. André le Roux is vry.

En dit bring mens onmiddellik by die vraag: in watter mate het die verskillende sensuurstelsels oor die jare die natuurlike gang van die Afrikaanse roman gekortwiek? Miskien minder as wat mens sou dink. Ek voel dat die houding van groot uitgewerye in die jare 40-50 miskien 'n strenger sensuurstelsel was. 'n Jong skrywer met 'n andersoortige benadering tot die roman is eenvoudig doodgeknip deur 'n amptenaar van die Maatskappy. Klein uitgewers soos Human & Rousseau het tot ons redding gekom. Taurus doen vandag dieselfde ding.

Destyd het die romanskrywer teen 'n soort wolkerige begrip van die algemeen-aanvaarbare geveg. Vandag veg hy teen 'n wet wat honderde komitees in werking gestel het om hom tot die uiterste toe te beproef. Maar nou ken hy sy kollektiewe opponente en hy kan ten hemele skreeu.

Maar die kernvraag bly nog: is dit moontlik dat 'n ernstige romanskrywer in Afrikaans weens ons sensuurstelsel tot swye, óf tot 'n soort kompromie gedwing kan word? Die antwoord op hierdie vraag rus op u eie gewete. En ook op die gewete van die skrywer.

Soos u weet, het ons 'n neiging hier in Suid-Afrika om bestekopnames van skrywers en hulle werke in dekades te sluisdam. Jy is óf 'n Dertiger, óf 'n Veertiger, óf 'n swak Vyftiger, óf 'n Sestiger, niemand stel belang in die Sewentigers nie, óf jy is 'n Tagtiger. Hierdie afdelings in literêre kluipe is maar nog 'n aspek, 'n nuwe produk, van apartheid. Dis die finale ironie: selfs die mees verligte Afrikaanse skrywer word 'n slagoffer van sy eie apartheid.

Dis die eienaardigheid van die Afrikaanse taal dat hy met "apartheid" 'n internasionale woord geskep het; en dat hy met daardie demoniese woord ook sy ondergang kan bewerkstellig.

Op dieselfde wyse kan apartheid skrywers van mekaar vervreem, en hulle self in die proses vernietig. Die Afrikaanse roman kan maklik 'n voertuig word van mense wat dekade-gewys eenders dink. En dan lui die klok van die bankrotvendisie.

Die Afrikaanse romanskrywer moet skryf soos hy wil.

Hy is nie aan 'n Akademie, óf 'n Gilde, óf 'n kliek, óf 'n tydperk gebonde nie. Hy is uitdagend vry!

Dit kom vir my voor asof die hedendaagse Afrikaanse romanskrywer méér op hoogte is van die moderne roman in ander tale as sy voorgangers. Ek dink hy is wyer belese en hy ken al die truiks in verband met die romantegniek. Miskien is dit te danke aan die feit dat hy op universiteit beter ingelig word deur dosente en professore wat met en ná Sestig verder gekyk het as die eie geïllustreerde opvatting van die roman. Daarbenewens is daar 'n nouer skakeling tussen die Engelse en Afrikaanse romanskrywers. En baie versigtig, en skugter ook, met die bekombare swart skrywers wat meesal Engels skryf.

Het die meeste ernstige Afrikaanse romanskrywers 'n professionele of 'n akademiese agtergrond? Dit lyk so. Sekerlik die meeste van hulle is verbonde aan die media, óf aan universiteite. Deesdae borrel en baar die universiteite digters; die romanskrywer is die ongewone pil van die pilmasjien. D.w.s. die aweregse pil, die pil wat té lank is vir die lekkerbekkige fynproewers. Die pilmasjien lewer digkuns, kortkuns, en dan by wyse van aberrasie romankuns.

As romanskrywer beskou ek die roman grof Romeins; en die digkuns as eteries Grieks.

Ek het tot dusvêr net na die sogenaamde ernstige roman verwys. Maar wat van die ligter roman, die sogenaamde "entertainment"? Beide het iets gemeen, behalwe hulle bestaansreg. In die eerste plek moet alle uitgewers geld maak, want hulle is sake-ondernemings. Die ligte roman bring die geld; die ernstige roman, met swak verkope, word deur die ligte roman gedra. In die tweede plek peil beide 'n sekere behoefte van die leerspubliek. Daar is elke dag iets kontensieus, iets sensasiewekkends, en iets wat hard klap in terme van die hedendaagse bestaan. Alle romans, ernstig of lig, dra in 'n sekere mate die skok van herkenning van die alledaagse bestaan. Die ligte roman suiker die pil met 'n soort romantiese ontvlugting; die ernstige roman gee sy pil bitter en wrang. Die gewone Afrikaanse romanleser sal natuurlik die soet pil verkies. Hy sien sy eie dilemma in die storie, daar word iets van sy eie kleindaagse bestaan geskets (verneukery, moord, verkragting, bloedsande, ontug, die aaklige rykman, die onskuldige onderwyseres wat vervolgd word omdat sy 'n vriendskapsverhouding met 'n jong seun het, en so meer).

Maar die gelukkige einde is gewoonlik 'n *sine qua non*. Hoe dan anders? Die gelukkige einde kom na 'n bekende loutering wat hy kan verstaan.

Moet ons neerkyk op die ligte roman en Boeremusiek? Ek was as kind onderhewig aan beide. En dit het my tot verset gedwing, maar ek ly nog steeds aan hierdie gesellige, populêre volkskunde. Hoe kan mens die naelstring knip?

Afrikaanse romanskrywers van vandag, behalwe die oueres, het nie dié probleem nie.

Maar hulle het tóg 'n soortgelyke probleem. Indien jy van die parogiale wil wegbreek, indien jy by wyse van satire óf ernstige verset die nuwe verligte wêreld wil ingaan, dan moet jy minstens 'n bloedband-kennis hê van dié waarvan jy wil wegbreek.

Die wêreld van vandag is 'n voortsetting van die wêreld van gister. Elke romanskrywer het 'n verlede van 'n paar dekades. Sy verset téén vandag is 'n verset téén sy eie verlede. In sy hart dra hy verstaanbare vooroordele. Hoe jonger die skrywer, hoe korter is sy verset in terme van sy eie verlede. Hoe

ouer die skrywer, hoe wyer is die grens van sy protes, mits hy nie kinks ge-
raak het en by wyse van die verkalking van die brein slegs die heerlike ver-
lede kan terugroep nie.

Maar eers moet ek 'n bietjie uitbrei oor die stand van die ernstige roman en
die ligte roman. Ek het onlangs gelees dat die ligte roman, die potensiele
"bestseller", die produk van advertensie, verpakking, en die enorme mag
van groot maatskappye geword het (Amerika, Kanada). Die ernstige roman
se oplae is maar min, en word dikwels later as oorskotte verkoop. Die ligter
roman maak baie geld, en verdwyn dan in die niet. Maar die skrywer se
naam, en nie die roman nie, is die lokmiddel vir 'n volgende "bestseller".
Daar word nooit na die ligte roman in diepte gekyk nie, maar na die sukses-
volle formule. (My inligting is gebaseer op "Books as Literature vs. Books as
Commodity", 'n artikel van George Woodcock in *The Sewanee Review*). In
dieselfde artikel word genoem hoeveel van die beste Amerikaanse ernstige
skrywers nie die Pulitzerprys gekry het nie, en hoeveel van hulle éérs lank
na die tyd. Daar word ook genoem dat amper vergete skrywers vandag
"bestsellers" geword het, bv. Hesse, Brecht, D.H. Lawrence, George Or-
well, en so meer. Dit beteken eintlik dat goeie romans tydloos is en dat dit
nie 'n skande is om op 'n stadium 'n "bestseller" te word nie.

In Suid-Afrika is die posisie van die romanskrywer heelwat anders. Die Afri-
kaanse skrywer van ernstige romans kan hier makliker 'n uitgewer kry as in
die meeste plekke van die wêreld.

Ek dink dit is te danke aan die benadering van ons Afrikaanse uitge-
wersmaatskappye. Die Afrikaanse taal is só belangrik dat geen geniale vonk
in daardie taal verlore mag gaan nie.

'n Goeie romanskrywer word nie gemaak nie, géén skrywerskool kan ie-
mand leer om 'n ernstige roman te skryf nie. Die kern van 'n roman is ewig-
durende vernuwing, want hy moet tred hou met die malligheid in die kop
van die mediaan. Sy slordigheid, sy omgang met die taal, sy vooroordele, sy
heksejagtery, sy rumoerigheid, sy dodelike eenvoud, sy verkramptheid, en
tog sy dapperheid, sy versét, sy besondere individualisme wat anders en
apart is, sy ontvlugting in rugby, kontakspel, en selfs sy bereidwilligheid om
dood te gaan, en selfmoord te pleeg.

Dit kos 'n goeie ernstige romanskrywer om hom met liefde en haat vas te
pen. Die ontvlugtingsboek om die hoek, in die Griek se kafee, is sy boek. Ek
wonder of die Afrikaanssprekende werklik 'n toegewyde leser van die rus-
tige roman is. (Dit kan natuurlik ook van die Engelse leser aangaande die
Engelse roman gevra word.) Hoeveel mense lees koerante? In terme van ons
bevolking, hoeveel mense lees?

Maar ek dink nie die ernstige romanskrywer het rede om te kla nie.

Afgesien van die feit dat daar nie 'n gebrek aan uitgewers is nie, is daar ook
nie 'n gebrek aan pryse nie. Vir so 'n klein landjie wemel dit eenvoudig van
pryse, en opdrage waaraan 'n prys verbonde is, vir skrywers. Van links na
regs. Indien daar af en toe ernstige kritiek uitgespreek word oor sekere toe-
kennings, dan is dit niks vreemds nie. Van die Pulitzerprys word in die voor-
genoemde artikel byvoorbeeld gesê dat van die beste romanskrywers (1917-
1977), byvoorbeeld Scott Fitzgerald, Sherwood Anderson, John Dos Passos,
Gertrude Stein, Henry Miller, en Nathaniel West volkome geïgnoreer is.

Ander skrywers het later tot hulle reg gekom, máár nadat hulle skryftyd eintlik verby was, en vir hul vroeëre werke die prys gekry. Ek dink ons het ook maar dieselfde ondervinding hier. Dis niks vreemd nie.

Wat is eintlik die huidige stand van die Afrikaanse roman?

Ek dink die Afrikaanse skrywer van vandag skryf beter en vryer as ooit in die verlede. Daar is geen gebrek aan talent nie. Oud en jonk. Ek dink hulle skryf beter as hulle voorgangers, wat hulle slegs kan meet aan "folklore". Die Boeremusiek is verby; die moderne romanskrywer is nie bereid om hom te verbind aan 'n anachronisme nie.

Die Afrikaanse romanskrywer word vandag behoorlik objektief gemeet.

Dit stem ooreen met ons wolmark (u moet onthou ek is 'n wolboer). Die skeersel word nie meer elegant voorgestel vir 'n potensiële koper nie. Die dae van die beste vliese bó en die beste vliese ónder is verby. Objektiewe meting in verband met spintelling ensomeer wys al dadelik vir die koper wat hy gaan kry. Vergelykenderwys is ons kritici vandag baie meer paraat en is die dae van die "volkskrywer" verby. Ek dink die dae van die Heilige Koeie is verby. Die maatlint het metriek geword. Mens kan nie meer wegkom met sewe en 'n sikspens nie.

Ten slotte, omdat dit my as komediant of as satirikus tref, waar staan ons vandag? Ek het destyds gesê dat 'n satirikus eintlik 'n moralis is; 'n soort sedemeester wat kranksinnig in sy eie kleinhoeve word. Die verset kom van binne. Die radikale aanslag binne die groep is net so sterk as die radikale aanslag van buite. Miskien sterker en dodeliker. Dis nie lekker om jou "eie" mense dood te maak by wyse van satire nie. In die proses gaan ietsie in jouself dood. Jy is besig om die uitskotte in jou samelewing te prul. Dis amper 'n fascistiese siening. Maar dan kyk jy na jou verdeling en dan sien jy die uit-skotte, mank en parmantig.

Mens voel dat jy hulle as hanslammers kan grootmaak, maar jy wéét hulle sal ál die blomme opvreet en ál die melk opdrink.

Die huidige stand van die Afrikaanse roman?

Soos alreeds gesê, ek dink die Afrikaanse romanskrywer skryf beter as ooit. Brink, Rabie, Kruger word in "vreemde" tale vertaal. Elsa Joubert wen nie alleen die hoogste literêre pryse in Afrikaans nie, maar sy kry die hoogste erkenning in die buiteland. André Brink het volkome internasionale erkenning, miskien één van die beroemdste Afrikaanse skrywers.

Die huidige stand van die Afrikaanse Roman is goed.

Wie stry?

* Lesing gehou by die Vakkongres oor Afrikaans, Universiteit van Pretoria, 9 September 1982.

Charles Malan

Wankelende Walkures en Flankerende Fiskale: die kreatiewe gebruik van eiename deur Etienne Leroux *

Inleiding

Vandat Etienne Leroux aan die hoofkarakter in sy eerste roman die simboliese van Van Velden toegeken het, het dié skrywer homself in tien romans die mees kreatiewe gebruiker van eiename in die Afrikaanse prosa getoon. Vir hom is eiename nie slegs sleutels tot karakterisering en verwysingsvlakke nie, maar dikwels ook tot die hele sentrale epiese ordening. Leroux is gevolglik 'n logiese keuse as gids tot 'n terrein wat veral in die VSA al redelik stofgetrap is, maar in Suid-Afrika nog braak lê, nl. dié van die literêre naamkunde.

In hierdie bespreking sal daar getrag word om sydelings enkele metodologiese riglyne vir Afrikaanse ondersoeke m.b.t. die literêre onomastiek aan te dui. Die sentrale doel is egter veral om aan te toon hoe Leroux naamgewing tot 'n indrukwekkende struktuurfaktor verfyn het en watter kernrol dit in sy oeuvre speel.

Dit het skaars verbaas om te bevind dat hierdie jongleur van die woord se eiename onder 'n groot aantal van die sowat 112 analitiese klassifikasies van literêre name tans in gebruik (opgenoem deur Alvarez-Altman 1981) tuisgebring kan word. Daar sal aangetoon word hoe die name in sy tien romans benut word vir betekenismanipulasie, ook semioties beskou, en hoe naamgewing aansluit by die belangrikste formele benaderings tot die literêre kritiek, etlike hoofklasse name en bekende naamgee-tegnieke. Dié ietwat styf-littige indelings mag egter nie die aandag aflei van die baldadige dog ernstige spel waarom dit by Leroux altyd in die laaste instansie gaan nie. Want hy gebruik name ook in diens van satire, ironie, parodie en humor. Hy kan 'n naam inspan om vernietigend te hekel, maar ook om 'n deernis te laat deurskemer wat die verteller hom andersins nie maklik veroorloof nie.

Aangesien die belangrikste betekenis van name in die romans deur kritici verklaar is, word dié betekenis as redelik bekend veronderstel en nie weer telkens volledig toegelig nie. Daar word slegs na bepaalde bronne waarin name breedvoerig bespreek is, verwys; vollediger verwysings is elders gegee (Malan 1978).

Die manipulerings van betekenis

Wanneer die stotterende kragatleet Demosthenes H(erakles) de Goede kragte meet teen sy "bose" dubbelganger Boris Gudenov (6) of teen die kinderlike vampier-idioot Adam Kadmon Silberstein (5) doen Leroux veel meer as om soos 'n Adam skepsels deur benoeming as inwoners van 'n paradyslik-nuwe wêreld te erken. Met dié name stel hy 'n reeks teenstellende kragvelde teen mekaar op, van uiteenlopende aard: sosiaal (Demosthenes is die groot gemeenskapsheld; Silberstein is 'n Joodse van binne 'n eg Afrikaanse konteks) en dan ook satiries-parodiërend (hierdie Demosthenes hak-

kel en die vampier-bedreiger van die gemeenskap is kinderlik onskuldig), *ar- getipies* ("die goeie" of die ego teen die bose of skadu); *psigologies* (die helde is verteenwoordigers van die Jungiaanse animus, die skadu, ens., en Kadmon is 'n simbool van die self); *mities* (Herakles is 'n heldprototipe); *Kabbalisties* (Adam Kadmon is die goddelike én aardse Kosmiese Mens); *re- ligieus* (die vergoddelikte Herakles en Kadmon is verteenwoordigers van die Goeie teenoor die Bose); *alchemisties* (Silberstein of "silwersteen" is die al- chemistiese Groot Werk, die lewenseliker); *gnosties* (die personasies ver- beeld die manigeïstiese koninkryke van lig en duisternis — kyk Jonas 1958); *allegories* (De Goede se van dui aan dat hy 'n abstrakte kwaliteit verper- soonlik, al is dit met 'n mate van ironie wat nie aan allegorie eie is nie), ens. (Vir betekenisverklarings, kyk veral Smuts 1975 en Steenberg 1975). Die ge- noemde polariteite sal onder verder toegelig word.

Vir Leroux se woordtowersy is 'n naam dus 'n kragtige talisman. Dit dien vir die leser as rigtingwyser deur die verskillende verwysingsvlakke van sy "laagprosa" en sorg ook vir belangrike intertekstuele koppelings: die sikliese verband van sy eie oeuvre word dadelik deur name in die spel gebr- ing, asook die Bybel, die *Zohar*, Jung en skrywers soos Nabokov se werke, ens. Hoewel die genoemde persoonsname veral in allegoriese sin denotatief beperk is, word name soos mej. X (7) en Salome (4) vir vrye simbolisering gebruik. Die skrywer se liefkoosde tegnieke vir betekenismanipulering (dubbelsinnigheid, paradoks en diskrepansie) word op 'n ideale wyse deur benaming gedien. Ironie blyk telkens uit die name van hooffigure. Boris is boos dog volgens sy van "good enough". Sy winkelsentrum word oordonder deur 'n kakofonie van popmusiek, maar *Boris Godoenow* is die titel van Mussorgski se grootste opera oor skuld en wroeging, ook in Na'va (p. 47) genoem. Ook name soos Henry van Eeden, sir Henry Mandrake (4) en die knolskrywer se "Walkure" (7) is a.g.v. die romankontekste in ironie in- gebed. Die satirisering van gemeenskappe en groepe spreek uit name soos Hope en Prudence (5), asook die man van Waterwese (10) en die Minister en Adjunk-minister (9 en 10), wat almal sonder vanne bly. *Parodiëring* vind plaas met name soos Gargantua (Rabelais se reus bied die skuilnaam vir die mugu, Gysbrecht — 3), Lolita (Nabokov se "duiwelskind" — 7, p. 46 — deel die naam van die verminkte kafeegodin en Florence J. Fiskaal/Nagte- gaal wat met die legendariese Florence Nightingale vergelyk word (10), ens. Dit sou te veel van 'n herhaling van bekende gegewens behels om hier ver- der aan te toon hoe Leroux met 'n enkele naam 'n aantal semantiese velde in 'n roman en dikwels ook in die siklus aansny. Dit kan egter loon om dié soort koppeling semioties te beskou.

Haas elke belangrike naam in die romans dien as 'n teken wat inskakeling by primêre kodestelsels verseker: tematiese, stilistiese (ironisering, ens.), linguïstiese (vgl. die taalspel i.v.m. Isis, mej. X, YHVH, ens.) en ander kodes. Met sy enkodering laat die skrywer boonop name optree as al drie die hoofsoorte tekens wat Peirce e.a. onderskei (kyk Eco 1976), d.w.s. as simbole, indekse en ikone.

Name van veral hooffigure dien telkens as *simbole*, waar die verhouding tussen die teken (hier die naam) en die objek waarna dit verwys op konven- sie berus. Met die van Van Eeden beroep Leroux hom op die algemeen-kul-

turele aanvaarding dat Eden na die Bybelse Paradys en dus na 'n toestand van ongereptheid en onskuld verwys. Waar die verhouding tussen teken en objek een van direkte aangrensdheid is en die teken na die objek heenwys, is daar van *indekse* sprake. Die voorletter H. in De Goede se naam verwys na Herakles wat sowel die naam as die figuur betref. In die geval van die *ikoon* het die teken bepaalde trekke met sy objek gemeen en is daar van 'n gelykenisverhouding sprake, d.w.s. ook van dieselfde predikate. Die Heilige Naam van God, YHVH, wat so 'n belangrike rol in Na'va speel, word bv. op grond van die heiligheid wat in woordmagie bevat word, met God self gelyk gestel; die naam Jehova roep God as't ware op (Hall 1972: CXXIV). Waar simbole hulle veral leen tot abstrakte denke, het ikoniese tekens 'n direkte en onmiddellike oordedingskrag.

Persoonsname vertoon uiteraard 'n hoë mate van ikonisiteit, omdat die afstand tussen teken en objek, naam en persoon, kleiner is as by ander soorte tekens. Vir die leser verteenwoordig die woorde Gysbrecht Edelhart die middeljarige mugu self.

Nadat die aanvanklike assosiatiewe verbande gelê is (muguskap, die vaal mannetjie, middeljarigheid, ens.), word die figuur self voor die leser se geestesoog opgeroep by die aanhoor van die naam.

Leroux benut die ikoniese kwaliteite van persoonsname ten volle om karakters en dit wat hulle verteenwoordig (tydruimtelike, epiese, historiese en ander betekenis-komplekse) met onmiddellike trefkrag in die leser se ervaringsveld te laat verskyn. Wanneer 'n naam soos Demosthenes. H. de Goede aangetref word, word "die Goeie" nie slegs bykans geïnkarneer nie, maar d.m.v. simbole en indekse word die hele kodestelsel verdig.

Vervolgens kan aangetoon word hoe die semantiese potensie van die name-as-tekens op enkele vlakke verder ontgin word. Dit het reeds geblyk hoe die name van die drie antagonistiese wat aanvanklik behandel is, dadelik 'n rykdom aan konnotasies oproep. Die denotatum "Silberstein" verwys na 'n van, van Joodse oorsprong. In die lineêre ontwikkeling van die teks word bepaalde konnotasies nou ook uitgelig en ander "onderdruk". In negatiewe opsig (negatief binne die romankonteks) konnoteer Silberstein uiteindelik met 'n alles-gelykskakelende Joodse geldmag, selfs iets soos "'n liefde vir silwer" by die skatryk parvenu Jock Silberstein, die "goue god van Welgevonden" (4, p. 154). Dit is 'n betekenis-element wat ook presies só op die "tycoon" Gudenov met sy Joodse herkoms van toepassing is. Jock en Boris word d.m.v. talle verwysings met dié soort negatiewiteit verbind wat deur anti-semitiese voorstellings bekend gemaak is. Hulle is as't ware lede van 'n sinestêre Illuminati-broederkring wat op nivellering en oorheersing ingestel is; Boris roep met sy Russiese voornaam selfs kommunistiese bybetekenisse op. Jock wil sy beskermeling Henry tot die "anonieme mensheid" (4, p. 31) en die gesiglose Self (p. 32) inwy. Boris is "die skepper van alles wat sekulêr is" (6, p. 125) en daar word te kenne gegee dat hy die dryfkrag agter 'n materialistiese mite is. Jock se kleinseun, die vampierreus Adam Kadmon, kan as die konkrete resultaat van die ontspoorde Joodse geldmag gesien word. Name word ook verder ingespan om die stryd tussen die positiewe en die negatiewe sterk ikonies voor te stel, want twee Afrikaners met die allegoriese vanne Van Eeden en De Goede kom as verteenwoordigers van 'n

“etiese lewensbeskouing” (5, p. 48), op die Afrikaner-bakermatplaas Welgevonden teen hierdie bouse magte te staan.

Wat dus in die loop van die romans plaasvind, is dat bepaalde seme of minimale betekenissenmerke in die name (bv. “Joodse herkoms”, “Russiese herkoms” en “materialisme” isotoop gemaak word, d.w.s. ’n betekenisketting vorm. (Vgl. die narratiewe semiotiek van veral Greimas in Eco 1976). ’n Herhaalde seem of klasseem in hierdie bepaalde verband is “negatiwiteit”. Op dié wyse skep Leroux ’n profiel vir sy antagonist wat eenvoudige binêre opposisies moontlik maak, d.w.s. die raamwerk vir die basiese konstituering van betekenis (nl. binêre opponering) daarstel. Die aktansiële rolle is dié van protagonis-antagonis, Afrikaner-jood, onskuld-geldmag, lig-duisternis, ens. Dié opposisies is in ooreenstemming met ’n mitiese aktansiële model wat Greimas op sulke eenvoudige teenstellings baseer.

Maar baie min i.v.m. Leroux se romans is eenvoudig, en dit verbaas skaars dat hy ook al die moontlikhede van ’n positiewe seemreeks in die name onder bespreking “plant”. Dieptesiëkundig en veral Jungiaans gesien huisves die “kwaad”, die wêreld van die duisternis in die psige, dikwels die waarheid en psigologies gesproke ook dus die “goeie” (kyk Jung 1964), 67-69 et passim). Wanneer Henry die van Silberstein aanneem, het hy die alchemistiese “silwer steen” of Groot Werk en daarmee saam heelheid in homself gevind — dit op grond van inisiasie deur Jock. Ook Boris, alter ego van De Goede, is “good enough” en sy vuurdood stem met Herakles se vergoddeliking ooreen (kyk verder Venter 1973). Leroux ontplooi dus sy positiewe isotopieë veral t.o.v. die dieptestrata, want die oppervlakte is bedrieglik en die kiem van die waarheid en die “goeie” skuil in die donker lae van die psige, soos lank gelede reeds uitgedruk in die esoteriese geheimenisse van die Kabbala, die alchemie, die gnostisisme en ander sisteme. Persoonsname bied nou ’n ideale sintesepunt vir oppervlakte- en dieptestrata en sowel Jock as Boris is nie verniet by uitstek sinkretiseerders nie. Leroux gaan as’t ware transformasioneel-generatief met sy identifiserende taalgebruik om!

Daar is tot dusver aangedui hoe Leroux ’n naam soos Boris Gudonov soos ’n magneet gebruik om èn positiewe èn negatiewe seme soos ystervylsels netjies in die kragvelde van die twee pole te rangskik. Dié patroon word nou doeltreffend na die hele verhaalordering uitgebrei om uiteindelik die groter kragvelde (sosiaal, argetipies, psigologies, ens.) wat aanvanklik bo veral t.o.v. die verwysingsvelde aangetoon is, te betrek. Aktansiële verhoudings soos dié van protagonis vs. antagonis bepaal ook die narratiewe ordening, en sekwensies of handelingseenhede wat weer eens “eenvoudig” van aard is, kom tot stand. So ’n tipiese sekwensie bevat die funksies konfrontasiestryd-oorwinning, maar weer eens: die name dien as duidelike sinjale dat dié sekwensie homself op verskillende vlakke soos die sosiale en die religieuse voltrek en dat dieselfde aktansiële rol terselfdertyd tot verskillende aktoriële rolle herlei word. Om te illustreer: die funksie van konfrontasie en die aktansiële, “abstrakte” rol van protagonis word herlei na die aktoriële rolle (d.w.s. dié van personasies) van De Goede as gemeenskapsheld en Gudonov as “religieuse held” — hy is bv. die gnostiese verlosser of sotêr (6, pp. 88, 93) — wat die Bose konfronteer. Voorwaar dus ’n magtige literêre kragveld.

Name en benaderings tot die literêre kritiek

Die feit dat Leroux as estetiese geskiedskrywer en die verre verlede en die mees kontemporêre gebeure betrek, verklaar ten dele waarom name gebruik word om tye te oorspan. Dié soort oorbrugging dra egter ook daartoe by dat sy name met vrug volgens die vyf formele benaderings tot die literêre kritiek wat deur O.B. Hardison bekend gemaak is, verklaar kan word (kyk Alvarez-Altman 1981: 221-222).

Die humanistiese, morele benadering dateer terug na Plato. In Leroux se eerste vyf romans word hoofpersone telkens benoem op 'n wyse wat hulle as "edele", aanvanklik onskuldige natuurmense verbind met 'n mistieke deelname wat in konfrontasie met beskawingsverval kom: Van Velden, Edelhart, Van Eeden en Adam Kadmon. Hierdie soort moralistiese instelling begin in die tweede trilogie op die agtergrond raak.

Die argetipies-antropologiese benadering spoor name na die klassieke of epiiese periodes na en wat dit betref, bied die oeuvre 'n rykdom, veral in die vorm van prototipiese figure uit die Ariese, Griekse, Vediese, Indiese en Egiptiese mitologie. Talle helde en gode verteenwoordig dié soort argetipes wat deur Jung, Frye, Bodkin, Wheelwright e.a. onderskei is: die held of godheld (Zeus, Attis, Herakles, Hermes, Osiris, Sjiva e.a.), die moeder (Demeter, Kubele, Maria, Isis, Sophia e.a.), die antagonis of skadu, die anima of vroulike aspek van die manlike psige, ens.

Daarmee is die *psigologiese of psigo-analitiese interpretasie* van name soos dié van I. A. Richards ook ineens aangesny. Vrouens speel in die romans die rol van die anima in al vier haar ontwikkelingsfases soos sy haar volgens Jung (1964: 187-189) aan die man openbaar: aanvanklik primitief-liggaamlik (Eva), dan platonies geïdealiseer (Helena van Troje), vervolgens vergeestelik (die maagd Maria) en uiteindelik as goddelike wysheid (die Shulamite van die Hooglied). Die seksgodin Bee-Bee-Doo word by. as die gevalle gnostiese Sophia voorgestel (6, p. 88), d.w.s. as die figuur wat deur die hemelse verlosser of sotêr uit haar gevangenis verlos word en uiteindelik as wysheidsgodin (Sophia beteken wysheid) 'n middelaarsrol kan speel. Lg. is dan die moederrol van tante Sophia in die sluitstuk van die siklus, Na'va. Langs dié ontwikkelingslyn is daar verteenwoordigers van al vier anima-manifestasies in die oeuvre te vind: aards: Hope, Bee-Bee-Doo, Lolita; platonies: Salome, mej. X, Laura; vergeestelik: die Maria-figuur (in *Die eerste lewe van Colet Mariet*, Marie en Maria, in 18-44 die "vier Marias by my kruis", p. 133, in Na'va die "Heilige Maagd"/Sophia, p. 56); wysheid: Sophia, die Shulamite en die Sjekinah of vroulike aspek van die Godheid, wat al drie aan verskeie personasies verbind word. Name word telkens vir die betrokke psigologiese koppelings gebruik, òf in vergelykings, òf by wyse van karaktername (kyk ook Berner 1975).

Volgens die sosiologiese benadering reflekteer name die kenmerke van 'n gemeenskap. Tussen die uiterstes van platvloersheid en gesofistikeerdheid gebruik Leroux persoonsname doeltreffend om groepe te tipeer, sy dit meermale satiries-ironies. Swartes en Bruines heet Gert Garries, Rebekka Daisy, Tamboer, Sara en Sisi. Persone wat (waarskynlik) 'n Engelse agtergrond het, het dikwels hoogdrawende name soos Scott-Finesse Immobile, Gloria in Excelsis, Marigold Rosemary, Joseph Gladstone Washington O'Hara, sir

Henry Mandrake, ens. Afrikaners word veel minder d.m.v. vanne geïdentifiseer, en dan telkens op simbolies-allegoriese wyse: Edelhart, Van Eeden, ens. Kleiner gemeenskapsgroepe het tipiese name — die eendesterte is Boss en Terrible Kid (3), stoeiers is Geilbaard van Greunen, Georgeous George, Bakkebaard Blake en Wilde Willie (9), skoonheidskoninginne is mej. Sampi, mej. Noordwes-Kaap (10) en Bee-Bee-Doo (6), die rolprentkonvooi in Magersfontein sluit Tommy Togvader, Mr. Saddlebags en Shipmaster, die “toerbestuurder”, in, terwyl familieledede dikwels slegs Oom, oom van die Karoo, Estetiese Oom of Tante genoem word (5, 7, 8, 9).

Die estetiese benadering neig om die vorm van name eerder as die substansie te ontleed, die onderdeel eerder as die geheel. Met dié invalshoek kan daar by interessante aspekte van Leroux se “poëtiese” naamgewing uitgekomm word. In sy latere romans neig hy steeds meer tot vrye fantasievorme en gebruik hy persoonsname dikwels bloot ornamenteel. Alliterasie en assonansie is veral geliefde procédés om naamkonstruksies mee te skep. Liliane Lillmore, Amicus Achtung, Sam Wannamaker, Anna Adder (10), Katrina Liedersang (9), Linda Lee en Karin Manlichter (8) paradeer met swier voor die lesers oog verby.

Paradoks en jukstaposisie word ook benut om persoonsname vermaaklik te laat voorkom: vgl. Florence J. Fiskaal, Aristophanus Pompidou (in wie se van die woord “pompous” gehoor kan word), Amicus Achtung (’n vermening van vriendelikheid en Duitse militarisme — 10), Julius Jool (weer eens mag — vgl. Julius Caesar — teenoor vrolikheid) (4), Gloria in Excelsis (8), die lords Seldom en Sudden (10), ens.

Wanneer antroponime of persoonsname volgens bg. benaderings bekyk word, blyk dit dat name ook ’n sleutel tot veelseggende ontwikkelings in Leroux se oeuve is. Eienamē wat meer in pas met ’n humanisties-morele benadering is, maak mettertyd plek vir name waarin die sosiale en die estetiese die vorme bepaal. Die oordrewe simbolisering van die eerste romans (vgl. die Marias in *Die eerste lewe van Colet*) en die swaarwigtige mitologiese *dramatis personae* (vgl. die lys voor in *Hilaria*) gaan oor in subtiële argetipies-simboliese verwysingstegnieke of ’n doelbewuste “misbruik” van mites en simbole deur die knolskrywer om sy ergosentriese estetisering te dien.

Naamgee-tegnieke

Hoewel verskeie aspekte van die skrywer se naamgee-tegnieke reeds na vore gekom het, kan in hierdie stadium meer bepaald na die bekendste tegnieke gekyk word.

Die belang van *naamsimbolisme* (kyk daarvoor Sommer 1979) vir Leroux het bo al duidelik geblyk. Die voorname Salome word in *Sewe dae* as ’n vrye simbool gebruik en sy kan self verbind word met die Onsienlike, met wie Henry uiteindelik “van aangesig tot aangesig” kom (kyk Kannemeyer 1970:22). Verbind aan die Shulamite van Hooglied, die Sjekinah, ens. word die konnotasieveld tot ’n misterieerike simbolisme uitgebrei, breedvoerig deur die knolskrywer in *Na’va* verduidelik. Meer beperkte simbolisering is ook algemeen: mnr. Shipmaster van *Magersfontein* is nie slegs bagasiemees-

ter, logistikus en toerbestuurder (p. 13) nie, maar ook die wyse ou man-argetipe wat as "stuurman" Rosemary Marigold se wankelende bootjie na kalm waters stuur.

Die *evokatiewe tegniek* van benoeming (kyk Read 1979) hang dikwels met Leroux se simbolisering saam, maar soms volstaan hy met 'n vae suggestie van konnotasievelde. In die naam van dr. Fyella Amakaia-Laird, die Skotse geleerde met haar kennis van die bonatuurlike, word elemente van die Skotse adel en Afrika-primitivisme gesuggereer.

Leroux is lief vir 'n *vervreemdingstegniek* (kyk Wolf 1979) in die letterlike en literêre sin van die woord, soos wanneer hy aan sy erg Afrikaanse hooffigure die Engelse koningsname Henry en George toeken. Individue word tot tipes geabstraheer wanneer hulle slegs as Oom of Tante aangedui word, ten spyte van die gemeensaamheid wat gewoonlik met dié aanspreekvorme geassosieer word. Die werklikheidsillusie word op 'n bykans argelose wyse deurbreek met name soos dié van die lords Seldom en Sudden, ook Fee en Tway genoem (10). Die vraag is of Leroux in dié geval nie te ver gaan nie, want wanneer die leser met hierdie soort name by hooffigure te doen kry, word hy dadelik met 'n radikaal nuwe kode gekonfronteer, nl. met dié van 'n *Alice in Wonderland*-fantasie. Vir 'n werk wat in belangrike aktualiteitskodes ingebed is, beteken dit 'n vervreemdingseffek wat aanvanklik te drasties in die leerservaring ingryp.

Meer vanpas binne die skrywer se werkswyse van verbandlegging is die *poliantroponimiese tegniek*, waarvolgens 'n karakter meer as een naam het. Die knolskrywer eien homself 'n menigte name toe, o.m. dié van die gode Hermes/Trismegistus (7), Osiris (8) en Sjiva (by implikasie — 9), die ontredederde Ahasveros (7) en die Aap van God (9), die magus Zabatai Zevi (7) en die Magus van die Tarot (9). Hy word nie verniet "senor Esperanto" (8, p. 63) genoem nie. In *Sewe dae* noem die verteller vir Henry "Henry Faustus" (p. 130) terwyl daar 'n verband tussen dié held en sy naamgenoot sir Henry Mandrake gelê word. Daarvolgens bestaan die moontlikheid dat Henry ook 'n "ontwortelde" mens kan word, want die *mandrake* of *mandragora* is 'n plant wat soos 'n mens lyk en glo skreeu wanneer dit uitgetrek word (Hall 1972: XCCI).

Volgens die *sinekdogee-tegniek* word 'n naam as onderdeel van 'n groter geheel gebruik om die geheel aan te dui, of as die geheel om onderdele te benoem. Met die naam Bee-Bee-Doo (6) word 'n kollektiewe beeld van die groot seksgodinne geskep: Jean Harlow, Brigitte Bardot en Marilyn Monroe (vgl. p. 85). Om haar mities-argetipiese beeld uit te brei word sy boonop met gnostiese figure soos die Sophia verbind (p. 88). Die naam Y is vir die knolskrywer nie bloot 'n middel om anoniem te bly nie, maar teenoor mej. X verteenwoordig hy die manlike chromosome (7) en in *Na'va* bied die naam 'n geleentheid tot 'n belangrike religieuse verbandlegging. Wanneer hy die magiese, Heilige Naam van god, die Tetragrammaton (YHVH, vir Jehova) na patrone in eie psige herlei, slaan Y soos in Adam Kadmon se geval op die Jod, die eerste letter van die Naam met sy belangrikste kreatiewe mag (kyk Hall 1972: CXXIV).

Naamklasse

Vervolgens word die belangrikste naamklasse of -families in die oeuvre onderskei. Met dié soort oorsig kan daar uiteraard nie meer gedoen word as om 'n aanduiding van die groepering en verskeidenheid gegee word nie. (Talle klasse word deur Alvarez-Altman 1981 opgenoem. Daar word met dié bekende indelings volstaan.)

Anonimies. Aangesien Leroux se personasies dikwels eendimensionele figurante of tipes is, maak hy met vrug van die volgende soort anonimiese groepe gebruik: implisiete name (die afkortings H. en E. vir Herakles, in De Goede se naam, en Eurustheus in Brigadier Ornassis E. s'n -6); voorletters (J.J., 4); titels (Dr. Johns en Regter O'Hara, 4); anagramme (Sisi i.p.v. Isis, 9) en akroniewe (YHVH, 9).

Attributief. Om dieselfde redes as by die boonste groep, is name wat op bepaalde kenmerke gebaseer is, gewild: persoonlikheidskenmerke (Estetiese Oom, 9; Edelhart, 3; Van Eeden); identiteit volgens werksaamheid (Swartlandse Slagtersvader, 7; Tommy Togvader, Shipmaster, Mr. Saddlebags, 10); abstraksies (De Goede, Hope en Prudence, 5); besondere groepe soos familieledede (die Tantes, Ooms e.a.), rassegroepe (die Neger, 8, en die Pondo, 10) en maatskaplike hiërargieë (Ryk Gert van Aswegen, 9, die Adjunk, die Minister en die LUK's, 10); naamsveranderings (Rosemary se naam word Golden Dawn na haar toestandsverandering, 10) en emblemadiese name (De Goede, Mandrake).

Ander klasse. Omdat ander klasse reeds betreklik volledig onder bespreking was of 'n ondergeskikte rol in die oeuvre speel, word hulle slegs volledigheidshalwe hier genoem. Byna al die *mitologiese* klasse kom voor: Grieks (Hyllos, 6), Romeins (Mercurius, 7), Nordies (Brunhilde, 7), Indies (Sjiva, 9), eksoties-esoteries (Malkoeth, 7), Semities (Shulamite, 8) en Vedies (Indra, 9). *Bybelse* name uit die Ou en Nuwe Testamente is by herhaling bo genoem. *Chimeriese of fantasiename* kom veral in die derde trilogie en *Magersfontein* voor. *Etimologiese en etimologies-meertalige* name is veral van kontekstuele belang: Gysbrecht (3) beteken volgens oorsprong 'n ridder, George (9) 'n landbouer en Sjiva (9) paradoksaal "sag" of "gelukkig". *Nasionale identiteit* word veral aan 'n land of landstreek gekoppel: Kosak en Rus, Swartlandse slagtersvader (7), Oom van die Karoo (5), ens. *Toponieme of plekname* is betreklik skaars by Leroux, maar name soos Welgevonden en Magersfontein word met 'n hoë mate van ikonisiteit gebruik. *Woordspelname* is beperk tot enkele voorbeelde soos dr. Wittenblank. *Historiese name* wissel van kontemporêre figure soos die Afrikaanse digter Phil du Plessis (6) tot die Middeleeuse Ahasveros (7). Selfs *hagiografiese of heiliges-name* kom voor, veral Maria (1, 7).

Ter afsluiting

Met sy antroponieme vermaak en boei Leroux nie slegs nie, maar 'n naam is ook telkens vir hom die metaforiese voertuig ("vehicle") waarmee hy die leser op 'n opwindende literêre avontuur meeneem. Eiename bied hom 'n middel tot kreatiewe vernuwing, maar ook 'n belangrike geleiding tussen die onderdele van sy romansiklus. Ten spyte van die groot verskeidenheid name

waarvan hy hom bedien, gebruik hy die verskil tussen hoof- en kameerolle om 'n merkwaardige uitdieping van die semantiese potensiaal in hooffigure se name te bewerkstellig. Vir die leser word sy manipulasie van name meer as die kleurespel van 'n kaleidoskoop, want wat Unrue (1980: 139-140) van D. H. Lawrence sê, is ewe waar van Leroux: "Because he uses names rich in psychological and Biblical allusion as well as historical association, he gives the novel strata of meanings that not only ensure richness but point out to us that despite the particularity of our lives we cannot separate ourselves from our mythological pasts or from the common humanity that encompasses us all."

Sentrum vir SA Letterkundenavorsing (SENSAL), RGN

* Referaat gelewer tydens die eerste kongres van die Naamkundevereniging van Suider-Afrika op 20 en 21 April 1982, in aanvulling tot die teoretiese navorsing van die RGN se SA Naamkundesentrum.

BIBLIOGRAFIE

Nommers tussen hakies verwys na die betrokke roman.

A. ROMANS DEUR ETIENNE LEROUX (IN VOLGORDE VAN VERSKYNING)

1. s.j. (1955). *Die eerste lewe van Colet*. Kaapstad, Culemborg; Kaapstad. HAUM, 1976.
2. s.j. (1958). *Hilaria*. Kaapstad, HAUM.
3. s.j. (1959). *Die mugu*. Kaapstad, HAUM.
4. 1962. *Sewe dae by die Silbersteins*. Kaapstad, Human en Rousseau.
5. 1964. *Een vir Azazel*. Kaapstad, Human en Rousseau.
6. 1966. *Die derde oog*. Kaapstad, Human en Rousseau.
7. 1967. *18-44*. Kaapstad, Human en Rousseau.
8. 1969. *Isis Isis Isis*. Kaapstad, Human en Rousseau.
9. 1972. *Na'va*. Kaapstad, Human en Rousseau.
10. 1976. *Magersfontein, o Magersfontein!* Kaapstad, Human en Rousseau.

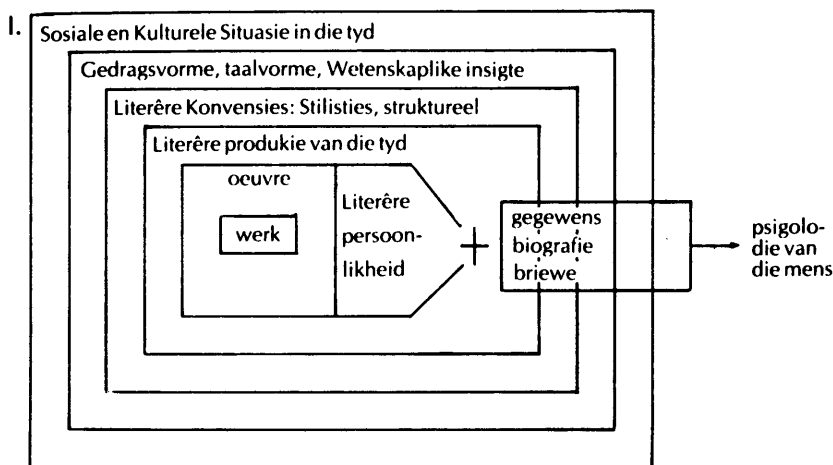
B. SEKONDÊRE LITERATUUR

- Alvarez-Altman, Grace. 1981. A methodology to literary onomastics. An analytical guide for studying names in literature, in *Literary Onomastics Studies*, vol. VIII, pp. 220-228.
- Berner, Robert L. Spring, 1975, Etienne Leroux; a Jungian introduction, in *Books abroad*, pp. 225-262.
- Eco, Umberto. 1967. *A theory of semiotics*. Indiana, Indiana University Press.
- Hall, Manley P. 1972. *The secret teachings of all ages. Masonic, Hermetic, Qabbalistic and Rosicrucian symbolical philosophy*. Los Angeles, The Philosophical Research Society.
- Jonas, Hans. 1958. *The gnostic religion*. Boston, Beacon Press.
- Jung, C.G. (red.). 1964. *Man and his symbols*. London, Aldus Books.
- Kannemeyer, J.C. 1970. *Op weg na Welgevonden*. Kaapstad, Academica.
- Malan, Charles. 1978. *Misterie van die alchemis. 'n Inleiding tot Etienne Leroux se negedelige romansiklus*. Pretoria en Kaapstad, Academica.
- Read, Allen Walker. 1979. Evocative power of placenames in the poetry of Carl Sandburg, in *Literary Onomastics Studies*, vol. VI, pp. 1-14.
- Smuts, J.P. 1975. *Karakterisering in die Afrikaanse roman*. Kaapstad, HAUM.
- Sommer, George. 1979. Some name symbolism in the short stories of Fitz-James O'Brien, in *Literary Onomastics Studies*, vol. VI, pp. 51-74.
- Steenberg, D. 1975. *Sestigerproblematiek*. Potchefstroom, Pro Rege, reeks A.
- Unrue, Darlene Harbour. June 1980. The symbolism of names in *Sons and Lovers*, in *Names*, vol. 28, no. 2.
- Venter, L.S. Februarie 1973. Die religieuse motief in *Die derde oog*, in *Standpunte*, jg. 26, nr. 3, pp. 3-11.
- Wolf, Jack C. 1979. Naming as an alienative device in popular literature, in *Literary Onomastics Studies*, vol. VI, pp. 200-212.

H.P. van Coller

Die sikliese bouprinsipe in die werk van Etienne Le-roux — 'n Evaluering *

Die literêre teks behoort in enige literatuurwetenskaplike aanpak 'n sentrale plek in te neem. Dit beteken egter nie dat dit 'n outonome grootheid is, sonder enige verbande met sy omringende wêreld nie. Alle literêre werke kan binne 'n sekere konteks geplaas word en teks en konteks staan in 'n dinamiese verhouding tot mekaar:¹



Die veronderstelling dat 'n teks deel vorm van 'n groter geheel is 'n fundamentele uitgangspunt van die Post-Strukturaliste: "their point is that a text, in order to create its own identity, deforms or distorts an anteriority. This may be another text, a tradition, a poet, and interpretation, or an ideal of historical objectivity; and it is this concern with the ambiguous intricacies of intertextuality which marks these critics as belonging to the post-structuralist tradition." (Van Boheemen — Saaf 1980: 12).

Die werkwysse van die voorste Post-Strukturaliste word treffend geïllustreer in Harrari 1980.

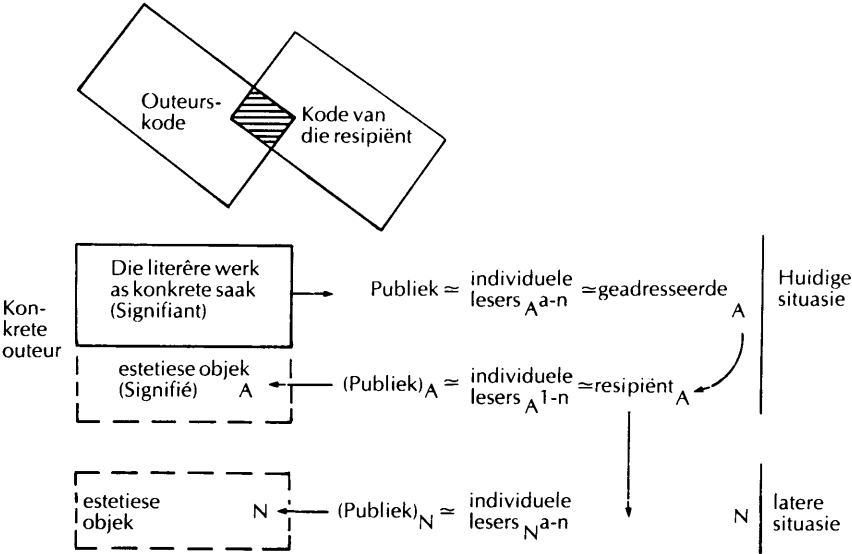
Literêre werke vorm gewoonlik deel van 'n oeuvre. In sommige gevalle, soos by simbolistiese digters, is dit noodsaaklik om kennis te dra van die oeuvre omdat hulle digwerke bv. eers in oeuvreverband toereikend geïnterpreteer kan word. 'n Literêre werk val uiteraard binne die literêre produksie van die tyd; trouens, verskeie outeurs dank hul bekendheid hoofsaaklik aan hierdie literêre "klimaat". Hoewel daar vandag nie dieselfde streng literêre konvensies geld as bv. in die Renaissance nie, is daar steeds 'n kompleks van (ongeformuleerde) konvensies. 'n Outeur verset hom telkens teen 'n heersende konvensie in dié opsig dat sy werk nie volledig daarmee ooreenstem nie. Indien dit egter te radikaal afwyk, bv. stilisties of struktureel,

kan dit lei tot onverstaanbaarheid; indien dit eties afwykend is sou verwerping en selfs onderdrukking bv. in die vorm van sensurering dikwels kon volg. Die literêre werk se verband met die sosiale en kulturele situasie van sy tyd van ontstaan sou ten slotte aangetoon kon word (sien skema II). Ek gaan dus van die veronderstelling uit dat die literêre teks primêr 'n histories-geankerde boodskap is.²

In semiotiese terme: die literêre teks is 'n teken, 'n geënkodeerde boodskap, 'n struktuur bestaande uit 'n aantal sub-strukture.³

Dit kan geplaas word binne die kode van die outeur (oeuvre); die sub-periode-kode, die periode-kode,⁴ ens. Die verband van die literêre werk en bv. die periode-kode kan aangetoon word op grond van 'n reeks ooreenstemmende seleksie- en kombinasie-prinsipes wat in albei voorkom. Uit die voorafgaande blyk nie alleen die relatiewe outonomieit van 'n literêre teks nie, maar ook die ekstra betekenis wat aan 'n teks toegevoeg word deur hierdie "resonerende konnotasies".

II. SKEMA VAN DIE EKSTERNE KOMMUNIKASIE MET BETREKKING TOT DIE LITERÊRE WERK (Schmid 1973: 22)



Die *outeurskode* in die literêre werk is 'n reeks woorde in dié besondere volgorde gerig aan lesers (dus individuele lesers). Die geadresseerde word ook die *resipiënt* en sy kode word o.a. deur lees gevorm. Daarom is die kode van die outeur en die *resipiënt* nie geheel dieselfde nie. (Wat veral vir die onderhawige studie belangrik is, is die feit dat die literêre werk as *artefakt* (*Die Mugu* bv.) geen wysigings ondergaan nie, en ewemin die *outeurskode* in die *artefakt*. In die loop van die tyd is die *resipiënt* en sy kode (sisteem van aan hom bekende literêre konvensies) aan voortdurende verandering onder-

hewig en daarom ook die *estetiese objek* wat hy aan die hand van die *artefakt* vorm.

Wat gebeur is dat 'n *artefakt* deur die *resipiënt* omskep word tot *estetiese objek*. Die graad waarin *outeurs*-en *resipiëntskode* saamval, verander ook telkens: *Die Mugu* sal dus bv. anders ontvang word in 1960 en 1980 onderskeidelik. In die geval van enige skrywer sal sy oewre ook meespeel by die tot stand kom van die *resipiëntskode*.

Leroux se gehele oewre tot aan *Magersfontein, o Magersfontein!* vorm een groot onlosmaaklike geheel van dele indien die volle betekenis van die geheel gerealiseer wil word. Dit impliseer dat, as gevolg van die voortdurende verskyning van verdere romans, 'n reeds verskene roman gedurig in 'n ander perspektief gestel word. *Die Mugu* bied 'n antwoord op die moderne mens se dilemma te wete die bestaan in 'n gemeenskap waarin mites tot niet gaan en drome vernietig word. Hierdie roman kommunikeer die boodskap van die voortdurende soektog na die mite — blote menswees is al 'n tree in die rigting van 'n heroïese daad. Sodoende relativeer dit die "antwoord" van bv. *Hilaria*. *Die Mugu* kan vandag bv. ook gelees word as 'n politieke standpuntinname, as 'n vroeë waarskuwing dat teenpole: orde/chaos, wit/swart, ens. liefs in equilibrium gebring moet word. Die *artefakt* verander nooit nie, wél die *estetiese objek*. Die grense werk/oewre (skema I) is by Leroux baie vaag, soos dit trouens die geval is by die meeste prosasiklusse.⁵

Die huidige situasie in Wes-Europa en Amerika wat betref literêre teorie en kritiek, is vloeibaar, maar die belangrikste uitgangspunte van die New Criticism is haas vergete. Die outonomieit van die literêre teks, sentraal by hulle, word nou beskou as 'n onhoudbare uitgangspunt.⁶ Die drie hoofrigtings, te wete die Resepsie-estetika, Fenomenologiese kritiek en Post-Strukturalisme, verskil onderling, maar het dit gemeen dat die teks nie meer beskou word as 'n outonome grootheid, los van skrywer, leser en werklikheid nie.

Die doodsklok van die outonomie het egter lankal gelui. In die tyd toe Maatje⁷ sy aksioma van "fiktionaliteit" (lees: outonomie) verkondig, word fiktionaliteit as maatstaf kwaai gerelativeer, indien nie bevrage teken nie.⁸

Leroux het as skrywer hom (intuïtief?) verset teen die gangbare literêre opvatting van outonomieit. Dit is eers die afgelope paar jare dat die begrip *intertekstualiteit* inslag gevind het en besef is dat outonomie in ekstremiteit toegepas, onhoudbaar is.

Dit is myns insiens kenmerkend van die goeie skrywer dat hy nooit sal voldoen aan 'n verwagtingspatroon nie, hom nooit sal laat voorskryf deur teoretici nie, maar voortdurend bakens sal versit. Dit kan uiteraard op verskeie maniere gebeur; Leroux se oorspronklikheid (in Suid-Afrikaanse konteks) setel bv. ook nie net in sy sikliese werkwyse nie. Dit is egter so dat Leroux se oewre verreikende implikasies gehad het. Kritici het met nuwe oë na sy romans begin kyk en die besef het posgevat dat Leroux se werk hoë eise van vakkundigheid stel aan kritici. Soos in die geval van Opperman in die poësie, het Leroux se prosawerk die gehalte van kritiek positief beïnvloed. Wanneer die eerste Leroux-kritici se besprekings geplaas word naas meer resente besprekings, verstout ek my om te sê dat dit lyk asof daar 'n teoretiese paradigmaswisseling plaasgevind het.

Die verwysingsveld van Etienne Leroux se siklus van siklusse

Dit is teen hierdie tyd al bekend dat die Jungiaanse psigologie die grootste enkele verwysingsveld in Leroux se oeuvre is. F.I.J. van Rensburg het hiervan 'n duidelike oorsig gegee in sy artikel "Etienne Leroux as 'n siklusbouer".⁹

Sekere basiese begrippe in die Jungiaanse psigologie figureer deurgaans in Leroux se oeuvre. Die psigiese energie (libido) is die dryfkrag in alle lewe. Dit beweeg in die menslike psige op grond van die beginsel van spanning tussen teenoorgesteldes; na die Bewuste, d.i. *progressie*; na die Kollektiewe Onbewuste, d.i. *regressie*. By verstoring van hierdie balans, deur 'n hinderenis aan die kant van die Bewuste, keer die libido hom na die diepste lae van die Kollektiewe Onbewuste. Vervolgens keer die libido terug na die Bewuste met argetipiese materiaal uit die Kollektiewe Onbewuste. Die argetipes is ongedifferensieer en as inhoude van die Kollektiewe Onbewuste word hulle deur 'n simbool as't ware getransformeer tot 'n kultuurverskynsel.¹⁰ Simbole is dus veranderbaar en vanweë die rusteloosheid van libido bestaan daar 'n noodwendigheid tot enige verandering.

In Leroux se oeuvre is daar talle voorbeelde van leë simbole (vgl. die talle gefabriseerde simbole en mites, bv. in *Die derde oog*). Daar moet dus telkens gesoek word na lewende simbole, en dit impliseer dat die oue verlaat moet word en dikwels gewelddadig vernietig moet word (18-44 bv.). Die mens moet dus telkens sy eie paradys skep deur die goddelike binne in homself te ervaar. Die soeke na volkomenheid, "that mysterious entity the whole man", word deur Frieda Frodham verwoord as "the forging of a link between the conscious and the unconscious aspects of the psyche. The experience could also be formulated as the finding of the God within or the experience of the archetype of the self".¹¹

Dit is geen wonder nie dat die knolskrywer in die derde siklus tot hoofkarakter gepromoveer word nie. "In hierdie tye waar die simbole verswak, waar ons te midde van die proses van transformasie is, wagtende op die hergeboorte, lewer die skrywer miskien die grootste diens deur alle moontlike materiaal te voorskyn te bring."¹² Die knolskrywer besef ten slotte eers wat Gysbrecht Edelhart ook besef in *Die Mugu*: hergeboorte kom nie maklik nie, dit is 'n lydensweg, immers "die onaangename, pynlike proses van in jouself keer is die enigste metode."¹³ Deurdat hy oplaas die Goddelike opdrag hoor én gehoor daaraan gee, beteken dit ook dat hy op die drumpel staan van hergeboorte as mens en skrywer.

Die romansiklus in kontekstuele verband

Daar bestaan verskeie romantrilogieë in Afrikaans bv. *Die bergstroom ruis, Vlam van die Suurveld en En die wawiele rol* (D.F. Malherbe); Elizabeth Vermeulen se *Temmers van die Noordweste, Stormlaagte en Elsa*, en Jochem van Bruggen se *Ampie*-trilogie. In die meer kontemporêre literatuur is Jan Rabie se Bolandia-reeks en F.A. Venter se Groot Trektetralogie voorbeelde van groter romangehele in Afrikaans.

Die aard en omvang van Leroux se siklus kan die beste geïllustreer word aan die hand van 'n vergelyking met 'n verteenwoordigende reeks romans uit 'n hand van 'n kontemporêre Afrikaanse prosa.

Die *Ampie*-trilogie sentreer in die karakter van Ampie, wie se persoonlikheidsontwikkeling hierin verwoord word. Hy vorm dus ook die sterkste bindende faktor in hierdie reek. Die *Ampie*-trilogie is los van bou, maar dit is gevaarlik om te beweer dat 'n mens "by voorbaat (kan) verwag dat die struktuur van die geheel nie besonder heg sal wees nie" omdat Van Bruggen nie "vooraf 'n duidelike plan in gedagte gehag het nie"!¹⁴ Benewens die feit dat dit 'n ongeoorloofde sprong van die werk na die *konkrete outeur* is, hou Kannemeyer ook geen rekening met die feit dat 'n siklus tot stand kan kom deur middel van *retrogressiewe* binding nie. Dit was bv. die geval met die eerste Leroux-trits.

Kannemeyer tipeer die hele reeks as "sosiale didaktiek".¹⁵ As slagoffer van milieu en erflikheid is Ampie die tipiese protagonis van die naturalistiese roman waarin die sosiale aanklag altyd 'n belangrike rol speel. En dit bring 'n mens onwillekeurig by Emile Zola, in wie se romanreeks (die Rougon-Macquart-reeks) 'n hele era gestalte kry en gekritiseer word. Hoe Leroux se romans ook al esoteries en subtiel mag lyk naas dié van Van Bruggen, dit is nog steeds 'n saga van 'n tyd gekenmerk deur 'n duidelike (didaktiese) strekking.

Kannemeyer vind die Staander-geskiedenis in die eerste boek onfunksioneel: "Gedeeltelik is hulle ekonomiese agteruitgang dus 'n voorbereiding vir hulle latere intrede, maar dan is dit 'n eenheid wat binne die trilogie (en nie binne die eerste deel alleen nie) geldig is."¹⁶ Dit impliseer dat opname in 'n groter geheel nie die evaluering van die enkelwerk raak nie. Dié uitgangspunt kan m.i. bevraagteken word, veral in die geval van *Isis Isis Isis*. Kritici wat *Isis binne* sikliese verband lees, kom vrywel almal tot 'n veel positiewer beoordeling van hierdie roman wat so 'n belangrike *bindende* funksie vervul in Leroux se derde trits.¹⁷

F.A. Venter se tetralogie is 'n meer gepaste vergelykingsbron. T.T. Cloete vind dit 'n siklus wat vir sy lengte goed gebou is.¹⁷ Die siklus bestaan synsiens uit (vier) romans wat elk 'n eie sentrerende struktuur het, hoewel dit verbande met die ander romans aangaan. As reeks met 'n sterk ontwikkelende aard is daar telkens gevarieerde herhalings en omsettings van vorige romanaspekte. Die grondplan van die siklus is volgens hom reeds in die eerste roman gegee: "Daar kom géén dinge in die vervolgormans wat nie reeds ontkiem het in die eerste roman nie. Die reeks bly getrou aan homself."¹⁸ Dit lyk my nie 'n noodsaaklike kriterium nie. Wanneer daar 'n romanreeks bestaan van bv. nege boeke, mag dit wees dat die negende roman talle elemente bevat wat dalk nie in nommer een figureer nie. Dit is soos 'n ketting waarvan die begin- en eindsakel grootliks verskil, maar tog onlosmaaklik verbonde bly as gevolg van die tussenskakels. Daar moet egter 'n noodsaaklike stofverdeling wees.¹⁹ Cloete se opmerking ten aansien van die romansiklus se basiese struktuur kan eweneens op die werk van Leroux van toepassing gemaak word: "Dieselfde dinge kom bv. keer op keer terug. Dit gebeur dat telkens weer voor begin (word). (...)

In hierdie *herhaling*, hierdie weer terugkeer van dieselfde dinge (stilisties beteken dit ook die terugkeer van dieselfde woorde en frases) lê natuurlik ook 'n duidelike tydsmoment. Niks mensliks is ewig nie."²⁰ Ook Leroux se werk druk die tydelikheid van aspekte van die menslike bestaan uit: die liggaam-

like, simbole, mites, ens. Een van die basiese temas in sy werk is die ewige menslike soektog na sin; op ironiese wyse is juis soeke 'n durende gegewe. Die prosasiklus druk dus ook by voorkeur 'n proses van wording (of verwording) uit.²¹

By Venter is elke roman " 'n soort herhaling van die vorige(s), 'n herhaling wat nie verarmend werk nie, maar epies vervullend."²² So vul die laaste romans die voriges aan; Cloete noem dit daarom 'n gevarieerde herhaling en dikwels omkering van sake. Hieruit is dit duidelik dat hoewel Venter se afsonderlike romans dus in hulleself geslote is, opname in 'n groter verband hul onderlinge betekenis verander en aanvul. Dit is ook die geval met Leroux se siklus.

Uit die voorafgaande is dit duidelik dat daar 'n opvallende ooreenkoms is tussen Venter en Leroux se siklusse. Dit hou egter nie in dat daar geen verskille bestaan nie. Anders as Venter, probeer Leroux nie om 'n historiese tydperk te reconstrueer en dikwels te interpreteer nie. Leroux se negelukkig is weliswaar 'n vrye dokumentering van 'n era (*Die eerste lewe* = ± 1930 — 1940, *Sewe dae* = ± 1960, *Isis* = 1969, *Na'Va* en *Die derde oog* is toekomsvisioene), maar dit is veel meer. Naas diagnoseer wil dit ook genees: bykans elke roman wil die weg aandui na die lewende mite. Leroux is dalk meer geïnteresseerd in die psigiese wêreld van die moderne mens as in die reële werklikheid waarin sy bestaan hom voltrek. 'n Ondersoeker soos P.H. Swanepoel het aangetoon hoe selfs noukeurige beskrywings van die empiriese ruimte in Leroux se werk dikwels in diens staan van simbolisering.²³

Leroux se werk sentreer ook nie soos dié van Van Bruggen en in 'n mindere mate Venter, in 'n sentrale karakter of stel karakters nie. Dit is veel eerder romanmatige voorstellings van karaktertipes: in die eerste siklus staan die *buitestaandersfiguur* sentraal, dikwels in konfrontasie met groepe. In die tweede siklus word die *meturgeman* ten tonele gevoer. Dit is sy taak om die buitestaanderfiguur te begelei in sy poging tot inskakeling by kollektiwiteit. Hierdie individue staan in die tweede trits in 'n ander verhouding tot die gemeenskap, want hul hergeboorte dui telkens ook die weg aan vir die gemeenskap. Die in-diens-staan-van word in die tweede trits dikwels ook slagoffer-word-van en dit is nie vreemd dat 'n hele paar karakters sterf of ondergaan vir die gemeenskap nie: Adam Kadmon, Gudenov en De Goede. In die derde siklus waan die neofiet hom nou die hiërofant, Le Mat speel die rol van Hermes, kortom: die buitestaander waan homself 'n Messias-figuur wat redding vir die gemeenskap (en homself) kan bring deur sy skryfdaad. So val die eerste en tweede siklusse saam in die figuur van die knolskrywer, die sentrale personasie in die derde siklus.

Die skakeling tussen Leroux se romans is ook veel kompleks as dié van Venter. Vorige romans word gedurig aangevul en in-perspektief-gestel, soos ook by Venter, maar boonop word hulle geïnterpreteer, geëvalueer, gerelativeer, gesatiriseer en geïroniseer. Cloete wys op die feit dat *Bedoelde land* bv. *retrospektief* standpunt inneem ten opsigte van die ander romans in die tetralogie.²⁴ *Retrospekties* en *prospeksies* is ook skering en inslag van Leroux se romansiklus maar dan bedoel ek met hierdie terme vooruit- en terugwysings waarsonder 'n leser aspekte van die enkelwerk nie kan interpreteer nie: dit is die noodsaaklike invul van 'n hiaat of "wit plek".

Uit Cloete se voortreflike bespreking van Venter se romantetralogie is dit duidelik waarom hy *siklus* en *reeks* as sinonieme begrippe hanteer. Venter se werk kombineer aspekte van beide soorte. Benewens die sikluseienskappe soos vroeër aangedui, lyk sy tetralogie ook op 'n reeks vanweë die streng chronologiese gang en die verdeling van stof onderling wat saamhang met historiese fases. Indien die historiese stof en die verhaal daaromheen soos dit in enige van die vier romans verwoord word, geresumeer word vir enige leser, sou hy die orige drie romans sonder werklike probleme kon lees. In die geval van Leroux se werk sou dit 'n ontsettende verskraling meebreng, want Leroux se siklus is ook wat betref styl, toon en struktuur 'n evoluerende geheel: *Isis* is gevarieerde voortbouing op *Die Mugu*, *Hilaria* se parallelle struktuur word deur die knolskrywer nagevolg, ens.

Belangrike skrywers wie se gehele oeuvre een groot geheel vorm, is my onbekend. Hoewel daar verskeie skrywers is wat hul hand gewaag het aan groter prosagehele, byvoorbeeld Zola, Couperus, Michiels, e.a. is die *Alexandria Quartet* van Lawrence Durrell vergelykbaar met Leroux se negelukkig vanweë die gekomponeerdeheid en visionêre wat daarin beslote is. As samehangende tetralogie voldoen dit aan baie van die vereistes vir 'n siklus. Durrell se werkwyse verskil egter tog wesenlik van dié van Leroux. Dieselfde persone en gebeurtenisse word naamlik telkens vanuit 'n ander standpunt beskryf. Dit is daarom verwant aan die perspektiefroman (*As I lay dying*, *De Metsiers*, *Menuet*, ens.),²⁵ hoewel groter van opset. 'n Ander opvallende verskil lê op 'n vlak buite die teks, nl. met dat Durrell se vierluik: *Justine*, *Balthazar*, *Mountolive* en *Clea*, slegs 'n deel uitmaak van 'n omvangryke oeuvre, terwyl Leroux naas sy siklus slegs enkele korter prosawerke gepubliseer het.

In Leroux se negelukkig beklee die laaste siklus 'n sentrale plek, ook vanweë die feit dat dit die res van die negelukkig saamvat. 'n Sleutelterm t.o.v. hierdie siklus is "gekomponeerdeheid". Hierdie term asook verwante terme soos "musikale konstruksie" kenmerk Leroux se sikliese negelukkig. Die beste vergelykingsbron wat hierdie siklus betref, is inderdaad ook 'n musikale komposisie, te wete Richard Wagner se tetralogie *Der Ring des Nibelungen*. Die tweede gedeelte, *Die Walküre*, fungeer al vroeg as verwysing in 18 — 44. Brünhilde word tot maagdelikheid verdoem deur haar vader Wotan, waaruit sy alleen verlos kan word deur die toetreding van 'n vreeslose held, Siegfried (die knolskrywer neem sy vrou weg by haar slagtersvader wat sy eie dogter bloedskaandelik begeer). Brünhilde verrai haar geliefde, veroorsaak sy dood en sterf oplaas 'n vlammedood (die knolskrywer word telkemale verrai deur sy vrou wat hom ten slotte psigies onvolkome agterlaat wanneer sy soos Brünhilde selfmoord pleeg). Daar is ander frappante ooreenkomste wat terselfdertyd bindend fungeer: die geslepe knolskrywer is Mercurius en Loki; sy tante is Freia, godin van jeug en lente, én Persephone. Leroux gebruik dus veral die drie laaste dele: *Die Walküre*, *Siegfried* en *Die Götterdämmerung*, wat ook nog in Na'va 'n rol speel (vgl. die Mansion/Walhalla wat in vlamme uitbars). Wagner se werk het verskeie interpretasies ontlok. In die eerste plek is dit 'n felle kritiek op die materialisme van sy eie tyd,²⁶ 'n tema wat reg deur Leroux se oeuvre weerklink (vgl. die knolskrywer en die slagtersvader wat albei ondergraadse produkte verkoop in verhewe verpakkings...; Julius

Johnson as ontredde miljoenêr in Na'Va, oom George se uitdeel van geld, ens.) Wagner idealiseer die heroïese ideaal en vitalisme van Nietzsche terwyl Leroux se laaste trits die einde van hierdie fase beskryf en "dondergode" onomwonde as anachronismes in ons eie tyd bestempel. Tog is daar 'n dieper ooreenkoms: die Siegfried-verhaal "points the moral that the supreme manifestations of human achievement are to be won only by abnegation and high courage".²⁷ Die knolskrywer neem afstand van sy rol as held, stap verby die geweer (geweld), maar toon tog moed in sy aanvaarding van 'n goddelike opdrag. Leroux se siklus ontwikkel die idee dat die moderne mens sy eie heil moet uitwerk deur op soek te gaan na psigiese integrasie. Hierdie lydensweg is heldhaftig, maar as *imitatio Christi* is dit ontdaan van die hubris van 'n mens wat hom 'n God waan.

Evaluering

Wellek en Warren sê: "The element of size or length is important, not of course for itself but as making possible an increase in the intricacy, tension, and width of the work. A 'major' work, or a 'major' genre, is one of dimension. If we cannot deal with this factor as simply as Neo-Classical theorists did, we cannot dismiss it: we can but exact that scope must be economical, that the long poem today must 'do' in return for its space more than it used."²⁸ Hierdie uitspraak is ook geldig wat betref die prosasiklus as omvangryke geheel.

Aangesien daar skynbaar geen absolute reëls vir evaluasie is nie, kan interpreteerders so verskillend soos 'n Marxis en 'n formalis met dieselfde stelligheid kom tot totaal teenstrydige evaluasies (en dikwels interpretasies) van een en dieselfde werk. En aangesien algemeen aanvaar word dat daar nie so iets soos intrinsieke waarde bestaan of dan in elk geval wetenskaplik kenbaar gemaak kan word nie,²⁹ sal beide kritici ewe gelyk hê in hul konklusies mits dit konsistent verwoord is. Hoewel daar wel oor die kriteria gedebatteer kan word, kan geen voorkeur egter bewys word nie.

D.W. Fokkema probeer in sy artikel 'n metode ontwikkel om onderskeid te tref tussen verskeie literêre teorieë en in die besonder wat betref hul organisasie en onderliggende waardesisteme.

Die aard, funksie en evaluering van letterkunde hang nou saam. Dit is daarom nodig om eers die begrip letterkunde te definieer alvorens gesê kan word wat goeie letterkunde is. Hoewel literêre gebruike en konvensies mag verskil volgens tyd en plek, het hulle altyd ten doel om geïntensiveerde waarneming tot gevolg te hê.³⁰ Hierdie waarneming kan tweeweggebring word deur beklemtoning van die fiktiewe aard van letterkunde of byvoorbeeld deur die organisasie van die werk. Dit beteken dat die literêre teks in die een of ander opsig afwyk van die omgangstaal, van die heersende literêre konvensies, ens. Hoewel die visie van Fokkema volgens sy eie woorde slegs 'n hipotese verteenwoordig, is dit tog 'n stap in die rigting van veralgemening wat 'n belangrike vereiste vir wetenskaplikheid is.

Fokkema wys pertinent op die skeikbaarheid van die interpretatiewe en evaluatiewe momente veral op grond van die twee asse wat Jakobson onderskei, te wete die *paradigmatiese* en *sintagmatiese* asse: "Interpretation deals

primarily with the syntactic and semantic contiguity of the text: evaluation is involved, among other things, with the principles of selection on the basis of which the text has been organized (the value system of the author), and with the criteria that underlie the reader's, including one's own judgement (the value system of the reader). Evaluation is the judgement of a particular choice."³¹ Wanneer evaluasie werklik 'n doel wil dien, moet die onderliggende waardesisteme kenbaar gemaak word — die kriteria is van beslissende belang.

'n Mens kan Fokkema se argumentasie só opsom: waarde is relasioneel. Evaluasie is gebaseer op kriteria wat eienskappe van die objek wat geëvalueer moet word, in ag neem, en hierdie eienskappe is kenbaar as die objek dit is. Die probleem stel vir Fokkema in die vraag: wat was eerste, die kenbare eienskappe van die objek of die evaluatiewe kriteria?

By 'n deduktiewe/normatiewe sisteem (die norme word as gegewe beskou) kan nie bepaal word of die a priori-norme reg of verkeerd is nie. By 'n induktiewe model is dit anders gestel: "now value judgements cannot be considered correct or incorrect on the basis of their conforming (or not) to evaluative criteria, since these criteria are thought to be derived from these very value judgements..."³²

Met ander woorde: die hipotetiese status van evaluerende kriteria word aanvaar en daar kan nagegaan word of waarde-oordele wat gebaseer is op hierdie kriteria, korrek is of nie. Daar is nog weinig gedoen om verskillende waardesisteme naas mekaar te plaas en te vergelyk op wetenskaplike vlak. Fokkema sê egter onomwonde dat 'n literêre waardesisteme wat bv. mees-terwerke weer uit sy sisteem, summier verwerp behoort te word.

Uit die voorafgaande blyk dit dat daar geen eenstemmigheid bestaan ten opsigte van die benadering en definiëring van die literêre werk nie. Aangesien letterkunde 'n onvoltooide korpus is, kan daar slegs 'n hipotese ten aansien van die term *literêre werk* geformuleer word. 'n Bruikbare definisie is die volgende: *'n literêre werk is 'n gestruktureerde taal-entiteit wat betekenis dra, wat nie eweredig gelyk is aan enige stel omstandighede in die empiriese werklikheid nie en wat lei tot geïntensiveerde waarneming by 'n resipiënt.*

In die deels gedateerde *Theory of Literature* is die hoofstuk oor evaluering steeds bruikbaar asook Austen Warren se evaluatiewe triade: *eenheid, kompleksiteit en intensiteit*. Uitgaande van Stephen Peper se organistiese kritiek verwoord Warren sy kriterium as inklusiwiteit, " 'imaginative integration' and 'amount (and diversity) of material integrated.' The tighter the organization of the poem (lees ook: literêre werk), the higher the value according to formalistic criticism, which indeed often limits itself in practice, to works so complex of structures as to need and reward exegesis."³³

Warren brei vervolgens sy kriterium uit: as werklike amalgamasie plaasvind, styg die waarde van die gedig/literêre werk in direkte verhouding tot die verskeidenheid van die materiaal; *eenheid* is die kriterium, en daarom is 'n werk as geheel gaaf of swak.

Volgens Warren is die werk "not a cause, or a potential cause, of the reader's 'poetic (literary) experience' but a specific highly-organized control of the reader's experience, so that the experience is most fittingly described as an experience of the poem/(literary work)."³⁴ (My invoegings, H.P.v.C.) Dit

beteken dus dat evaluasie volg op elemente wat aantoonbaar in die literêre teks aanwesig is, en deur enige kompetente leser gerealiseer kan word.

Wat evaluasie in die geval van Leroux se oeuvre nog moeiliker maak, is die feit dat sy werk beoordeel moet word as 'n spesifieke literêre vorm, nl. die prosasiklus. Hoewel ons siklusdefinisie slegs hipotetiese status het, is dit van dieselfde rangorde as bv. *kortverhaal*, *novelle*, *roman*, *ens.* wat ewe-eens moeilik-definieerbare begrippe is. Op grond van ons siklusdefinisie én definisie van die literêre werk kan ons ten slotte konkludeer dat:

— Leroux se negelukkig 'n geheel van dele is van groot *kompleksiteit*, maar met 'n verrassende *eenheid*,

— hoewel hierdie “saga van die moderne tyd” (Van Rensburg) die wordingproses van die moderne mens deur verskeie eras heen gestalt, dit nooit in die allegoriese versand nie, maar as *poli-interpretable geheel* die leser telkens *verras* omdat literêre verwagtingspatrone telkens op *oorspronklike wyse deurbreek* word.

Magersfontein, o Magersfontein! en daarna

Dit is in Leroux se eie woorde slegs Sigeuners en knolskrywers wat hulle in die rol van goëlaars en sieners waan. Dit is daarom ook op die minste 'n pre-kêre onderneming om jou uit te spreek oor die toekoms, veral waar dit die werk van 'n skrywer betref wat hom telkens soos die feniks wenne. Wat die aard van sy werk betref, bestaan daar onsekerheid. Leroux se sikliese bou-prinsipe het egter al 'n verwagtingspatroon geskep wat die *omvang* betref.³⁵

Magersfontein, o Magersfontein! toon meer ooreenkomste met Leroux se negelukkig as wat 'n eerste lees laat vermoed. Deur die bewustelike in-herinnering-roep van personasies soos Laura, die spookbeminde, De Goede en Juliana Doepels op 'n reekswyse (nie 'n sikliese nie), word die res van die oeuvre lewend gehou. Talle beskrywings in *Magersfontein* roep vroeëre werke op: vgl. bv. “oë wat blykbaar heelwat lyding gesien het” (p. 15) met “dis die oë van iemand wat lyding beter as iemand anders ken” (*Die Mugu*, p. 130). *Die derde oog* word nie alleen latent gehou deur die noem van die naam De Goede nie, ook nie slegs deur De Goede se inkarnasie Le Grange nie, vgl. bv.: “die oog sien waar die woord nie kan kom nie. Die kamera is die Derde Oog” (p. 28). Dieselfde basiese patrone kom ook telkemale in Leroux se oeuvre voor: die dubbelkantigheid van die psige en die bestaan, die tydelikheid van mites en die mens se poging om dit tot permanensie te bring, die psigiese energie wat enige tyd kan uitbars en die mens oorspoel, die soeke na sin van die ontredderde mens (Marigold Rosemary). As morele standpuntinname is Leroux se werk (óók in *Magersfontein*) sterk satiries gerig.³⁶ Die parodie, burleske en ironie word voortdurend gebruik as relativerende middele: *Magersfontein* se oppervlakte-verhaal is sonder twyfel die banaalste uitbeelding van die geperverteerde moderne bestaan. Ek glo dat hierdie jukstapenering van bo- en onderlaag en die kontras wat daaruit voortvloei, gevaar kan inhou vir Leroux. As dit meer ekstreem voorkom as in *Magersfontein* kan die dieperliggende visionêre laag nie meer die bolaag balanseer nie.³⁷

As die driedeling stof-tema-idee as gerieflike onderskeiding hanteer word, kan die volgende by wyse van voorspelling geformuleer word. Die skrywer

se oeuvre kom te staan binne 'n sekere periode (vgl. Skema I) wat sekere seleksie- en kombinasieprinsipes op hom *mag* afdruk. Totaal vry is hy egter nie: 'n werk soos *Ampie* is ondenkbaar binne die huidige literêre klimaat. Leroux se werk staan binne die modernisme/post-modernisme.³⁸ Fokkema onderskei 'n sintaktiese en semantiese komponent binne 'n periodekode: "The syntax determines the relations between the literary signs characteristic of the period code. One may describe the syntax of a period code as a hierarchical order of selective and organizing principles which control the selection and combination of liberty signs in the texts of the period code."³⁹ Die hoofordeningsprinsipe van die modernisme is die besef van die verteller dat sy vertelpunt slegs 'n voorwaardelike of hipotetiese basis het, aldus Fokkema. Die semantiese komponent, die leksikon van die modernisme is volgens hom: "bewuswording, observasie, onthegting", Dit is trefwoorde uit die oeuvre van Leroux. Self sê hy: "Vir my gaan dit enkel en alleen oor die kwessie van vervreemding of 'alienation' wat deesdae 'n modewoord geword het wat vir my tog belangrik is."⁴⁰ Leroux se latere opmerkinge ten opsigte van die immer voortdurende botsing van die wit en swart nar; Klassisisme en Romantiek⁴¹ beteken dat orde en chaos altyd 'n grondgegewe in sy oeuvre was, en glo ek, sal bly.

Spekulasie is natuurlik literatuurwetenskaplik irrelevant. Waarvan ek egter oortuig is, is dat *Magersfontein*, nieteenstaande sy binding met vroeëre werke, 'n nuwe rigting aandui wat betref sekere aspekte te wete *satire*, *vertelpunt*, *sosiale didaktiek* en *mitologisering*.

Magersfontein wek die verwagting dat Leroux op weg is na "ope" strukturering, minder *mitologisering* en 'n doelbewuste *beweging na eietydse mites*. In 'n koerantonderhoud verklaar hy dat sy nuwe roman handel oor 'n smous.⁴² 'n Mens sou kon beweer dat die smous die Suid-Afrikaanse argetipiese reisiger is, immer op weg. Uit sy stofkeuse blyk dus al dat sy werke hoe later hoe meer Suid-Afrikaans-gerig word.

Magersfontein is 'n veel direkter *satiriese* werk waarin die satiriese objekte dikwels openlik aangeval word. Die rustige skrywer wat hom vroeër intellektueel verweer het teen beskuldigings van onbetrokkenheid,⁴³ beskou satire nou as iets waarmee jy moet doodmaak.⁴⁴ Direkter satire kan egter onttaard in blatanter satire. In *Magersfontein* behou Leroux die ewig deur sy *ironiese* distansie en sy subtielwisselende fokalisasie (*vertelpunt*).

Leroux was van die begin 'n sosiale kommentator,⁴⁵ soveel meer so in *Magersfontein* wat die eietydse oppervlakkigheid aan die kaak stel. In sy blatanter satirisering maak Leroux van veel sterker middele gebruik om sy doel te bereik: die gebreke van die satiriese objek word op banaal-skokkende wyse aan die orde gestel in sy poging om deur die satire sanering te bewerkstellig. Die gevare hieraan verbonde is reeds vroeër te berde gebring. Indien Leroux geglo kan word, is *Magersfontein* wel die begin van 'n nuwe siklus. 'n Siklus wat geoordeel aan die beginwerk, direkter wil spreek tot die Suid-Afrikaanse leser. 'n Mens sou slegs kon spekulêr oor die presiese aard van hierdie siklus. Waarvan ek wel oortuig is, is dat 'n nuwe Leroux-werk weer eens verwagtinge sal deurbreek en literêre bakens sal versit. Dit sluit in prinsipe die siklus in.

* Hierdie artikel is gebaseer op 'n gedeelte van my proefskrif: *Etienne Leroux as siklusbouer*, R.A.U., 1981.

1. Ek is baie dank verskuldig aan prof. A.L. Sötemann in wie se werkcollegeskemas I en II en opmerkinge daar rondom, aan bod gekom het.
2. Die tekens word as *boodskap* deur 'n *sender* oorgedra aan 'n *ontvanger*. *De kellner en de levenden* deur Vestdijk is dus primêr gerig tot die leser van 1949 en sekere effekte mag in 1980 verlore gaan indien die historiese en sosiale konteks (in hierdie geval die gevoel t.o.v. homoseksualiteit) buite rekening gelaat word.
3. Sien Eco 1977: 141 vir sy skematiese uiteensetting van die literêre kommunikasieproses. Op dieselfde bladsy sê Eco: "Moreover what one usually calls 'message' is rather a text: a network of different messages depending on different codes, sometimes correlating different expressive substance with the same content". Die dekodeeringsprobleme wat 'n literêre prosasiklus, as een groot "teks" vir die leser oplewer, is vanselfsprekend.
4. Die *periode-kode of periode* is 'n moeilik-omskryfbare term, geen vaste gegewe nie, maar soos Wellek 1971²: 93 dit stel: It should be understood as a 'regulative idea', as a system of norms, conventions, and values which can be traced in its rise, spread and decline, in competition with preceding and following norms, conventions and values".
5. Dit is minder die geval by F.A. Venter se tetralogie (Cloete 1970: 8 praat bloot van verbande tussen die romans). Daarom neig hierdie tetralogie baie na 'n reeks.
6. Sien Van Boheemen-Saaf 1980: 1 - 16 en Harari 1980: 17 - 72.
7. Maatje 1977.
8. Oversteegen 1973: 92 en 93.
9. Van Rensburg 1972: 12 - 26.
10. Leroux 1963: 67 - 80.
11. Fordham 1970: 79.
12. Leroux 1963: 79.
13. *Ibid.*: 76.
14. Kannemeyer 1978: 187.
15. Kannemeyer 1965: 8.
16. *Ibid.*: 10.
17. Vgl. bv. Heydenrych 1974, Theron 1982, Van Coller 1981 en Viljoen 1979.
17. Cloete 1970: 84.
18. *Ibid.*: 20. Cloete gebruik ook elders in sy studie (p. 7) romanreeks as sinoniem vir roman-siklus.
19. *Ibid.*: 8.
20. *Ibid.*: 21.
21. Van Coller 1981: 2 - 21.
22. Cloete 1970: 64.
23. Swanepoel: 1975.
24. Cloete 1970: 61.
25. Onderskeidelik deur William Faulkner, Hugo Claus en Louis Paul Boon.
26. Leroy s.d.: 55.
27. *Ibid.*: 60.
28. Wellek en Warren 1968: 243.
29. Fokkema 1974: 253 -272.
30. Fokkema 1974: 255.
31. *Ibid.*: 262.
32. Fokkema 1974: 265.
33. Wellek en Warren 1968: 242.
34. *Ibid.*: 249.
35. Van Rensburg, F.I.J. het bv. by twee geleenthede 'n trilogie in die vooruitsig gestel: "Leroux bring nie wat hy beloof het", *Die Beeld*, 9 November 1969 (oor *Isis*) en meer tentatief in 'n bespreking van *Magersfontein, o Magersfontein!* (*Skrifwers en Boeke*, 18-11-1976, SAUK-tek, p. 5).
36. Botha 1979.
37. *Ibid.*: 4.
38. Van Coller 1975: 90 e.v.
39. Fokkema 1974 (b): 10.
40. Leroux 1973: 135.
41. Leroux 1973 (b): 14.
42. Leroux: 1980.
43. In *Kol*, jg. 1, Augustus 1968 het André P. Brink, Leroux by implikasie verwyf van onbetrekkenheid met betrekking tot die Suid-Afrikaanse politieke en sosiale werklikheid. In

die volgende uitgawe verweer Leroux hom teen hierdie beskuldiging deur te sê dat hy op "esoteriese" manier altyd die "ondergrond peil om te sien waar die mutasie ontkiem..."

44. *Beeld*, 27 Maart 1980.

45. Sien o.a. Botha 1976: 44 en Botha 1980: 457 e.v.

Bibliografie

- Botha, E. 1976. "Etienne Leroux as sosiale kommentator", *Die skrywer en die gemeenskap*, referate gelewer tydens die sesde vyfjaarlikse landsweye skrywerskongres, gehou te Pretoria op 25 en 26 Maart 1976 onder beskerming van die Afrikaanse Skrywerskring.
- Botha, E. 1979. "Omsendbrief (aan persone wat navraag gedoen het oor die bekroning van Magersfontein, o Magersfontein!)" S.A. Akademie vir Wetenskap en Kuns, 8 Junie 1979.
- Botha, E. 1980. "Prosa" in Cloete, T.T. (red.). *Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig*, Nasou, Kaapstad, ens.
- Cloete, T.T. 1970. *Tetralogie van F.A. Venter*, Tafelberguitgewers, Kaap(stad).
- Eco, Umberto. 1977. *A Theory of Semiotics*. The Macmillan Press Ltd., Londen en Basingstoke.
- Fokkema, D.W. 1974. "The Problem of Generalization and the Procedure of Literary Evaluation", in *Neophilologus*, vol. LVIII, no. 3, July 1974, pp. 253-272.
- Fokkema, D.W. 1974 (b). "Method and Programme of Comparative Literature", Openbare voorlesing, International Colloquium on Comparative Literature, Bucarest 13 - 15 September 1974.
- Fordham, Frieda. 1970. *An Introduction to Jung's Psychology*, Suffolk.
- Harrari, Josué V. (ed) 1980. *Textual Strategies-Perspectives in Post-Structuralist criticism*, Methuen and Co. Ltd., Londen.
- Heydenrych, Talitta. 1974. *Die mitiese patroon en sielkundige grondslag in die moderne roman met spesiale verwysing na 'Isis Isis Isis'*, ongepubliseerde M.A.-verhandeling, Universiteit van Natal, Pietermaritzburg.
- Kannemeyer, J.C. 1965. *Jochem van Bruggen*, Monografieë uit die Afrikaanse letterkunde, Nasou Bpk., Kaapstad, ens.
- Kannemeyer, J.C. 1978. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur*, Academica, Kaapstad en Pretoria.
- Leroux, Etienne. 1963. "Die mens en veral die skrywer op soek na die lewende mite" in Smuts, J.P. (red.) *Woordwêreld: Lesings van die Afrikaanse Studiekring*, Stellenbosch.
- Leroux, Etienne. 1973. "Tegnieke, temas en toekomsplanne" in Polley, J. (red.) *Die Sestigters*, Human en Rousseau, Kaapstad en Pretoria.
- Leroux, Etienne. 1973 (b). "Wat beteken vernuwing in die prosa vandag?" (N.P. van Wyk Louw-gedenklesing), R.A.U., Johannesburg.
- Leroux, Etienne. 1980. "Met satire moet jy bedoel om dood te maak — Leroux", berig in *Beeld*, 27 Maart 1980.
- Leroy, L. Archier. sd. *Wagner's Music Drama of the Ring*, Noel Douglas, Londen.
- Maatje, Frank, C. 1977. *Literatuurwetenskap — grondslagen van een theorie van het literaire werk*, Bohn, Scheltema en Holkema, Utrecht.
- Malan, Charles. 1978. *Misterie van die alchemis*, Academica, Pretoria en Kaapstad.
- Malan, Charles. (Samesteller). 1982. *Die oog van die son*. Beskouings oor boeke en werk van Etienne Leroux, Academica, Pretoria, Kaapstad, Johannesburg.
- Oversteegen, J.J. 1973. *Literair Lustrum 2, Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1966 - 71*, samengesteld door Kees Fens, H.U. Jessurum d'Oliveira en J.J. Oversteegen, Athenaeum, Polak en Van Gennep, Amsterdam.
- Swanepoel, P.H. 1975. *Ruimtelike plasing as struktuur-moment in die romankuns van Etienne Leroux*, ongepubliseerde M.A.-verhandeling, P.U. vir C.H.O.
- Theron, Anita. 1982. "Die derde siklus van Etienne Leroux" in Malan 1982: 321 - 339.
- Van Boheemen — SAAF, C. 1980. "Contemporary American Literary Criticism: A Reconnaissance of its continental connections" in *Neophilologus*, vol. LXIV, nr. 1 Jan. 1980.
- Van Coller, H.P. 1975. *Die mitologiese en psigologiese agtergronde van "Die Mugu" — 'n vergelykende studie*, ongepubliseerde doktoraal-skripsie, Ryksuniversiteit van Utrecht.
- Van Coller, H.P. 1981. *Etienne Leroux as siklusbouer*, ongepubliseerde proefskrif, R.A.U.

Van Rensburg, F.I.J. 1972. "Etienne Leroux as siklusbouer." *Standpunte*, jg. 25, nr. 6, Augustus 1972, pp. 13 - 26 ook in Malan 1982 : 339 - 353.

Viljoen, Louise. 1979. *Die verwysingstegniek in Etienne Leroux se derde trilogie: "18 - 44", "Isis Isis Isis" en "Na'va"*, ongepubliseerde M.A.-verhandeling, Universiteit van Stellenbosch.

Wellek, R. en Warren, A. 1968. *Theory of Literature*, Penguin Books, Cox and Wyman, Londen.

Wellek, René. 1971² "The term and concept of Symbolism in Literary History", in *Discriminations: further concepts of Criticism*, Yale University Press, New Haven en Londen.

Heilna du Plooy

Die narratologiese struktuur van 18-44 van Etienne Leroux

Wanneer 'n mens die roman 18-44 lees, is die twee mees opvallende eienskappe van die teks die kompleksiteit en die kompaktheid daarvan. Deur die gebruik van verskillende tegniese middele word elke sin, elke sinsnede ge-laai met inhoud wat op verskillende vlakke van betekenis is.

Dit is nie altyd ewe maklik om presies te bepaal wat die knolskrywer bedoel en waarom hy 'n saak op 'n sekere manier aanbied nie. Die probleem lê dan ook op twee vlakke: struktureel en tegnies is die bou van die roman en die styl ingewikkeld en hierdie meganisme (naamlik iets wat werk, funksioneer) moet begryp word om die betekenis van individuele elemente te kan bepaal; en in die tweede plek is die inhoud van wat gesê word dikwels verskuil in aanhalings en verwysings wat, om ten volle waardeer te word, kennis van baie aspekte van die antieke en moderne geskiedenis en wetenskap en literatuur verg.¹

In hierdie verband is dit insiggewend dat Charles Malan 18-44 bespreek onder die tiperende opskrif "Tirannie van die Tegniek" (1978 p 122). Hy sê: "Namate meer tegnieke ingeskakel word en die verbeelde estetiese wêreld self deel van die verwysingsinfrastruktuur word, word die teks openbaar as 'n komplekse *signifiant* wat selfs na 'n meer komplekse *signifié* verwys" (1978 p 124). 'n Mens het hier dus te doene met komplekse stof wat in 'n komplekse struktuur vat is.

Die kompleksiteit na inhoud en tegniek is tog heel verantwoord. Etienne Leroux sien die taak van die skrywer onder andere só: "Dis 'n moeilike wêreld waarin ons leef, Boerboetie, en ek verstaan hom nie aldag nie. Ek het so 'n vae gevoel dat daar dwarsdeur die wêreld iets verkeerd is en ek probeer maar op my 'esoteriese' manier dieper in die ondergrond peil om te sien waar die mutasie ontkiem" (1980 p 59). Hy sê ook by 'n ander geleentheid: "Ons leef in 'n wêreld wat anders is en lyk as die wêreld van ons ouers en daar moet woorde gevind word om daardie wêreld te beskryf en te antwoord op die vraag wie en wat ek is" (1980 p 47).

Dit is dus vanselfsprekend dat die "avant garde"-skrywer wat die ontsaglik komplekse lewe van hierdie tyd probeer oorskou, ... nie net deur smal vensters heen op straat (kan) uitloer nie" (Malan 1978 p 11).

Die roman 18-44 is opgebou rondom die verhaal van die knolskrywer Y. Die feite van sy lewensverloop word algaande duidelik, maar die buitengewone manier waarop die verhaal vertel word, verleen 'n buitengewone perspektief aan die roman. Al die uiteenlopende invloede en ervarings van al Y se voorafgaande lewensjare werk nou in sy 44ste lewensjaar saam om gelyktydig sy gees te verkwel. Ten spyte daarvan dat hy dit wil ontvlug, word daar 'n pynlike en moeisame rypingsproses in hom voltrek. Die rypingsproses word bepaal en gekompliseer deur die vier basiese verhoudinge met vier vroue, vier geliefde vroue, waarin hy hom bevind, want hy onderneem sy soektoeg na die waarheid in homself aan die hand van 'n ontleding van hierdie vier verhoudinge. Die rypingsproses word ook ingrypend beïnvloed

deur die wêreld waarin Y hom bevind en wat hy in die volle bestaanswerklikheid daarvan moet aanvaar; 'n wêreld wat belas is met die laste en die reste van 'n bloedige geskiedenis en wat swaar dra aan die verwronge filosofieë van vorige generasies. Y moet probeer om uit die geskiedenis, die filosofie, die mitologie, die wêreld van die geleerdheid (spesifiek die sielkunde) en letterkunde iets te vind wat hom kan help om met homself te versoen sodat sy verhoudinge gesuiwer kan word. Miskien kan die knolskrywer dan 'n goeie skrywer word wat 'n bydrae kan maak om vir die "nuwe lewe" 'n nuwe lewegewende mite te skep.

18-44 is 'n baie kompakte roman. Elke sin en sinsnede is met assosiasies gelaai, assosiasies van buite en van binne die roman self. Soms word in 'n enkele adjektief 'n hele geskiedenis opgeroep. Deur die herhaling in benaminge soos "my toring-maer tante" en "my dowe, mank, manies-depressiewe vrou" word telkens die hele agtergrond en geskiedenis en betekenis van die twee vroue opgeroep.

Om 'n sinvolle ontleding van so 'n roman te doen, geskied dus nie sonder inspanning nie. Leroux self het hom hieroor baie duidelik uitgespreek: "Weinig dinge in hierdie wêreld, wat die moeite werd is, kom sonder inspanning. Die maklik-aanvaarbare, die dinge wat die oog en die vlugtige gedagtegang vlei, is gewoonlik die maklikste om te aanvaar. Die verborge waarheid laat hom nie sonder moeite en sweet des aanskyns ontgin nie. Op alle gebiede van die lewe ondervind ons dit; trouens, die hele lewe is so. Daar is 'n maklike uitweg wat later lei tot afstomping; daar is 'n moeiliker weg wat lei tot groter openbaring. U ken seker almal daardie prentjies van ons jeug van die breë en die smalle weg. Dieselfde beginsel is hier op die spel. Dis van toepassing op seker al die aspekte van ons bestaan — nie minder nie op die gebied van die letterkunde en die kuns.

"Daar is niks wat werklik onverstaanbaar is nie, al kan jy dikwels nie jou begrip in woorde stel nie. Jy moet 'n ingewyde word en 'n ingewyde is iemand wat deur studie en konsentrasie later in die misterie geskool word...

"Niks is vir die mens onbekombaar nie, al lyk dit vir hom as buitestaander soms so vreemd. Maar enige mens, as hy verder wil gaan as die saaiheid van die gewone, die alledaagse, moet bereid wees om iets prys te gee. Dan ontwikkel hy ook, as toegif, die vermoë om 'n oordeel te vel" (Leroux 1980 pp 45-46).

Die onderskeiding en ontleding van 'n roman in fabel en sujet lyk vir my na 'n geskikte metode waarmee hierdie soort roman benader kan word.²

In die eerste plek word die teks sorgvuldig, werklik sorgvuldig en noukeurig gelees om so 'n duidelike beeld van die sujet te kry. Ná die lees van die roman kan die leser of student dan die fabel begin rekonstrueer. Eers wanneer ál die elemente van die sujet sáám beskou kan word, kan 'n idee gevorm word van hoe die fabel daar uitsien. 'n Mens kan amper sê dat tydens die leesproses al die elemente slegs opgeneem word in die gees van die leser, want ware begrip vir die trefwydte en diepte van betekenis van die roman kan eers by latere terugskouing en nadenke kom. Die interaksie tussen roman en leser is hier hoegenaamd nie afgehandel as die laaste sin van die teks van die roman gelees is nie. Dan begin die proses van verstaan eers diepte en dimensie verkry. Dit wat tydens die leesproses vermoedens was,

vermoedens opgeroep deur verwysings en assosiasies, kan eers later wanneer daar 'n ryppwording van die stof in die gees van die leser plaasgevind het, bevestig word.

Wanneer die leser die sujet van 18-44 deeglik en met groot konsentrasie deurgelees het, kan hy probeer om die fabel³ te rekonstrueer. Aanvanklik lyk dit of 'n poging om die elemente van 18-44 te reorganiseer tot 'n orde wat logika, chronologie en kousaliteit omvat, 'n onbegonne taak is. Chronologie is oënskynlik totaal opgeklits in 'n mengsel van hede, verlede en toekoms, logika en kousaliteit is verskuil en verstrooi. Dit lyk met die eerste oogopslag of daar geen verband tussen die elemente bestaan nie en of dinge sonder rede of motivering gebeur. By nadere beskouing blyk dit egter dat daar 'n baie definitiewe onderliggende struktuur op verhaalvlak en op die vlak van abstrakte motiewe bestaan.

Chronologies begin die verhaal van 18-44 by Y se tante wat sjampanje moes drink om elfuur in die oggend vir aptyt. 'n Hele aantal insidente uit haar lewe kan rofweg in 'n chronologiese patroon ingepas word. Later word Y gebore, sy ouers sterf en sy tante maak hom groot. Op dieselfde manier kan al die elemente in die roman in 'n min of meer chronologiese patroon ingepas word.

Dit word egter baie gou duidelik dat die betekenis van die roman nie in logiese of chronologiese patrone opgesluit lê nie. Die gebeure wat verhaal word, hoort eerder in groepe bymekaar; hulle beeld sekere tydperke uit en die betekenis van elke afsonderlike element kan slegs bepaal word uit begrip van die wisselwerking tussen al die elemente saam en die bepaalde plek wat 'n bepaalde element in die roman beklee.

Twee belangrike tydperke val dadelik op: die tydperk rondom Y se 18de en sy teringmaer tante se 44ste jaar en die tydperk rondom Y se 44ste en Mej. X se 18de jaar. Daar is 'n hele aantal gebeure en feite wat tot die dampkring van Y se 18de jaar behoort (al kon al hierdie dinge streng gesproke nie in daardie enkele jaar gebeur het nie). Sy opvoeding in wellevendheid onder sy tante se sjarmante leiding, sy kennismaking met die Walkure tot en met sy huwelik met die Walkure behoort tot hierdie eerste tydperk.

Die periode wat chronologies tussen hierdie twee kerntydperke val, kan ook gerekonstrueer word. Y se huwelik, vanaf die asemrowende wittebrood tot die ontnugtering van 'n lewe saam met 'n dowe mank manies-depressiewe vrou, vorm die belangrikste motief van hierdie tussentydperk.

Dit bring 'n mens chronologies by die punt waar Y en sy manies-depressiewe vrou in die wit huisie by die see woon.

Die tweede en belangrikste fokuspunt in die roman is Y se 44ste lewensjaar. Dit is die tydperk wat saamval met die sujet vanaf die ontvangs van Mej. X se eerste brief tot wanneer Y alleen oorbly na sy 45ste verjaarsdag. Die korrespondensie met Mej. X is die aanleiding en die stramien van Y se geestelike pelgrimstog na die dieptes van sy eie persoonlike samestelling. Dit loop uit op sy besluit om sy verminkte gawe van God te repareer en hy gaan sit om 'n roman te skryf — dit word die roman wat dan pas gelees is.

Die chronologiese, kousale en logiese verbande tussen die elemente van die sujet moet dus gesoek word — hier is geen sprake daarvan dat die verteller verduidelik hoe die verskillende verhaallyne in mekaar steek nie, ook nie

wat die oorsaak en betekenis van elke element is nie. Die leser word dus betrek in die totstandkoming van die roman — hy moet self sekere elemente bymekaarplaas en sekere lyne raaksien en volg deur die sujet om te kan verstaan waaroor dit alles gaan. Dit is egter ongetwyfeld teen hierdie tyd baie duidelik dat die betekenis van die roman nie uit die rekonstruksie van die chronologiese, logiese en kousale verbande alleen afgelei kan word nie. Hierdie verbande dra die lineêre vooruitgang van die verhaal, maar die ware betekenis moet in 'n dieptesnit gesoek word: die verbande sorg vir die noodsaaklike greep op die werklikheid wat die verstaanbaarheid van die roman moontlik maak, maar die ware trefkrag van die roman lê onder die oppervlak.

'n Poging tot die rekonstruksie van die chronologie, logika en kousaliteit in die roman sal egter die aandag vestig op die verskillende verhaalmotiewe wat in die roman vervleg word. 'n Hele aantal verskillende verhale word gelyktydig en vervleg in die roman *18-44* vertel. Die basiese verhaal is Y se soeke na 'n sintese en sy pogings om tot 'n versoening te kom met alles wat was en wat is in sy lewe. Om hierdie verhaal te vertel, is dit nodig dat Y sy lewensinhoud ontleed en so vertel hy die verhaal van die korrespondensie met Mej. X, die verhaal van sy teringmaer tante, die verhaal van die Walkure en die verhaal van sy geliefde Rus. Terselfdertyd, deur die karakters met meerduidige funksies te beklee, vertel die knolskrywer ook die verhaal van die verval van die Westerse beskawing, 'n beskawing wat in hierdie twintigste eeu tot aan sy fundamente geskud is en wat "'n nuwe lewe" moet begin. Y se soeke na homself is onlosmaaklik verbonde aan die verhaal van sy skrywerskap, die aanvanklike jarelange verwaarlosing daarvan in selfgenoegsame goedkoop sukses en die pynlike gewaarwording van die absolute noodsaaklikheid van die reparasie van hierdie gawe. Uiteindelik is *18-44* ook die verhaal van die verhaal van *18-44*, die ontstaan van die knolskrywer se roman vir sy vier Marias by sy kruis. (Dit is nie die verhaal van die boek *18-44* nie, in 'n sekere sin ook nie van die roman *18-44* nie, want dit het met die konkrete outeur te doen: die roman vertel die verhaal van die knolskrywer se roman wat in die boek *18-44* vertel word.)

18-44 is dus 'n roman wat denkend, nadenkend en oopgestel vir 'n appèl op die emosie en die intuïsie gelees moet word voordat die volle betekenis van die werk begryp kan word.

Om nog meer van die werkmethode van die roman agter te kom, kan 'n mens ook fabel² rekonstrueer. Fabel² val dan saam met die onderliggende geskiedenis⁴ soos wat Mieke Bal dit definieer.

Die onderliggende geskiedenis van 'n komplekse roman soos *18-44* — 'n mens moet eintlik praat van onderliggende geskiedenis — is nie net groot van omvang nie maar 'n begrip daarvan kan die trefwydte van die roman ingrypend beïnvloed. In die geval van *18-44* voel 'n mens of die teks jou help om deur 'n klein gaatjie te kyk en daar anderkant is 'n wye panorama wat voor die oog uitstrek. Die teks van *18-44* is inderdaad 'n kondensasie tot mikroskopiese formaat van gebeure en toestande en feite wat universeel die syn van die mensheid van die Westerse beskawing van die twintigste eeu beïnvloed het en steeds beïnvloed en bepaal.

In hierdie roman word daar in die teks net 'n prikkel gegee en die intelligente leser kan in sy verbeelding vrylik daarop uitbrei en voortbou; hy kan letterlik sy verbeelding — in 'n bepaalde rigting — op loop laat gaan. Selfs dan kan hy nog voel dat bo en buite die beperkinge van sy intellek 'n wêreld van duister dinge bestaan, iets onbeskryflik groot en betekenisvol, waarvan hy deur die lees van die roman intuïtief bewus geword het maar wat nie onder woorde gebring kan word nie.

Op verhaalvlak bestaan fabel₂ in 18-44 uit die volledige geskiedenis van al die verhaalmotiewe: Y se volledige lewensverhaal, die lewensverhale van die tante, die Rus, Mej. X en die Walkure, die volledige geskiedenis van die korrespondensie met Mej. X (wat volledige briewe impliseer) en ook die volledige geskiedenis van Y se verhoudings met elk van die vier vroue. Ook Y se skrywerskap in ál die stadia van ontwikkeling en die volle geskiedenis van die geïmpliseerde ontstaan van die knolskrywer se roman, lê op die vlak van fabel₂. Slegs streng geselekteerde elemente van elke geskiedenis is in die teks opgeneem: slegs sodanige elemente wat die aspekte van die betrokke geskiedenis raak wat essensieel is vir Y se verhaal in die jaar van 18 en 44. Deur treffende taalhantering word al die elemente van al die geskiedenis dan vermeng en deur suggestie verryk sodat al die verhale in die teks gelyktydig ontwikkel: dit maak die lees van 18-44 'n intellektueel stimulerende en 'n emosioneel aangrypende ervaring.⁵

Afgesien van die verhaalmotiewe in 18-44 kom daar in die roman ook 'n groot aantal abstrakte motiewe voor. Alles wat oor hierdie roman te sê is, kan dan ook in 'n ontleding van die motiewe gesê word. Ek wil hier net enkele gedagtes oor die motiewe uitspreek — net dit wat verband hou met die verhaal in die roman as geheel.⁶

Soos reeds uiteengesit is, kan daar op verhaalvlak, d.w.s. op die vlak van fabel₁ en meer uitvoerig op die vlak van fabel₂ 'n hele reeks verhaalmotiewe onderskei word. By nadere beskouing blyk dit dat elke verhaalmotief korrespondeer met 'n abstrakte motief. So word die geliefde Rus "dan beeld van die wyse waarop die individu slagoffer word van die ideologie van die 'solstaat van die Staat' — die mens kan *menslikerwys* gewelddadig deur die Staat ten gronde gerig word" (Botha 1980 p 464). Die tante is die verpersoonliking van die "dienaars ... van die godin van die wellewendheid" (Botha 1980 p 464) wat hulle verantwoordelikhede ontduik, die werklikheid ontvlug in lui gesofistikeerdheid en so die wêreld in 'n chaos laat verval, 'n chaos waaruit die nageslag weer iets moet probeer opbou. Mej. X met haar dringende versoeke en selfversekerde onsekerheid — sy is geregtig daarop om onseker te wees en hulp te ontvang om dit te oorkom — is draer van "die jeugkultus wat onder andere ook die kultus van kitsverandering is" (Botha 1980 p 465). Omdat Y se soeke na sintese die patroon van algemeen menslike soeke aanneem (soos Jung dit uit navorsing vasgestel het en Leroux dit romanmatig aangepas het), verkry Y se pelgrimsreis in sy onderbewuste 'n algemeen-menslike en universele betekenis (Botha 1980 p 464; Van der Walt 1967 p 63).

Die meerduidigheid van die roman word ook daargestel deur die verskillende verhaalmotiewe deur verwysings met konnotasies te laai, sodat die verhaallyn op een vlak, meer as een betekenis op 'n ander vlak kan hê. So is

Y en die Walkure se huwelik 'n verhaalmotief in eie reg, maar dit sluit aan by die steriliteit van die lewensbeskouing van haar vader, die Germaanse droom van sukses en patriotisme. Daar word dus geïmpliseer dat hierdie lewensbeskouing steriel is en dit vind vergestaltung in die Walkure se kinderloosheid. Terselfdertyd is die Walkure ook beeld van die verwording van die vroulike mistiek en daar word op haar wraak geneem: sy kan nie deur lyding gelouter word tot nuwe insig en hergeboorte nie, sy pleeg selfmoord in dieselfde woestyn van onbegrip waarin sy geleef het.

Ander abstrakte motiewe soos paradysverlies, ontvlugting van verantwoordelikhede, verraad, ens. word deur al die verhaalmotiewe gedra. Die tante het die verwording van die wêreld ontvlug in die vasklou aan 'n leë wellewende lewenswyse. Y probeer sy roeping om 'n goeie skrywer te wees ontvlug omdat ware insig uit pyn gebore word. Die Walkure ontvlug die ont-nugterende werklikheid deur selfmoord te pleeg. Mej. X soek na ervaring en lewenswaarhede in 'n briefwisseling wat haar in 'n verbeeldingswêreld in staat stel om te speel met al die emosies wat in die werklikheid intens en aangrypend en selfs oorweldigend kan wees. Die Rus soek weer ontvlugting in die verhouding met Y — in sy sagte begrypende liefde wil sy haar wrede verlede vergeet en daarvoor kompenseer.

Uit die verskillende elemente van die verskillende verhale maak die verteller nuwe kombinasies om so nog meer abstrakte motiewe by die meerduidigheid van die roman te betrek. Y vertel van sy verhouding met die Rus en hulle ontmoeting in die park. Tussen hakies voeg hy by: "My Rus is 44, soos ek, en soos my tante van die sjampanje, jare gelede" (p 17). Deur telkens die 44-jariges bymekaar te plaas, word daar verdere klem verleen aan die patrone wat rondom getalle gevorm word. Maar die verteller is so ook besig met 'n deurskouing van middeljarigheid. Hy is self 44, en hy stik ook in die stof van sy dae (p 26) net soos Mej. X. Dan sê hy: "Is dit omdat daar ook 'n sekere veiligheid lê in gekompliseerdheid of is dit omdat gekompliseerdheid mens nader aan jou middeljarige besef van bestaan bring?" (p 26). Die Rus en die tante is beide gesofistikeerd, maar tog baie verskillend: "Maar my Rus lag nie, sy kyk na my soos my toringmaer tante, en sy is effens geamuseerd en sy druk my liggies teen haar aan terwyl haar gedagtes weg dwaal ..." (p25). Later sê hy dan van die Rus en die tante: "Sy (die Rus - H. d. P.) sien slegs die jare wat verbygaan en sy bewonder onbeskaamd die gawe van die gode in haarself: die ewewig wat haar laat triomfeer oor die nimf en die 44-jarige vrou wat 'n kind is" (p. 71). Die Walkure is ook 44, maar sy het verhard en verstar in doofheid en mankheid tot 'n manies-depressiewe mens. Die middeljare, veral die 44ste lewensjaar is dus 'n tyd vir bestekopname: Y moet in hierdie jaar dringend 'n sintese soek om homself en sy geliefdes te versoen. Hy het nie net self 'n versoening nodig nie, maar hy moet ook vir hulle die versoening verwerf. Dit is egter 'n gekompliseerde saak, want hy self leef in baie wêreldes, die Rus het 'n bloedige verlede en ontwikkelde geskiedenis en Y het steeds moeite om die tante te peil. Het sy ooit besef dat haar generasie met hulle skynbaar onskuldige lewenswyse die weg vir die bose verwording voorberei het? Of het sy baie dinge geweet en begryp en dit nooit laat blyk nie, soos Y se boeke wat anders was as wat sy dit bedoel het? "Is jy iemand soos Madame Blavatsky, my tante; is jy die grootste charlatan

van alle tye, of is jou teringmaer liggaam werklik die kosmiese bron van hergeboorte?" (p 84).

Op dieselfde wyse word die 18-jariges bymekaar geplaas. Mej. X se tienerlewe roep by Y herinneringe aan sy eie tienerjare op. Daar is ook die 18-jarige tiener in die kroeg as Y sy Rus ontmoet. Y raak intens besig met alles wat verband hou met sy 18de jaar en die 18de jare van ander mense — op 18 glo jy nog aan die paradys en die ontnugterde 44-jariges soek tevergeefs in die 18-jariges na die verlore paradys (p 121).

'n Mens kan dus met reg beweer dat die roman *18-44* in der waarheid rondom sekere abstrakte motiewe opgebou is. Waar in die meer tradisionele roman die motiewe tot stand kom deur die ontplooiing van die verhaal, waar die abstrakte motief eintlik uit die verhaal afgelei kan word, vind hier presies die omgekeerde plaas. Die knolskrywer ontleed sekere aspekte van menswees en in die proses ontstaan daar 'n verhaal wat later gerekonstrueer kan word. Die hoofstukopskrifte in *18-44* toon aan hoe hierdie roman intensief sekere aspekte van menswees, sekere temas of motiewe ontleed. In "Wording en Verwording" kyk Y terug op sy 18de jaar en probeer die essensie peil van die degenerasie wat ingetree het. Van sy tante se wonderlike ideale vir hom, vir sy beroepslewe en ten opsigte van sy verhoudinge met vroue (p 31-32), het min tereg gekom. Y kan maar net saam met sy skoonvader drink op steriliteit "want dit is my voorland" (p 37). Die steriliteit van sy huwelik werk ook deur op sy skrywerskap, want hy stel homself en sy skoonvader tevrede met derderangse blitsverkopers. In "Nêrenslande" ontleed Y die "doudruppelbestaan" van nêrenslande — 'n manier van lewe en bestaan wat momentaal gedy en geen vrug of blywende vrede kan te wegbring nie. In "Lemwonde" probeer Y om lyding te begryp. Lyding is iets relatief: Mej. X glo sy word net so diep beproef deur haar tienervrese soos wat die Rus in haar bloedige lewe beproef is. So is Y in "Laura" besig met die droomwêreld, die wêreld van fantasie, in "Vrees in soveel vorme" ontleed hy vrees in die ontelbare vorme waarin dit op die mens aanstorm en dan is hy weer met die identiteitsproblematiek besig in "Wie is jy, Mej. X, en wie is ons?".

Hiermee wil ek nie beweer dat die genoemde motiewe slegs tot spesifieke hoofstukke beperk is nie. Intendeel, Y is gedurig met al hierdie dinge besig, maar dit is asof hy in elke hoofstuk spesifiek konsentreer op 'n sekere aspek, sodat hierdie motief sinvol in die geheel ingepas kan word.

Uit haar nêrensland dra die Walkure die kiem van haar ondergang met haar saam. Sy is totaal verbitterd en herleef net as sy iets uit daardie lewe weer kan vind — of glo dat sy dit vind. Y se valse briewe laat haar 'n opflikkering beleef, want sy glo die kriketheld onthou haar nog. Sy kom uit haar nêrensland nooit uit nie: as sy die verraad ontdek, spring sy in die see. "Ek gun haar dit: die vals lyding, die valsheid van haar gekleurde ligte wat waarheid vervals. Ek gun haar in haar laaste oomblik alle valsheid en onwerklikheid. Ek gun haar illusie dat sy kitsukses kan bereik" (p 127). Maar Y se briewe hou verband met die verraad wat in alle verhoudinge skuil en wat 'n motief in eie reg is en as die Walkure in die see spring erken Y ook dat sy hart vals is.

Al die verhaalmotiewe en abstrakte motiewe is dus onlosmaaklik aan mekaar verbonde — alles is vervleg tot 'n nuwe struktuur, outonoom en opsigselfstaande, en dit is die roman *18-44*. Daarom moet die geheelbeeld van die roman nooit uit die oog verloor word nie. Die student of lesers moet homself kan verantwoord dat die werk as 'n geheel, as 'n eenheid sekere eenskappe vertoon.

As 'n mens dan die voltooidenarratiewe siklus⁷ van *18-44* beskou, blyk dit dat die skrywer by sekere literêre praktyke aansluit, maar die roman behou slegs die skyn van konvensionaliteit.⁸ Die verteller gebruik 'n opdrag, 'n outeursdekking⁹ en 'n motto en sluit aan by die tradisionele briefroman, maar hy gebruik hierdie dinge op 'n totaal nuwe manier — 'n manier wat oorspronklik, treffend en besonder geslaag is, omdat dit tegnies briljant hanteer word.¹⁰

In die roman *18-44* is uiterlike verskyningsvorme van die werklikheid slegs van belang in soverre as wat dit betekenis gee aan of betekenis verkry uit een of ander toestand of aspek van die innerlike samestelling of onbewuste van die knolskrywer. Ruimte en tyd en die betekenis van handeling in die tradisionele letterlike sin word vervang deur 'n fundamentele soeke na vastigheid, na 'n middelpunt, na 'n begrip van lewe.

Samevattend kan die narratiewe siklus van *18-44* dus as volg beskryf word. Die verskillende verhaalmotiewe word as't ware in mekaar ingebed: die verhaal van die korrespondensie met Mej. X is terselfdertyd die verhaal van Y se verhouding met die jong meisie. Die ontleding van hierdie verhouding sluit aan by die ontleding van die verhouding waarin Y staan tot elkeen van die ander drie vroue in sy lewe. Hy onderneem die ontleding van al sy verhoudinge om die briewe aan X te kan komponeer, want hy moet homself peil om vir Mej. X 'n beeld van homself op te bou. Verder moet hy sy jeug peil om te probeer vasstel hoe die werkinge van die gees van 'n 18-jarige daar uitsien; hy wil so probeer vasstel hoe hy Mej. X moet benader. Sy jeug is egter baie verskillend van hare: sy jeug is onlosmaaklik verbind aan sy tante en die Walkure en so is ons terug by die verhouding wat Y met elkeen van hulle het. Op hierdie wyse is hy terselfdertyd besig om die wêreld van sy jeug en die wêreld van Mej. X te beskou en te ontleed.

Elke verhaalmotief het egter ook meerduidige betekenis: die verhaalmotiewe dra as't ware elkeen meer as een abstrakte motief. Die hele sisteem van die verskillende betekenislae van die verskillende motiewe word dan nog verder vervleg. Die Walkure is 44 jaar oud en haar manier van 44 jaar oud wees — 'n siellose bestaan in maniere depressiwiteit — sluit kontrasterend aan by die Rus en die tante wat elk op haar eie spesifieke manier die lewe op 44 hanteer. Maar die Walkure was ook in 'n stadium 18 jaar oud en haar jeug dien weer as kontras vir die jeug van Mej. X en die jeug van Y. Die lewensfilosofie waarvan die Walkure die erfgenaam is — die "bloed-enbodem-besigheid" — veroorsaak die lyding in die jeugjare van die Rus. Dit ontnem die Rus van haar jeug, maar die lyding louter haar. Al probeer die Rus in haar elegante middeljarigheid die werklikheid ontvlug — deur haar aan die bedwelming van die liefde oor te gee — besit sy tog die vermoë om haarself uiteindelik, met die hulp van Y se offer, te versoen met haar verlede

en met die werklikheid. Ironies besit die Walkure nie hierdie vermoë nie. Sy kort die geestesenergie wat haar slagtersvader besit het: sy het net die ys, die koudheid en hardheid van hom geërf en nie die warmte en bloed van ware lewenskragtigheid nie. Haar geestelike steriliteit vind dan vergestaltung in haar fisieke steriliteit. Elemente wat op verskillende maniere saamgegroepeer kan word, word dus hier saamgesnoer tot 'n werklik gekompliseerde eindproduk, 'n komplekse reeks van narratiewe atome wat op verskillende vlakke betekenis verkry. Van hierdie soort roman sê Bronzwaer: ("1977 p 87): "In toenemende mate meent men de literaire tekst te kunnen zien als een conglomeraat van relatiesystemen, die met behulp van codes worden geanalyseerd. Lotman beschouwt de literaire tekst dan ook als een tekst die verscheidene malen is gecodeerd".

In 18-44 is daar nie sprake van 'n lineêre ontwikkeling nie — en dit moet ook nie in hierdie roman gesoek word nie. Die roman begin met die hoofkarakter in 'n bepaalde situasie en die verhaal is 'n peiling in die diepte van hierdie bepaalde situasie — alles wat van belang kan wees in die peiling is dus implisiet reeds dáár. Die briewe van Mej. X is die faktor wat die proses aan die gang sit: sy word die noodsaaklike vierde aspek wat die "driedelidige simbool van groei" aanvul; haar toetrede tot die situasie waarin Y homself bevind, sit dus die ontwikkeling in die diepte aan die gang. Alles wat onderliggend aan hierdie situasie is, word deur Y in sy verhaal betrek; uit die verlede, hede en toekoms, uit die bewuste en die onbewuste, uit die werklikheid en uit die wêreld van die fantasie. Op elke moontlike manier probeer Y die komponente van sy bestaan peil. Uit hierdie ontleding, uit hierdie analise, moet hy dan tot 'n sintese kom om so vir homself en sy geliefdes 'n versoening te kan bewerkstellig. Vir sy eie behoud en die behoud van sy vier geliefdes moet hy 'n orde probeer vind in die chaos van die syn; op dieselfde manier kan daar dan vir sy wêreld 'n moontlikheid tot behoud ontstaan. Soos Y self uit die verstikkende stof van sy troostelose middeljarige dae deur 'n pynlike en moeisame proses kan groei tot groter insig en rypheid en vrugbaarheid, soos hy sy steriele wit huisie kan verdoop na Breidablick, so kan sy wêreld, 'n wrede en heerlike wêreld, ook in 'n nuwe perspektief te staan kom. Die voorvereiste is egter dat individue bereid sal wees om die individuasie te ondergaan, sodat die vrugte van die individuele geestesenergie tot die verryking van die gemeenskap kan lei.

In 18-44 is daar verskillende struktureringsprinsipes gelyktydig aan die werk.¹¹

— Daar is 'n rangskikking van elemente rondom tyd as hede, verlede en toekoms. Dit sluit aan by die drie opeenvolgende generasies: Y se tante wat 44 was toe Y 18 was; Y, die Walkure en die Rus wat 44 jaar oud is; en Mej. X wat in Y se 44ste jaar 18 jaar oud is. Elemente uit die verlede, hede en toekoms word opgeroep na aanleiding van bepaalde assosiasies en so word dit rondom sekere temas gerangskik. Dit sluit aan by wat reeds gesê is oor die hoofstukindeling. Dit is baie belangrik dat hierdie elemente beskou word vanuit die hede van die verhaal (d.i. die hede van die sujet). Die hede, Y se 44ste jaar, is 'n vaste punt, 'n anker, en vanuit die perspektief van die hede word die verlede beoordeel en die toekoms befilosofeer.

— Die rangskikking van elemente rondom die datums 1844 en 1945 het groot strukturerende krag. Daar is die spel met getalle wat op die letterlike

vlak reeds baie interessant is: 1844 word in die roman 18-44. Na 'n jaar word 18-44 19-45 as Y en X beide verjaar het. 19-45 word dan 1945 wat 'n 101 jaar van 1844 af is. Die wêreld van 1844 en die wêreld van 1945 staan dan ook geweldig ver van mekaar — hierdie wêreld lê 'n 101 jaar van mekaar, in tyd en in gees. So is die jaar van 18-44 ook baie anders en ver verwyderd van die jaar van 19-45. Die datums verkry dus simboliese waarde en daardeur verkry die roman groter trefwydte: 1945 word so simbool van die "nuwe lewe" met alles wat daarmee saamgaan en alles wat dit vir die toekoms inhou en beteken.

— Die roman is verder ook gestruktureer op die patroon van die individuasieproses soos Jung dit uiteengesit het.

— Daar is baie sekondêre strukturende middele aan die werk in die daargestelling van parallelle en kontraste: die verteller is gedurig besig om die vier vroue teenoor mekaar te stel om die ooreenkomste en verskille tussen hulle tot sy eie voordeel te peil. Die kontras tussen die ou wêreld en die nuwe wêreld vind ook vergestaltung in die gedurige bybring van verwysings en konnotasies wat 'n element òf tot die ou wêreld òf tot die nuwe wêreld laat behoort.

— Inhoud en tegniek word in hierdie roman saamgebind tot 'n eenheid. Wanneer Y begin om 'n sintese te soek tussen sy vier geliefdes, is twee van hulle by hom — die Walkure en die Rus — en twee nie — die tante is dood en hy ontmoet Mej. X nooit. Aanvanklik staan die vier vroue dan ook ver van mekaar — hulle ken en verstaan mekaar nie, soos blyk uit Y se vergeefse pogings om die Rus iets van Mej. X te laat begryp. Y hou hom ook nog meer met elkeen afsonderlik besig. Hy beskryf sy tante (pp 13, 29-30, 45-48), of sy Rus (pp 18-19, 21-22, 26-27, 45-48), hy is besig met Mej. X (pp 23-25) of hy is besig met sy vrou (pp 33-37, 49-55). Hoewel die vroue hier reeds twee-twee of drie op 'n keer bymekaargebring word (pp 14, 39, 57, ens.) word daar relatief tog groter gedeeltes afgestaan aan elkeen afsonderlik. Maar algaande, soos wat die knolskrywer nader kom aan die begrip en die insig wat nodig is vir sy sintese, word elemente aangaande die vier geliefdes steeds meer gemeng: "Ek sien ons almal saam ..." (p 84); "Ek sien die vier oë van vier vrouens stokstil in die skyndood van algehele soeke" (p 85); "Maar ek voel onseker Mej. X teenoor die ander twee in die viertal wat die middelpunt van my lewe is ..." (p 93). In die hoofstuk waarin hy die vier kameë saamstel, vat hy alles in verband met elkeen van die vier vrouens saam, asof hy die gegewens orden. Dan kom "Sluitingstyd" en Y word aan repies geslaan. Hier is die vier vroue gelyktydig en saam in die middelpunt van Y se gees: "Ek sien uit die draaikolke vier paar oë op my gerig — vier paar oë, vensters van vier siele, meedoënloos in hulle betragting van die skeppende daad in hierdie vernietiging, die verbrokkeling waaruit eendag, tydsaam, alles heropgebou sal moet word" (p 118). In die oomblik van vernuwende en lewegewende insig — al gaan dit met groot fisieke pyn gepaard — word alles één — vir Y is alles verstaanbaar en in harmonie: die vier vroue is één in hulle verraad teenoor hom en in hulle aanvaarding van sy offer. Hier is Y en die geliefdes vir 'n oomblik saam in die goue middelpunt waar alles in perfekte balans verkeer: "Die Kosak het die beste gorillas uitge-soek; my vier verraderlike vrouens het dimensies van subtiliteit wat my stoutste drome oortref. Ek is waarlik gelukkig. My skeppende aanvaarding

van hulle verraad vul my met groter ambisie terwyl ek bloed sweet van pyn, om hulle op my beurt ook te verraaï ter wille van die lewe'' (p 119).

Inhoudelik en tegniese ontstaan daar dus rondom Y konsentriese sirkels. Daar is middelpuntsoekende kragte aan die werk: "Jy is die onbekende planeet in die Heimarmene wat my gaan vernietig, tensy my Hermes-Ambassador-tikmasjien die goue middelpunt kan vind" (p 89). Al die elemente wat in konsentriese sirkels nader of verder van Y af staan, moet dus in 'n finale sintese die goue middelpunt bereik (Botha 1980 p 335).

— Die sujet self vorm dan ook nie 'n lyn nie, maar 'n sirkel omdat die einde van die roman terugwys na die begin: Y se roman vir sy vier Marias, is die roman wat nou net gelees is.

— Wat uiters belangrik is vir die doel van hierdie studie is om raak te sien dat die diepte-analise wat Y onderneem op een vlak, op 'n ander vlak aan die lineêr chronologiese verhaal van die jaar van 18 en 44 gekoppel is. Die briefwisseling met Mej. X is die basiese raamwerk waarop al die ander motiewe uitgebou word.

— Die belangrikste strukturende funksie in die roman word egter vervul deur die verteller, die knolskrywer self.

Die verteller is heeltyd aan die woord; selfs wanneer Mej. X se briewe aangehaal word, selekteer hý uit die briewe wat nodig is vir sy verhaal. Hy is die een wat uit die breë onderliggende geskiedenis van elke geliefde en uit die ontsaglike wye veld van die werklikheid waaroor sy verhaal gaan, moet selekteer. Hy is — en dit is die belangrikste — die filter waardeur alles gefiltreer word: "Ek is Hermestriemegistus die weeskind, die kleur van jou kannaas, die enkeling wat nog in die donkerte kan gloei, die wynkleurige simbool wat ek uitstraal vir my geliefdes: die Rus, my nimf, my dowe, manies-depressiewe vrou en my teringmaer tante wat hierdie bloedige park vir ons almal gelaat het" (p 62).

Y vertel sy verhaal in 'n soort van vaartbelynde bewussynstroombegrip — uit sy eie bewussyn selekteer hy net dit wat met die maksimum suggestie die verhaal die beste kan dien. En wanneer hy dit verkies, verwar hy die leser ook nog: "My hart is in repies, maar my hart is vals" (p127).

Die knolskrywer beïnvloed die struktuur van die roman daarin dat die inhoud van sy gees die beginsels bepaal waarop die seleksie gedoen word; hy het die vooroorlogse wêreld deur sy tante geken en daarom word hierdie wêreld deur die geskiedenis van die tante opgeroep. Die inhoud van sy gees bepaal die assosiatiewe en konnotatiewe krag van die elemente: Laura word die droom-meisie omdat sy Y se fantasieskepping is; ens. Die sleutel tot die verband tussen die verskillende elemente en reekse elemente, die motiewe, lê ook in die inhoud van Y se gees: die tante en Mej. X staan in 'n bepaalde verhouding tot mekaar via Y se 18de jaar — sy tante was sy begeleier en die grootste vormende invloed in sy jeug en nou neem hy weer dié rol op hom in sy verhouding met Mej. X.

Samevattend kan 'n mens sê dat die sleutel tot die kompleksiteit van die roman as geheel in die kompleksiteit van Y se geestelike en intellektuele samestelling lê (Koen 1972 p 5). Verder is dit net so waar dat die sleutel tot die kompleksiteit van Y se gees in die roman 18-44 lê. Hierdie roman vertel dus nie net iets nie, die roman is iets — die knolskrywer slaag inderdaad daarin

om die “subjek-objek-dualisme uit te wis” (Malan 1978 p 122). Die roman word nie net sy eie onderwerp ten opsigte van die skryfaksie nie, maar die roman oor Y se hergeboorte is ook die vrug en die simbool van sy hergeboorte.

Voetnote

1. Die verwysingsvelde val buite die terrein wat in hierdie artikel gedek word en dit is hier net van belang om daarvan kennis te neem in dié opsig dat dit bydra tot die kompleksiteit van die roman.
2. Sujet kan omskryf word as die versameling tematiëse elemente waaruit die roman bestaan, juis in die volgorde en verband waarin hulle in die teks van die werk voorkom. Hierdie versameling tematiëse elemente kry eers globaal sin en betekenis wanneer die verband met die fabel duidelik is. Die fabel kan dan gedefinieer word as dieselfde versameling elemente waaruit die sujet bestaan, maar wel in 'n ander orde. In die fabel word die elemente gerangskik met inagneming van chronologie, logika en kousaliteit (Du Plooy 1981 p 44-72, Volek 1977).
3. Fabel₁ is die fabel wat uit die teks afgelei word. Fabel₁ bestaan dus slegs uit die elemente wat ook in die sujet voorkom, hoewel die rangskikking van die elemente verskil van dié van die sujet.
4. Fabel₂ is die fabel wat bestaan op die vlak van geskiedenis wat onderliggend is aan die verhaal in die teks. Fabel₂ bestaan dus teoreties uit meer elemente as fabel₁ en sekere elemente van fabel₂ kom nie in die teks voor nie, maar kan op grond van logika, chronologie en kousaliteit uit die teks afgelei word. Geskiedenis word hier gebruik volgens die definisie van Mieke Bal (1978 p 12): “Een verhaal is een op een bepaalde wijze gepresenteerde geschiedenis. Een *geschiedenis* is een serie logisch en chronologisch aan elkaar verbonden gebeurtenissen, die worden veroorzaakt of ondergaan door ‘acteurs’”. Elke verhaalmotief kan dwarsdeur die teks van die roman gevolg word en elke geskiedenis kan gerekonstrueer word deur elke element in die teks as 'n narratiewe atoom te beskou wat op 'n ander plek in 'n bepaalde geskiedenis kan funksioneer. Vir 'n volledige analise van die verhaal van die Rus (as voorbeeld) op die vlak van fabel₁ en fabel₂, vgl Du Plooy 1981 pp 150-157.
6. Motief word hier gebruik volgens die definisie van Blok (1960 p 26): “Een aantal feiten en gebeurtenissen uit het gedeelte dat op een bepaald ogenblik reeds gelezen is, kan dus in de herinnering van de lezer iets gemeenschappelijks vertonen, iets dat hij ook in de nu vóór hem liggende zinnen ontdekt. Hij ‘trekt de lijn door’. Datgene nu, dat de lezer als gemeenschappelijk kenmerk van uiteenliggende lijnstukken in het verhaal opvat, waardoor het hem mogelijk is deze lijnstukken als één continue lijn te zien, noem ik een *motief*”.
7. Narratiewe siklus word deur Mieke Bal gedefinieer as die som van die verbeteringsprosesse en verslegtingsprosesse wat die stand van sake aan die begin van die roman beïnvloed en verander en die besondere groepering waarin hierdie veranderings aangebied word (1978 pp 28-31).
8. Die aansluiting by die literêre praktyk verkry bykomende betekenis as in ag geneem word dat die roman ook met die skrywerskap te make het — hy is dus tegnies en inhoudelik met die skryfegniek en (spesifiek die) romantegniek besig.
9. Onder outeursdekking word verstaan die sinnetjie wat tradisioneel voor in 'n roman aangetref word, waarmee die konkrete outeur die aard van sy werk as fiktief aandui en waarmee hy homself vrywaar daarvan dat karakters met werklike mense in verband gebring kan word. Daar bestaan blykbaar geen erkende term vir hierdie gebruik nie en dus probeer ek slegs die funksie van hierdie gebruik so na moontlik omskryf.
10. Die implementering van hierdie tradisionele gebruike as funksionele elemente van die sujet van die roman word meer volledig gedoen in die ongepubliseerde M.A.-verhandeling *Die verhaal in Laat Vrugte en 18-44*, pp 129-134.
11. Gebeure en feite in 'n roman kan op verskillende maniere met mekaar in verband gebring word en dit word genoem die struktureeringsprinsipes (Bal 1978 p 31).

Bronnelys

- Bal Mieke, 1978, *De theorie van vertellen en verhalen* Muiderberg: Coutinho
- Botha Elize, 1980, "Prosa" in *Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig* (red T.T. Cloete) Goodwood: Nasou
- Blok Wouter, 1960, *Verhaal en Lezer* Groningen: J.B. Wolters
- Bronzwaer W.J.M., D.W. Fokkema & E. Ibsch, 1977, *Tekstboek algemene literatuurwetenschap* Baarn: Ambo
- Du Plooy H.J.G., 1981, *Die verhaal in Laat Vrugte en 18-44* (ongepubliseerde M.A.-verhandeling) Universiteit van Pretoria
- Koen R.Z.J., 1972, *Die verteller in Etienne Leroux se 18-44 en Isis Isis Isis...* (ongepubliseerde M.A.-verhandeling) Universiteit van Pretoria
- Leroux Etienne, 1973, *18-44* Kaapstad: Human en Rousseau, 1980, *Tussengebied* (geregigeeer J.C. Kannemeyer) Johannesburg: Perskor
- Malan Charles, 1978, *Misterie van die Alchemis* Pretoria: Academica
- Van der Walt P.D., 1967, "Drie nuwe boeke" in *Standpunte* 74 XXI:2
- Volek Emil, 1977, "Die Begriffe 'Fabel' und 'Sujet' in der modernen Literaturwissenschaft" in *Poetica* 9. Band Jahrgang 1977

Donderwolk Leendert Dekker

*Uit bloue hemel sak 'n wolk oor my af,
'n dik donderweer, swart soos die graf.
'n Trop wrede duiwels ry daarop*
— Ch. Baudelaire: La Béatrice

* * *

Toe hy oorneem, het Sterkman Spinola
gou verligtheid gebring oor Angola,
sy volk tjoptjop verlos
van 'n stryd in die bos
nou dink hy na onder 'n Rio-pergola.

* * *

Oor ons wapens en ons man moet ek 'n lied dig.
Die refrein is so oud en verdrietig:
*Los jul wapens by die hek
van ons vriende se plek!*
Gode, gode, julle wil ons vernietig.

* * *

Mistagoog

By getol van minister en weerhaan
in die nuwe wind sien tag ons gister weer aan
hoe 'n pronkende L.V.
koning kraai oor sy stemvee —
hul gekekkel hou mister weer haan.

* * *

Hy was leier, maar nie van die rigting,
en sy lot dien vir almal tot stigting:
hou jy noukeurig boek,
is dit moeilikheid soek;
indien nie, kry hul tog die inligting.

* * *

Op die graf dans die rotte en oogpisters:
"Hy is onder! Gee vir ons nog ministers!"
"Veel pikanter as in koerante,"
smak 'n dik kewertante,
"sou die volgende smaak in hofregisters."

Sterwende Boer

Hy gryp die harige hande van Esau,
ruik die jagter, die Boer wat skaap en bees hou.
In die oorverligte tent
voel hy blind oor die vent:
Wie se stem? Wie se stem wat hom bevrees hou?

* * *

Vir twee ontstemde stemme

“Ons tradisie, Afrikaners, roep: Trek!!
eer die Kaap nog meer Kapers verwek” . . .
“Moenie heil nicht moenie treer nicht
daai boys kommie weer nicht” . . .
“Maar, o, wáár is op aarde nog plek?”

* * *

Die Hollandse volk het lank uitgesien
na ’n lyfspreuk (die oue is uitgedien),
tot ’n gryse volkskenner
eendag kom met die wenner:
Spreuke 26 vers 17.

* * *

Op ’n nag hou Neef Terres Ku Klux Klen,
maar hy trap op ’n broeis koekoekshen.
“Haai,” sê Terresie, “bedaar!
Kameraad, jy roep mos gevaar!
So ’n stryd moet mens immers koes-koes wen.”

* * *

Piet Politikus hoor van geloofwaardigheid
en wou dit ook wel probeer vir die aardigheid.
“Pas maar op wat jy aanpak,”
maan kollega Louis Graansak,
“dit vereis ’n groot mate van vaardigheid.”

P.J. Conradie

Die mag en onmag van die woord in die dramas van Henriette Grové

Oor die waarde van Henriette Grové se bydrae tot die Afrikaanse drama bestaan daar heelwat meningsverskil. Kritici huldig uiteenlopende menings en ten opsigte van dieselfde drama word daar dikwels die hoogste lof en mees verdoemende kritiek uitgespreek. Dit is boeiend om die verskillende resensies met 'n onbevangende gemoed te lees en te probeer vasstel waaraan hierdie meningsverskil werklik te wyte is. Daar is verskeie oorsake, maar na my mening speel die sentrale plek wat die woord in die skryfster se dramas inneem, 'n baie belangrike rol. Daar is baie min uiterlike handeling in die meeste van hulle; dit is eintlik net in *Die onwillige weduwee* dat daar iets op die toneel gebeur, en dit hang saam met die tipe drama. Daarom het die skryfster haar ook in die besonder toegelê op die hoorspel waar die woord so 'n belangrike rol speel. Hierdie klem op die woord vind ons natuurlik by baie moderne dramaturge, maar omdat dit so 'n opvallende kenmerk van haar tegniek is, is dit 'n nuttige uitgangspunt by die bespreking van haar dramas. Inderdaad verskil die kritici veral oor haar vermoë om die woord op werklik dramatiese wyse te hanteer.

Die invloed van die verlede op die hede is 'n geliefde tema by Grové en dit dra verder by tot die belangrikheid van die woord. Wat op die toneel plaasvind, is minder belangrik as die gebeure van die verlede wat die optrede van die karakters bepaal. Hierdie gebeure kan soms deur terugflitse aanskoulik voorgestel word, maar meermale is die interpretasie van die verlede van deurslaggewende betekenis, en dit kan alleen deur diskussie na vore gebring word.

Afgesien daarvan dat die woord as middel so 'n belangrike rol by Grové speel, word daar ook dikwels oor die mag van die woord gepraat. In die vroeër dramas kom dit minder voor, hoewel woorde soos "praat" en "onthou" baie gebruik word. Dit is egter veral in die later dramas dat karakters hul met die moontlikhede van die woord maar ook met sy beperkings en gevare besig hou. Op hierdie wyse kom die probleme wat die woord oplewer, ook eksplisiet ter sprake. Hierdie artikel het dus 'n ietwat tweeslagtige doelstelling; dit probeer vasstel hoe effektief die woord as dramaties-tegniese *middel* in Grové se dramas funksioneer, maar wil ook nagaan watter rol die mag van die woord as *motief* speel.

Alreeds in die eerste drama, *Die goeie jaar* (1958) speel die verlede 'n oorheersende rol. Die lot van Tobias Davel en sy familie word bepaal deur die gebeure van daardie nag, vyftien jaar tevore, toe hy Gert Buitendach tot 'n misdaad verlei en sy dood veroorsaak het, terwyl hy self skotvry daarvan afgekome het. Sy skuldgevoel lei tot asma-aanvalle wat van hom 'n invalide maak en hy sou graag sy skuld wou erken. Maar die verlede van sy vrou Debora speel ook 'n rol. Omdat sy grootgeword het in 'n huis met 'n reputasie vir misdadigheid, wil sy ten alle koste verhoed dat so iets met haar eie huis gebeur en daarom verhinder sy haar man om te praat. Die kinders weet nie van Tobias se misdaad nie, maar ly ook onder die beklemmende atmosfeer

in die huis. Martina rebelleer en knoop 'n verhouding aan met die wilde seun van Gert Buitendach, terwyl Hannes 'n neurotiese vrees vir die donker ontwikkel.

In dié drama word daar dus baie oor die verlede gepraat. Daar is twee stukke verlede, Debora se kinderdad en Tobias se misdaad, en hulle is nie ewe uitspreekbaar nie. Debora praat baie en openhartig oor haar familie, veral by belangrike momente in die intrige — wanneer sy Martina waarsku teen die verhouding met Thys Buitendach, wanneer Ben Lanser aankom, en gedurende die lang nag waarin hulle op Ben se terugkeer wag en Tobias dreig om sy skuld te bely. Die ander stuk verlede is egter 'n geheim en word nie dadelik bekend gemaak nie. Juis die verswyging daarvan is die stukrag in die ontwikkeling van die intrige. T.T. Cloete het dit goed gestel: “Hoewel Debora haar man dwing om te swyg oor sy misdaad, praat hulle tog met mekaar voortdurend oor niks anders nie as oor sy misdaad. Juis deurdát hy weet hy mag nie praat nie, kan Davel oor niks anders praat nie. Die swye wat hom opgelê is, is juis die ontwikkelaar van die dialoog”.¹ Die toeskouer word ook in die duister gehou oor die ware aard van Tobias se misdaad en dit bring spanning in die drama. Alreeds aan die begin word daar 'n aanduiding gegee van iets wat nie pluis is nie, van 'n geheim wat nie bekend mag word nie, en in die loop van die gesprekke kom al hoe meer besonderhede aan die lig. Dit is egter eers teen die einde deur middel van 'n terugflits, dat die volle waarheid openbaar word.

Kritici het beweer dat die terughou van hierdie onthulling te berekend is, en daar steek 'n mate van waarheid in hierdie beswaar.² Dit gaan hier egter nie om die blote onthulling van besonderhede nie, maar oor die proses van onthulling wat op sigself spannend is en verreikende gevolge kan hê. Tot op sekere hoogte is dit dus sinvol dat die toeskouer self ook hierdie spanning meemaak. In hierdie drama is die onthullende woord gevaarlik; daarom kom die woord “praat” so dikwels voor. Tobias wil gedurig praat en Martina vra waarom hulle dan nie mag praat oor daardie noodlottige nag nie; sy wil die waarheid hoor. Aan die ander kant vrees Debora die gevolge van haar man se praat en dreig hom selfs by twee geleenthede: “As jy sou praat, ek sou die woorde wurg in jou keel” (bl. 28; vgl. bl. 38). Maar veel erger, en uiteindelik veel gevaarliker, is Hannes se vrees vir praat. Hy is bang om met sy vader te praat. Wanneer Martina en haar moeder weer rusie maak, sê hy: “Praat, praat, praat! Kry jy dan nooit 'n end nie?” (bl. 24). As sy vader aan die einde van die drama besluit om te praat, raak hy paniekbevange en verwurg hom om die monster in die donker te keer. Die woorde wat te lank verswyg is, het dus dodelike krag gekry. Al word daar dus baie gepraat in hierdie drama — soms 'n bietjie te veel, soos in Martina se eerste gesprek met haar ouers — het hierdie gesprekke genoeg dramatiese krag om die spanning tot die einde vol te hou.

Ook in *Die glasdeur* (1959) speel die verlede 'n belangrike rol in die lewe van die drie eensame vroue op die afgesonderde plaas. In hierdie geval is die ingryping van die verlede egter minder sensasioneel en beïnvloed nie soseer die uiterlike omstandighede nie, maar wel die innerlike lewe van die karakters. Die vernaamste besonderhede van die gebeurtenis uit die verlede is ook geen geheim nie. 'n Swaargewonde Vrystaatse burger, Gustave

Lindemann, het gedurende die Tweede Vryheidsoorlog op die plaas kom hulp soek en nadat hulle hom 'n week lank verpleeg het, het hy gesterf sonder om 'n verstaanbare woord te uiter. Maar oor die interpretasie van daardie gebeurtenis bestaan daar groot verskil van mening. Elkeen van die vroue het dit in haar herinnering so herskep dat dit die vervulling van 'n droom geword het. Gustave het vir elkeen dié man geword wat aan haar ideale beantwoord het. Vir Suster was hy 'n kunssinnige jongman wat versies skryf, vir Drieka 'n verkenner en daadmens en vir Willemien 'n minnaar wat aan 'n vrou kinders kon skenk. Op hierdie wyse het Gustave se verblyf by hulle vir elkeen haar saai lewe op die plaas sinvol gemaak.

Elkeen van die vroue het stilgebly oor haar siening van Gustave, en in die loop van die drama kom hul geheime gedagtes aan die lig. Daar is nie veel uiterlike handeling nie. 'n Jong seun, Christiaan, kom ter wille van sy gesondheid op die plaas bly; hy lyk baie na Gustave en dit sit 'n hele ontwikkeling aan die gang. Elkeen probeer hom vir haarself opeis en na haar eie voorstelling van Gustave vorm. Hy moet Suster help om kraleprentjies uit te werk, Drieka laat hom perdry en Willemien bak oliebolle vir hom. Daar ontstaan dus 'n konflik tussen die vroue — oënskynlik oor die seun, maar in werklikheid oor Gustave, oor elkeen se herinnering aan hom. So kom die verskille in hul opvattinge van hom al hoe meer na vore. Dit is die eintlike handeling van die drama en kan slegs deur gesprekke teweeggebring word.

Die eerste toneel is meer voorbereidend van aard en lig ons in oor die lewensomstandighede van die drie vroue. Die verskille tussen hulle geaardhede word alreeds duidelik, en hulle stry ook oor Gustave; dit gaan nog oor onbenullige besonderhede soos die presiese jaar van sy koms, maar dit is 'n aanduiding van wat gaan kom.

In die tweede toneel word die botsing al hoe hewiger. Hulle begin telkens oor Christiaan gesels en elkeen kritiseer die ander oor die manier waarop sy hom besig hou. Maar die eintlike konflik gaan oor Gustave oor wie hulle nie kan help om te praat nie. In die loop van die gesprek kom hul uiteenlopende voorstellings van hom aan die lig, en elkeen reken dat sy haar standpunt kan staaf met dit wat sy in die saalsak gevind het. Die konflik het egter nog ernstiger gevolge, want dit openbaar die groot verskil in lewenshoudings wat daar altyd tussen hulle bestaan het sonder dat hulle dit besef het; die verborge antipatie tussen hulle word duidelik. Drieka wys haar afkeer van Suster se prentjiesmakery. Willemien praat ook honend van haar liefde vir boeke en prentjies, maar wil net so min weet van Drieka se perdryery. Daar kom dus 'n openlike breuk tussen die vroue. Suster sê ontsteld: "Dan het ons al die jare bymekaar verbygelewe" (bl. 20), en Willemien wil weggaan as sy klaar haar sê gesê het. Hierna sal sake nooit weer dieselfde tussen hulle wees nie. Dat die seun besluit om hulle te verlaat en die glasdeur breek, is maar net 'n sigbare vergestaltung van wat in hul innerlike gebeur het.

In *Die glasdeur* het die skryfster met baie skrale middele 'n voortrefflike radiodrama geskryf. In 'n sekere sin is dit die mees afgeronde van haar dramas. 'n Mens sou alleen die beswaar kan opper dat die simboliek van die glasdeur, hoe treffend ook al, te veel by die handeling bygevoeg is en nie op natuurlike wyse daaruit voortkom nie; dit is opvallend dat die glasdeur elke keer slegs aan die einde van die toneel ter sprake kom. André Brink praat tereg van "plakkaat-simboliek".³ Die skryfster is lief vir sulke simboliek om

meer trefkrag aan die woord te gee. In *Die goeie jaar* word daar baie klem gelê op die muur wat die Davels en Buitendachs skei en in *Halte 49* het die tamatiepruime 'n besondere betekenis.

Anders as die vorige dramas is *Halte 49* (1962)⁴ primêr op die hede gerig; dit is die enigste van Henriette Grové se dramas wat 'n stadsomgewing as agtergrond het. Hier is daar feitlik geen geleentheid vir uiterlike handeling nie, want die drama speel af in 'n bus tussen haltes 38 en 49 en gee slegs die gesprekke van die passasiers weer. Hulle gesels oor hul sielododende werk waarmee hulle skaars genoeg verdien om aan die lewe te bly en oor die troostelose omgewing waarin hulle woon. Hierdie onderwerp bied op sigself nie veel dramatiese moontlikhede nie; daar moet 'n struktuur of patroon gevind word en 'n sekere ontwikkeling te bespeur wees. Dit het die skryfster probeer bied deur twee groepe te onderskei. Aan die een kant is daar die grote massa van die passasiers, van wie sommige identifiseerbare figure word; hulle verlang na niks meer as genoeg geld om na hartelus by die supermark te koop of op 'n Sondag na 'n oorvol buitekafee te gaan nie. Teenoor hulle is daar 'n man en vrou, slegs Hy en Sy genoem, wat dieper verlangens het. Sy het met haar karige broodgeld tamatiepruime gekoop omdat hulle so 'n mooi glans het. Hy dink altyd terug aan sy ouma se spens wat so 'n besondere atmosfeer gehad het en waar allerhande eetgoed so volop was. Hy voer haar al hoe meer deur sy geesdrif mee en vir 'n oomblik verbeel hulle hul dat hul saam kan ontvlug. Dan klim sy egter by halte 49 af en die droom word verpletter.

Die sukses van hierdie drama word bepaal deur die manier waarop die verskillende stemme tot 'n sinvolle geheel saamgevoeg word. Die vergelyking met 'n musikale komposisie lê voor die hand en dit is interessant dat Antonissen van "kontrapuntiek" praat en dat Elize Botha verklaar dat stemmings en houdings tot 'n geheel "ge-orkestreer" is.⁵ Alles hang eintlik af van die mate waarin die woorde van die man en vrou uitstyg bo dié van die ander passasiers en daaraan betekenis gee. Hulle word egter te veel deur die ander oordonder; 'n mens kan maar net kyk na al die onderwerpe wat bespreek word: die prys van kouse, brood, die oggendmis, Maggie se seer voete, die supermark, vuil gordyne, wekkers, vet en hartsiektes, stygende pryse. Die teenstelling tussen die man en vrou se meer idealistiese benadering en die platvloerse opmerkings van die ander passasiers word ook te veel beklemtoon sodat dit banaal word, en die gedurige onderbreking van hul gesprek is te berekend. Eers teen die einde kry die man en vrou se gesprek werklik koers en ontwikkel dit 'n besondere liriese krag. Hierdie hoorspel bied 'n gedurfde en selfs boeiende eksperiment, maar dit slaag nie werklik nie.

Die onwillige weduwee (1965) is die eerste stuk wat Henriette Grové oorspronklik vir die verhoog geskryf het en ook haar enigste komedie. Die verlede speel hier wel 'n belangrike rol, want Margaretha van der Bank se lewe word oorheers deur haar man se testament en die verpligting om sy herinnering lewend te hou. Tog is die intrige primêr op die hede gerig, want dit beeld uit hoe Margaretha haar van hierdie tirannie probeer bevry. In teenstelling met die ander dramas is hier oënskynlik baie uiterlike handeling. Daar is baie beweging op die verhoog: Margaretha word in die kamer vasgekeer en ontsnap in die vullisblik; aan die einde is daar 'n klugtige geveg met potte en panne. Al hierdie aksies maak egter 'n eienaardige indruk op mens;

dit lyk asof hulle onnatuurlik en onwerklik is, net soos die bewegings van marionette wat gemanipuleer word. Dat dit so beplan is, blyk uit die subtitel, " 'n kunsmatige klug". Elize Botha het tereg klem gelê op hierdie titel as 'n sleutel tot die aard van die drama: "Van so 'n saak kan ons vermoed dat dit heel uitdruklik nie beskou wil word as iets wat die werklikheid wil weerpieël nie".⁶

Ten spyte van die veelheid van uiterlike bewegings, lê die ware swaartepunt van die drama nie daarin nie, maar in die woordgeveg wat net so talryk is. Ook hier is die kunsmatigheid baie opvallend, want die cliché speel 'n groot rol. Elize Botha het die moontlikhede van die cliché in hierdie drama goed opgesom. Dit is komies as dit toegepas word op 'n situasie waarin dit nie heeltemal meer ter sake is nie, maar dit kan ook 'n bedreiging word as dit met soveel stelligheid gebruik word dat dit ondeurdringbaar word. Spanning word juis opgewek deurdat ons soms vrees dat Margaretha deur die clichés mislei sal word. Sy probeer so wanhopig om uit haar benouende posisie te ontsnap dat sy na enigiets gryp wat die hoop op verlossing bied. Sy kom te staan teenoor verskeie groepe mense wat almal met hul eie clichés na haar kom — die ou familieleden, die vryers, die aansienlikes van die dorp en selfs die skilder André van der Merwe. Die oumense vertrou sy nie en die vryers toon gou hul ware aard as hul van die bepalings van die testament hoor.

Wanneer sy egter met die Ouderling, Meester en Slagter gesels, duur die misverstand baie langer omdat hulle 'n taal praat wat vir haar heeltemal 'n ander betekenis as vir hulle het. Sy dink elke keer dat dit 'n huweliksaansoek is, maar hulle wil net geld van haar hê. So moet sy telkens ontdek: "Nes ek dink; nou verstaan ons mekaar, raak die toue êrens gekruis" (bl. 34). So kry ons in hierdie gesprekke heelwat komiese hoogtepunte, hoewel die ontdekking van die misverstand by tye te opsigtelik uitgestel word. In die geval van die skilder dink Margaretha dat sy eindelijk 'n minnaar gevind het wat haar om haarself bemin, maar wanneer omstandighede moeilik word, moet sy ook hier vind dat sy liefdesbetuigings oneg was. Met Prosema staan sake heeltemal anders; hy is vasgevang, nie in clichés nie, maar in die formules waarmee hy hoop om sekerheid oor die lewe te kry. Hy leer egter om minder op sy formules te vertrou en werklik te begin lewe.

Die woord speel dus 'n belangrike rol in hierdie drama omdat so baie van die handeling daarop steun. Daar word egter ook meer bewus oor woorde gepraat. Soms word daar met woorde gespeel, soos die assosiasie tussen onsin, besin, versin, teësin en waansin (bl. 49). By 'n ander geleentheid vra Margaretha die Meester om *lewe* te spel en lei sommer self die woorde "liefde, lafheid, lus, losbandigheid" uit die eerste letter af (bl. 41). Verder word daar ook oor die krag en funksie van woorde geredeneer. As Margaretha van die herdenking-seremonie terugkom, sê sy: "Plig is 'n koue woord en onvrugbaar ook" (bl. 17). Prosema noem liefde aanvanklik "'n abstrakte selfstandige naamwoord" (bl. 26). Die Ouderling sê: "Woorde; dis die munte van my amp" (bl. 35), en die Meester soek 'n "sleutelwoord" om sy saak te stel. Maar Margaretha besef geleidelik dat hulle nie mekaar verstaan nie, al gebruik hul dieselfde woorde. Ook van André van der Merwe se woorde moet sy later erken: "maar tussen sê en doen lê meer as die helfte van die woordeboek" (bl. 57). En tog kom die verlossing eindelijk met 'n

spontane woord as Prosema sê dat iemand miskien sonder geld met haar sal trou en dan byvoeg: "Ek weet self nie meer nie. Die woorde het net so uitgekóm" (bl. 66). So vind ons reeds in hierdie drama 'n aanloop tot die besinning oor die mag van die woord.

In die volgende drama, *Toe hulle die Vierkleur op Rooigrond gehys het* (1975), speel die verlede weer 'n oorheersende rol. Die begin van die drama speel af in 1904, op die dag waarop die trein met die doodkis van pres. Kruger by die Paarl verbykom. Harm Poort en sy vrou gaan na S.J. du Toit wat nie die laaste eer aan die president bewys het nie, en hulle begin oor sy verhouding met Kruger gesels. Die res van die drama is in wese 'n debat oor die gebeure van die jare sewentig en tagtig van die vorige eeu. Sekere insidente word herspeel om groter duidelikheid te kry oor wat werklik gebeur het. Selfs dan val die klem op die bespreking van die sin van die gebeure, en die karakters uit die hede lewer voortdurend kommentaar; teen die einde neem Harm Poort selfs die rol van Kruger oor. Die gebeurtenisse wat behandel word, is veral S.J. du Toit se aandeel in die taalstryd en sy eiemagtige inlywing van die Land Goosen by die Zuid-Afrikaansche Republiek in 1884. Daar word beklemtoon dat Du Toit se taalstryd en politieke stryd onlosmaaklik met mekaar verbonde was. Sy stryd om die erkenning van Afrikaans was 'n deel van sy strewe na 'n verenigde, vrye Suid-Afrika. Hy word hier veral geteken as 'n man wat die woord kan hanteer, en in hierdie drama vind ons die uitvoerigste verkenning van sowel die moontlikhede as die beperkings van die woord.

Du Toit self het 'n byna onbeperkte vertroue in sy eie woorde. Van sy papiere sê hy: "Die woorde wat hierin staan, is soos kruut. Dit sal dwarsoor Europa ontplof en brand stig... My sagte woord sal deur die land trek en 'n krag word, want dit klink en weerklink en klink na. Dit leef. Jy kan nie 'n woord kruisig nie" (bl. 50). So 'n groot vertroue in die woord hou gevare in, want dit kan die spreker só meevoer dat hy nie meer met die werklikheid rekening hou nie. Ander karakters waarsku Du Toit ook daarteen. Sy eerste vrou sê: "O Stefaans, jy verwag te veel van woorde. Dis maar klanke en tekens" (bl. 40). Poort druk hom nog veel sterker uit as hy sien hoe Du Toit die mense van Goosen opsweep: "Sy woorde is soos wegholperde, sleep alles saam... En woord gewon woord. Hy praat homself en hulle die verderf in" (bl. 47). Die grootste gevaar vir Du Toit het egter daarin gelê dat die sukses wat hy deur sy welsprekendheid verwerf het, hom tot hoogmoed verlei het, sodat hy begin dink het dat hy alles eiehandig reggekry het en nog sal regkry.

Dit was onvermydelik dat die man van die woord in botsing sou kom met die maghebber, die man van die daad. Du Toit bots eers met genl. Joubert wat in die mag van die wapen glo en twyfel of die pen werklik magtiger as die swaard is. In hierdie eerste botsing kom hy glad nie die slegste daarvan af nie, maar daar is alreeds tekens dat hy te veel op woorde vertrou. Joubert waarsku hom: "Ek sê jou die woord is presies so sterk as die man wat hom uitspreek" (bl. 50). Die groot botsing kom teen die einde van die drama wanneer Du Toit teen Kruger te staan kom, die voortvarende idealis teenoor die staatsman wat 'n meer beperkte, maar ook 'n meer realistiese kyk op sake het, en mooi woorde wantrou: "Wondermooie woorde, maar wanneer die tyd self nog onbekwaam is, kan 'n woord hom nie ryp praat nie" (bl. 59).

Hierdie botsing loop op 'n neerlaag vir Du Toit uit en lei daartoe dat hy teen die einde van sy lewe 'n vereensaamde figuur is. Hy behou egter nog steeds sy geloof in die mag van die woord: "O God, gee aan my woord vir een oomblik die krag wat U aan die woord in Genesis geskenk het. Dan sal die stof roer en die klei asem kry, want alles is swaar en weeg soos dooie dinge" (bl. 69).

Hierdie drama handel oor die woord en steun terselfdertyd swaar op die woord. En juis oor die effektiwiteit van die woord in die drama bestaan daar groot verskil van mening. L. B. Odendaal het die kernprobleem baie raak geformuleer: "Nou is die vraag: In hoe 'n mate kan die dramaturg die woordoordaad wat die protagonis se hoofkenmerk is, byna die kwaal is waaraan die hoofpersoon ly, oortuigend dramaties en toneelmatig voorstel sonder om die drama in 'n veelwoordigheid te laat erval? Ek vrees dat die woord-oordadigheid van S.J. du Toit so 'n integreerende deel van die struktuur van *Vierkleur* vorm dat dit 'n kenmerk van die drama self word".⁷ Odendaal se beswaar is veral gerig teen die feit dat die talryke gesprekke die drama minder geskik vir die verhoog maak. Vir die dramatiese rykheid en direktheid van die gesprekke het hy groot lof en stel selfs die vraag of hierdie stuk met enkele aanpassings nie beter as hoorspel sal funksioneer nie, 'n stelling waarmee ek geneig is om saam te stem.

By André P. Brink vind ons egter 'n totale afwysing van die drama⁸. Uit sy kritiek spreek daar 'n byna emosionele reaksie op die woordrykheid van die drama. Hy bestempel Du Toit as "'n eidelose prater, 'n vertoosugtige redenaar, 'n ekkerige praler". Ook vir die hantering van die woord as dramatiese middel het hy geen waardering nie: "Maar ongelukkig verloop dit dan ook hoofsaaklik as praterij. Selfs by die oproep van historiese momente, is die hooffigure sprekers, prekers, praters — nie dramatiese gestaltes nie". Die feitlike stellings in hierdie kritiek is wel korrek, maar oor die beoordeling daarvan kan 'n mens verskil. Die skryfster het haar nie laat "verlei" om S.J. du Toit as 'n prater uit te beeld nie: sy het dit doelbewus tot die opvallendste kenmerk van sy persoonlikheid gemaak. Na my mening bied die drama, met al sy swakhede, 'n boeiende ontleding van die krag sowel as die swaakteit van die woordkunstenaar.

My grootste beswaar sou gerig wees teen die feit dat die skryfster nie genoeg vertrou in haar woorde het nie, en dit telkens probeer aanvul met tabloagtige toneeltjies wat sekere stellings wat in die loop van die gesprek gemaak is, konkreet moet illustreer. Hierdie neiging is al in *Halte 49* te bespeur, waar die vermelding van die supermark gevolg word deur stemme wat verskillende artikels in die supermark aanprys. In hierdie drama word dié besondere tegniek op groter skaal aangewend. Wanneer Du Toit praat oor die taalstryd, word toneeltjies ingevoeg waarin die verdrukking van Afrikaans aanskoulik voorgestel word, met tipes soos die Boer, Onderwyser en John Bull, en selfs poppe wat 'n Regter, Soldaat en Parlements lid voorstel. 'n Soortgelyke toneel word ook later gebruik om die opsweping van die Engelse in Hyde Park uit te beeld. Die tonele, waarin die Fotograaf mense afneem kort voor die vlaghysing en waarin Eerste en Tweede Burger later kommentaar lewer is meer realisties, maar dien ook hoofsaaklik as illustrasie. Afgesien daarvan dat die komiese elemente van hierdie toneeltjies nie

by die res van die drama pas nie, lê hul groot swakheid daarin dat hulle nie iets nuuts bring nie, maar slegs konkreet demonstreer wat alreeds gesê is, asof die skryfster gereken het dat die woord alleen nie voldoende is nie. In haar jongste drama, *Ontmoeting by Dwaaldrif* (1980), het Henriette Grové ook 'n woordkunstenaar as hoofkarakter gekies, en weer eens die mag van die woord teenoor die werklikheid gestel. Hier is die skrywersfiguur egter in 'n magsposisie, want in die laaste instansie is dit hy wat besluit hoe die werklikheid uitgebeeld sal word, en dan steur hy hom nie aan blote feite nie. Die skeppingsproses is egter nie maklik nie, want die skrywer moet worstel om die grondstof so te vorm dat dit aan sy idees beantwoord. Hierdie worsteling word ondersoek aan die hand van C.L. Leipoldt se ervaring. Nadat hy lank probeer het om Pieter Erbeveld se verhaal te dramatiseer het hy eindelijk besluit om liever 'n drama oor Gysbregt van Noot te skryf. Die groot probleem met hierdie tema lê daarin dat die eintlike handeling in die gees van Leipoldt plaasvind en dat dit uiters moeilik is om dit op dramatiese wyse uit te beeld. 'n Brilljante vonds help egter om hierdie probleem te oorkom. Die skryfster laat Erbeveld in eie persoon optree en met Leipoldt argumenteer. So word daar 'n sekere ontwikkeling in die handeling gebring. Leipoldt maak verskeie voorstelle vir die intrige van sy drama; by tye raak Erbeveld begeester deur sy konsepsie, maar telkens kry sy besware weer die oorhand. Hy is veral gekant teen die eiesinnige manier waarop Leipoldt met die historiese feite omgaan. So kry ons 'n kenmerkende beweging en teenbeweging in die hoorspel. Leipoldt kom herhaaldelik op stryk met die beplanning van sy drama, maar elke keer gooi Erbeveld weer koue water op sy geesdrif. Dit bly egter nie by 'n blote diskussie tussen die twee nie, want verskeie insidente word direk gedramatiseer. Sommige tonele kan as terugflitse beskryf word, terwyl ander weer sketse is vir die drama wat Leipoldt besig is om te beplan. Op hierdie manier word daar groter lewendigheid en konkreetheid verleen aan 'n handeling wat in wese baie abstrak is.

Die moontlikhede van die woord word nie so dikwels eksplisiet bespreek soos in die vorige drama nie, maar kom tog meermale ter sprake. Erbeveld koester aanvanklik groot verwagtings van Leipoldt se meesterskap oor die taal; hy het die simplistiese opvatting dat Leipoldt net woorde by die feite moet voeg, en dan sal sy ware verhaal vir altyd leef: "Gee jy net die woorde. Dan praat die feite vir hulleself" (bl. 19). Later egter, as Leipoldt sy intrige op eiemagtige wyse begin ontwikkel, raak Erbeveld al hoe meer krities oor sy woordgebruik. Hy lag oor sy gebruik van die term *vryheid*: "so 'n drilvis van 'n woord", en sê eindelijk ontnugter: "Woorde het Eva verlei in haar tuin, haar voorgesê en ook uitgelok met beloftes van ewige lewe, en haar toe kaal gelaat" (bl. 34). Leipoldt, aan die ander kant, weet goed hoe moeilik dit is om met woorde te werk: "Maar bewaar die arme digter wat sy pad tussen woorde moet vind... Elke woord het sy teëwoord, maar terwyl jy nog kyk, skuif hulle oormekaar en dan balanseer jy net op een toon" (bl. 141). Nietemin is hy vasbeslote om hom nie in die hantering van die woord te laat bind nie, selfs nie deur die waarheid nie: "Die waarheid? Sý woorde is te min. 'n Mens moet altyd bypraat en byskryf, anders glo niemand jou nie. Soms moet jy selfs lieg" (bl. 35).

Oor hierdie hoorspel bestaan daar ook heelwat verskil van mening. Die meeste kritici gee toe dat die drama op vindingryke wyse opgebou is en 'n

boeiende problematiek behandel, maar verskeie van hulle reken dat die tema eintlik te abstrak vir 'n drama is. Hannes Beneke beweer: "Die feit dat die drama 'n literêr-tematiese probleem aan die orde stel, het bepaalde gevolge. In die eerste plek gaan dit om 'n akademiese saak wat met die beste wil ter wêreld nie as besonder dramaties beskou kan word nie"⁹. L.B. Odenaal se hoofbeswaar is dat die werk eintlik net 'n gesprek tussen Leipoldt en Erbeveld bly: "Die drama — ook die radiodrama — vra om handeling, al is dit juis in dié genre innerlike handeling en konflik... Waar die handeling in *Ontmoeting* hoofsaaklik tot dialooghandeling, woordhandeling beperk is, bly dit 'n serebrale stuk. Daar is geen ware dramatiese konflik nie, daar is wel skille teenstellings en newekonflikte, maar die eintlike hoofhandeling is in die gees van Leipoldt, sy herhaalde pogings om die Erbeveld-geskiedenis te *verwoord*"¹⁰. Die laaste stelling is 'n uitstekende beskrywing van die hoofhandeling, maar na my mening word die noodsaaklikheid van 'n konflik alte veel as 'n absolute vereiste gestel. Leipoldt se *worsteling* om die juiste vorm vir sy idees te vind, bied wel moontlikhede vir dramatiek al sou dit nie 'n botsing in die konvensionele sin bevat nie.

'n Beswaar wat egter wel teen hierdie hoorspel ingebring kan word, is die oordrewe spel met oënskynlik vrye assosiasies. Soms is dit te wyte aan 'n strewe om die verskillende fasette van Leipoldt se digterskap na vore te bring deur van sy verse aan te haal, soos "Op my ou ramkietjie" of "'n Handvol gruis". In ander gevalle is die sin daarvan egter moeilik te verstaan, soos die sing van "Hop, hop, hop, perdjie op galop" wanneer Erbeveld beskryf hoe sy lyk deur perde uiteengeruk is. Dit lyk asof die skryfster se pre-okkupasie met praatlustige karakters soos S.J. du Toit en Leipoldt haar soms self ook tot woord-oordadigheid verlei het!

Uit hierdie oorsig is dit duidelik dat Henriette Grové haar in haar dramatiese werk nie net tot een resep beperk nie, maar gedurig besig is om met nuwe temas en tegnieke te eksperimenteer. Dit is egter nie 'n uitdagende strewe na vernuwing nie, maar 'n meer subtiele soeke na nuwe maniere van uitdrukking. Veral deur haar verkenning van die moontlikhede van die woord het sy 'n besondere bydrae tot die Afrikaanse drama gelever.

Verwysings

1. Koers, Mei 1960, bl. 342.
2. bv. J.P. Smuts in T.T. Cloete (red.) *Die Afrikaanse literatuur sedert sestig*, Nasou, 1980, bl. 47.
3. *Aspekte van die nuwe drama*, Kaapstad, Academica, bl. 132.
4. Ek bespreek slegs *Halte 49* en nie die twee monoloë wat in dieselfde bundel gepubliseer is nie.
5. R. Antonissen, *Spitsberaad*, Nasou, s.j., bl. 71; E. Botha, resensie in *Die Vaderland*, 8 Maart 1963.
6. Resensie in *Die Vaderland*, 31 Des. 1965.
7. "Dramakroniek" *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, Junie 1976, bl. 105.
8. *Voorlopige rapport*, Kaapstad, Human en Rousseau, 1976, bl. 56.
9. Resensie in *Die Transvaler*, 29 Junie 1981, p.7.
10. "Dramakroniek" *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, Sept. 1981, bl. 234-5.

Réna Pretorius

Ontmoeting by Dwaaldrif: Gedramatiseerde ontmoeting van literatuurteorieë

Dit is 'n oorbekende, byna alledaagse feit dat ons 'n beperkte dramaliteratuur het, maar sedert die verskyning van ons eerste Afrikaanse toneelstuk in druk in 1897, te wete ds. S.J. du Toit se historiese drama uit die dae van die Groot Trek, getitel: *Magrita Prinsloo of Liefde getrou tot in die dood* — terloops: dit is ook die eerste geleentheidstuk in Afrikaans, geskryf vir die Taalkongres 1897 —, tot ons jongste in druk verskene geleentheidswerk: die Hertzogpryswenner van 1981: H. Grové se *Ontmoeting by Dwaaldrif*, kan 'n mens ten opsigte van ons drama in die taal van N.P. van Wyk Louw sê:

“... laat ons nie roem nie: maar dít kan ons tog sê, en nie sonder trots nie: vandag is ons (drama) nie niks nie”.

Al kan ons nie roem op die “rykdom van eindelose geskakeerdheid” nie, het ons in ons dramaliteratuur werke wat ons mag noem in die allerbeste geselskap.

Een so 'n werk is die reeds genoemde bekroonde hoorspel *Ontmoeting by Dwaaldrif*, geskryf in opdrag van die S.A.U.K. vir die Leipoldtjaar 1980 en uitgesaai in Desember 1980 ter herdenking van Leipoldt — die grondlegger van die Afrikaanse drama — se 100ste verjaarsdag.

Hierdie drama staan direk in verband met die tema van hierdie kongres: *Objek en Metode in die Taal- en Literatuurwetenskap*. Op direkte en die indirekte wyse van die literatuur word die aandag gevra vir kernprobleme in ons dink oor die letterkunde. Vrae soos: (i) Wat is literatuur? (ii) wat is die objek van die literatuurwetenskap?; teoretiese kwessies soos: (iii) literatuur as element in 'n kommunikasieproses; (iv) metodes van teksinterpretasie, is immanente elemente in die weefsel van hierdie artistieke teks. Maar selfs wanneer ek in ruimer verband *Oor die Afrikaanse drama* moet praat, kies ek nóg *Ontmoeting by Dwaaldrif* as besprekingsmateriaal omdat dit verteenwoordigend is van die beste wat daar sedert 1897 in die Afrikaanse drama presteer is. Enkele motivering:

(i) “Die hoorspel”, so skryf Van Wyk Louw, “is een van die kunsoorte wat die beste pas by ons... verspreide Afrikaanse taalwêreld” (1965, p.65). Hierdie dramatiese werk is 'n boeiende voorbeeld van hoe 'n bepaalde tema — hier 'n tipiese Pirandello-tema: “the very act of creation” — sy juisste eksterne vorm gevind het in die *hoorspel* — 'n vorm wat “ingryp in die hele organisme van die werk” (Louw, 1965, p.65).

(ii) Werke-op-versoek is 'n eerbare bedryf in die Afrikaanse drama-wêreld. *Dwaaldrif* is een van 'n groot aantal opdragwerke wat terselfdertyd ook werke van gehalte is.

(iii) Dit is, soos baie Afrikaanse dramas, 'n feesstuk, 'n huldigingswerk. Hierin word Leipoldt as veelsydige kunstenaar, skepper van die dramatiese monoloog in Afrikaans en daarmee grondlegger van ons dramatiese kuns, op 'n verrassende en uiters oorspronklike wyse in herinnering geroep en geloof.

(iv) Dis 'n werk waarin die outeur — soos ook Leipoldt — geen oor-bekende paadjies loop nie: nie wat die vlegwerk van motiewe en tema en ook nie wat die tegniek betref nie. 'n Besondere prestasie is die wyse waarop sy elemente uit twee radikaal teenoorstaande dramakonvensies, te wete die Aristoteliaanse en Brechtiaanse epiese konvensie, tot vreedsame naasbestaan gevoer en by die aard van die hoorspel aangepas het.

(v) *Ontmoeting by Dwaaldrif* is goed beskryf: intelligent en noukeurig: as hoorspel is dit 'n woordspel — ons vind hierin 'n kritiese en bewuste omgang met die taal, die juiste en genuanseerde gebruik van die woord sodat hierdie drama — soos by ons beste poësie en prosa — aandag en oplettheid vra van die leser.

(vi) As literêre teks is dit 'n gekompliseerde geheel en vanweë die poli-funksionaliteit van die artistieke teks, vanweë sy meerduidigheid, kan verskillende interpretasies daarvan gemaak word.

II

Voor daar oor die werk gepraat kan word, moet hy eers gelees en begryp en beskryf word. En vir hierdie aanvanklike analitiese lees en beskryf volg ek die formele eksegetiese metode van die Amerikaanse New Criticism waarin die evaluatiewe fokus gerig word op die teks as objektiewe outonome geheel, as organiese struktuur waarin verskillende komponente soos klankpatroon, rym, herhaling funksioneel optree. Ek volg dus vir die lees van die eerste 3 pp. — wat m.i. die toonsleutel tot die hele drama is — 'n tradisionele metode; ek probeer werk met die tradisionele tegnieke van strukturele analise wat deur die New Critics byna tot volmaaktheid verfynd is in die veertiger jare. Terloops: Leipoldt se gebruik van terme soos 'n *gedig maak*, dui daarop dat hy hom stel op die woord-arsenaal van die vertroude strukturele benaderingswyse.

Die hooffiguur is Leipoldt: digter-dramaturg, 'n *man van woorde*; die genre waartoe die werk behoort is die *hoorspel*: 'n medium waarin 'n mens vir 99 % van die woord afhanklik is' (outeur se woorde). Die leser verwag dus dat hierdie werk met die oor gekomponeer is en is dus voorberei op die oorspronklike vorme van alliterasies en assonansies wat op heel besondere wyse as eenheidskeppende struktuurmiddele optree. Die funksionele aanhaling uit Leipoldt se gedig "Die Beste" — bekend vir sy opeenstapeling van allitererende woorde — bevestig die verwagting.

Die ironiese openingswoorde: "Verbrands man, ek kon jou *morsdood* gery het" gevolg deur die volgende woorde in Leipoldt se 2e spreekbeurt: "Ja, dis ek, maar jy was byna nie meer jy nie", bring die begrip *dood* — 'n motief wat byna obsessieel herhaal word in Leipoldt se werk — dadelik op die voorgrond van die leser se aandag. As kontrasterende kontrapuntale motief keer die begrip: *digter* (dws. skeppende kunstenaar wat dooie stof tot lewe wek) reëlmatig terug in vier van die eerste vyf spreekbeurte van Leipoldt se teenspreker: Erbeveld. Die vroeë word steeds dringender, dramatieser en deur herhaling word die begrip *digter* met sy besondere assosiatiewe verband met *lewe*, sowel as die allitererende *d-klank* uitgehef:

U is C. Louis Leipoldt?
Tyd is net 'n manifestasie van lewe. U is die digter?
Maar u *dig* tog ook?
U skryf ook gedigte oor mense?

Dood en *dig*/*digter* allitereer en as ironiese rymers vorm hulle 'n kontrapuntale patroon. Die paar *dood*-*lewe* vorm 'n deurlopende motief in die drama. Binne hierdie klanksfeer, as direkte assosiasie met die woord *digter*, tree nou na vore die woord: *draai* — in die clichéagtige onderbeskrywende: “ek (*draai*) 'n versie”, wat beteken: om maklik, sonder veel inspanning, meganies, as 'n soort bygedagte, te dig. Vanweë die klankgelykheid van *draai* met *digter* en *dood* én omdat dit kort na mekaar drie keer voorkom, word die moontlikheid geskep dat ook *draai* 'n sleutelbegrip binne hierdie dramatiese konteks mag word.

Hierdie woord word dan ook binne korte tydsbestek twee keer herhaal:

p.10: Toe *draai* ek eers verkeerd af ...

p.11: Die wiele is vasgedraai tot by die naaf.

Draai is 'n woord met 'n wye semantiese register: dit kan soos in bostaande gevalle beteken (i) om te vervaardig, 'n bepaalde vorm te gee, om inmekaar te strengel; (ii) om van rigting te verander; van oortuiging, sienswyse, gevoelens te verander; (iii) om vas te maak deur te draai; in die moeilikheid raak.

Word hierdie ondersoek verder gevoer, blyk dit dat die aanvanklike betekenis van versies *draai*: sonder inspanning dig, in ironiese kontras staan met die hoofases in die dramatiese handeling wat sentreer om Leipoldt se worsteling met die weerbarstige materiaal van die historiese Erbeveld en dat sy volgehoue soeke om 'n bevredigende artistieke vorm te vind met verskillende semantiese moontlikhede van die woord *draai* ver-taal kan word: Teen laat-middag van 22 April 1922, ontmoet Leipoldt die gees van die afgestorwe Pieter Erbeveld by Dwaaldrif. Sy gedagtes *draai* om die Van Noot-storie waaruit hy 'n gedig of 'n alleenspraak of 'n drama probeer maak. Erbeveld — as't ware deur die tyd *toegedraai* — dwaal reeds 200 jr. rusteloos rond omdat die onreg wat hy (syns insiens) in sy lewe gely het toe hy op 22 April 1722 weens sy skuld aan hoogverraad, 'n gruwelike dood moes sterf, nog nooit déurgepraat en herstel is nie. Toe Leipoldt se motor in die drif vasval, die wiele tot by die naaf *vasdraai*, moet hy téén sy wil die nag deurbring in die geselskap van die lydende Erbeveld. Die digter-dramaturg wil die oponthoud benut deur artistiek te probeer afreken met 'n ander geskiedkundige figuur: die wrede Gysbreg van Noot. Maar: “hoe ek ook al dink en *draai* maak, als bly klei” (p.14). Hierop stel Erbeveld voor: “Neem dan 'n ander loop” (p.14) — 'n ander *draai*, die moet gedoen word met sy stof wat reeds 10 jaar lank in Leipoldt se kop *draai*.

Leipoldt se gedagtes begin *draai* om Erbeveld en in sy gesprek en argument met laasgenoemde word stof versamel in verband met die objektiewe werklikheid van die enigmatiese Javaanse inlander. Gaandeweg word die buite-lyne van die historiese geval Erbeveld vasgelê. Erbeveld wil as juiste geskiedkundige karakter leef in die drama en staan afwysend teenoor eninge denkbeeldige *draai/verdraaiing* wat die skeppende kunstenaar, die maker van 'n dramatiese plot, aan sy “straightforward historical tale” wil aanbring; daarom is hy ook gesteld daarop dat Leipoldt nie op slordige wyse sy naam Erbeveld *verdraai* tot Elberfeld nie.

So ryk is die dramatiese moontlikhede van hierdie materiaal dat Leipoldt agtereenvolgens drie verwerkingsmoontlikhede raaksien:

Hy ontwerp 'n dramatiese botsing tussen die terdoodveroordeelde Erbeveld en 'n Nederlandse offisier, ene Van Hassel, wat op die vooraand van die voltrekking van die vonnis in 'n dodesel in Batavië afspeel. Die handeling draai om die tema: vryheid. Erbeveld verwerp die plotstruktuur: "Want dis nie waar nie" (p.25) — by implikasie die feite is *verdraai*: 'n draai is daaraan gegee.

Hierna oorweeg Leipoldt die tema van verraad. Hy sou 'n drama kon maak wat draai om die verhouding tussen Alida (Erbeveld se enigste kind) en 'n Nederlandse offisier. Dit kon 'n stryd word tussen lojaliteit en liefde en Alida sou haar in 'n tragiese dilemma bevind waarin sy, wát sy ook al besluit, teen iemand verraad sal pleeg (p.32). 'n Ander moontlike plan is om 'n draai te gee aan Alida Erbeveld se werklike verwantskap en haar die aangenome dogter van Erbeveld maak; so word die drama 'n nóg vergewikkelder draai-werk van 'n driedubbele verraad (p.33). Met so 'n plot-organisasie draai die drama egter weg van Erbeveld self — word dit Alida se drama. Die verwerking is boonop 'n *verdraaiing* van die historiese feite en wéér verwerp Erbeveld so 'n moontlike drama.

As Erbeveld en Zwaardcroon in 'n terugflits in 'n verbeelde stukkie dramatiese spel teenoor mekaar te staan kom, beskuldig die een die ander dat hy waarheid *verdraai*. Leipoldt ontdek die volgende waarheid in die Erbeveld-werklikheid: haat: *haat sonder ophou*. Haat "smaak na stof en as ... haat genereer die dood, en skep om hom 'n woestyn. Ek sal nie 'n drama skryf oor die haat nie. Hy's bar" (p.41).

En hiermee draai Leipoldt sy rug op die Erbeveld-gegewe. Maar die vakman Leipoldt weet: "Elke woord het sy teëwoord ... Arm word ryk en haat liefde ... liefde, wat onsterflik voorrang eis oor haat en nyd en wrok van jarelang" (p.41)

Na 'n worsteling met die Erbeveld-stof kom sy skeppende verbeelding met 'n wye draai, onverwags met die geniale vonds van die fiktiewe Martha: 'n Javaanse prinses wat hartstogtelik bemin het, maar deur haar geliefde (Van Noot) verraai is: Martha word die blinde ontongvrou van die Kaapse mark wat uit haat haar wraak gevoed het teen haar ontroue minnaar wat sy rug op haar *gedraai* het, om, toe dit te laat is, te ontdek dat sy nooit "gesien" het dat haar haat deur liefde gevoed is nie. Met 'n wye draai laat hy haar uiteindelik uitkom "by die liefde. Hy eis voorrang" (p.48).

Hierdie ingewing van die haat-liefde tema en die "toevallige raakloop" van die fantasiemaaksel Martha, wat haar skepping te danke het aan *verdraaiing* van die Erbeveld-feite, is die éintlike ontmoeting waarop daar in die titel van die hoorspel gesinspeel word. Begeesterd, asof in 'n DWAAL, met spontane skeppingsDRIF voltooi Leipoldt 'n kunswerk wat 'n vermenging is van Van Noot se geskiedenis, *verdraaide* elemente uit Erbeveld se storie en sy eie vrye verbeelding.

Die hele skeppingsaktiwiteit soos dit in hierdie hoorspel gedramatiseer is, staan in skerp ironiese kontras met die kunstenaar Leipoldt se lughartige, goedige gemeenplaas waarmee hy sy literêre aktiwiteit karakteriseer: Nou ja, dinge het 'n manier om vir my te rym en dan draai ek 'n versie... (p.9).

Tipes van die taalgebruik in hierdie fragment — trouens van die hele drama — is die totstandbring van 'n klankpartituur met alliterende d-vorme: *dood, digter, dokter, dig, draai, drif, dwaal, Dwaaldrif, drogmaaksel, drama*. Deur die herhaling van hierdie sleutelklank word die woordbetekenisse na vore gestoot en word verbande tussen die betekenisse gelê. Hierdie woorde staan dan ook direk in verband met die grondmotiewe van die drama. Binne die konteks van hierdie hoorspel verkry die woorde — in die taal van die strukturele analitiese metode — “*an extension of evocative power, and groups of words are capable of creating chains of non-literal associations which convey several different ideas and feelings simultaneously*” (Ryan e.a., 1982, p.35). 'n Mens sou nog kon ingaan op die dubbelsinnigheid van woorde soos *dwaal, drif, oerlei, stof, spook, gees, bloed, dood en lewe* wat aan verskillende frases verskeie moontlike betekenisse gee.

As Leipoldt homself karakteriseer as 'n “*Rympiesman*” (pp. 13, 14, 15, 47) het dit nie soseer te make met sy maak van 'n (minderwaardige) versie waarvan baie van die slotlinkers van die reëls rym nie — maar dit hou eerder verband met die skeppende kunstenaar wat ongerymdhede laat rym, onversoenlike diskrepante dinge in een samehangende verband versoen.

Hierdie vindingryke ontginning van en spel met klank, woordassosiasies en veral die veelvuldige betekenisse van die woord *draai*, is 'n kenmerk van die literatuur en gee aan hierdie werk sy sg. “*literariness*”.

Tot sover die formalistiese en intrinsieke kritiek wat as vanselfsprekende *objek* het: die literêre teks as konkrete, objektiewe, outonome, onveranderlike struktuur.

In die jaar 1982 waai die gees van die tyd nie meer in hierdie rigting nie.

Die sistematiese samehang van die verskillende elemente (klank, woordkeuse, tema) van die teks is egter die — sinkrone — *uitgangspunt* vir ons verdere ondersoek.

III

Leipoldt se tweegesprek met homself het as basiese probleem die vraag na die relasie tussen die realiteit en die voorstelling daarvan. Dit kry dramatiese gestalte deur sy voorstelling van “*the very act of creation*” in die proses waarvan hy op konkrete vlak in 'n argument betrokke raak met die “*man uit die lewe*”: Erbeveld. Dit is 'n veruiterliking van sy innerlike konflik tussen lewe en artistieke vorm; werklikheid en werklikheidsillusie; waarheid en verdigsel of om in Aristoteliaanse terme te praat: die spanning tussen geskiedenis en poësie d.w.s. tussen wat gebeur het en wat kón gebeur het in ooreenstemming met die wette van waarskynlikheid en noodwendigheid, tussen spesifieke voorvalle en universele waarhede.

Dit gaan in *Ontmoeting by Dwaaldrif* egter om méér as die dramatisering van die skeppingsproses as 'n samespel van “*vind en vervorm*”, seleksie en ordening waardeur 'n outonome, fiksionele taalwerklikheid tot stand kom. In sy *maakproses/herskeppingsproses* gee Leipoldt rekenskap van sy Poëtika, sy kunsbeskouing gegrond op die geïkte begrippe van wat literatuur is (vgl. Verdaasdonk se formule in Hugo Brems se artikel: “*Defictionalising*”): die literêre teks *vorm 'n eenheid* (vgl. p.3: “... my kop is vol woorde. En tog kry ek tussen al die duisende nie die regtes om die Goewerneur en sy veroor-

deeldes behoorlik aan mekaar te haak nie. Ag ja, die opstand bind hulle, en natuurlik die vonnis": en ook p. 14: "Waar begin jy dan, en hoe moet dit eindig?"; *is geloofwaardig* (vgl. p. 47: "En nou kan julle sê ék lieg, maar nie hierdie woorde nie); *is diepsinnig* (vgl. p. 48: "My Martha gaan nog lank in my land lewe, selfs in my taal praat. Sy sal die haat noem en die nyd en die wrok, maar uiteindelik uitkom by die liefde. Hý eis voorrang" ook p. 36: "So is die mens; so is sy lot") *vertoon 'n ewewigtige opbou* (Vlg. p. 36: "... só sien ek kans om oor jou te skryf. Ek gee jou vyf volle bedrywe volgens die klassieke model. Ek eerbiedig al die hooggesproke Griekse woorde: peripeiteia, hamartia dwarsdeur die ommekeer tot by die besef: so is die mens en so is sy lot"); *is outonoom ten opsigte van die werklikheid* (vgl. p.32: "Ek skryf die drama. Dis nie julle familiegeskiedenis nie. Ek besluit wat gaan gebeur"; en p. 34: "Die waarheid? Sy woorde is te min. 'n Mens moet altyd bypraat en byskryf, anders glo niemand jou nie. Soms moet jy selfs lieg".)

Die *objek van die literatuurstudie* — so wil Leipoldt dit hê — is die literêre teks as objektiewe gegewe wat as aparte woordwêreld volgens eie wette leef en volgens die wette ondersoek moet word. Uit die teksgegewe blyk dit duidelik: Vir Leipoldt bestaan daar twee duidelike syne- of grondkenmerke van, en twee estetiese kriteria vir die literatuur: *Fiksionaliteit*: waardeur literatuur gesien word as "iets anders", "iets besonders", selfs "iets verhewe" —die banale alledaagse werklikheid word immers agtergelaat; en saam daarmee ook die *autonomie van die kunswerk*, d.w.s die opvatting dat die literêre kunswerk 'n insigself geslote, selfgenoegsame kunswerk is, los van die wêreld, bo-tydelik en *onafhanklik van die perspektief van die waarnemer*.

Die implikasie van Leipoldt se Aristoteliaanse kunsbeskouing is dat die literatuur geskei kan wees van die praktyk, en: Literatuur sou nutteloos kon wees.

Dat dié tradisionele opvatting van literatuur vir hom nie meer heeltemal so vanselfsprekend is nie, blyk uit die blootlegging van sy intieme dialektiese gedagteproses; uit die feit dat hy in tweespraak met homself verkeer en dat Erbeveld presies die teenoorgestelde siening of gesigspunt t.o.v. wat literatuur kan wees/behoort te doen, verteenwoordig. Erbeveld wys fiksionaliteit volstrek af; hy wil dat *kuns* en *lewe* op 'n vanselfsprekende wyse inmekaar moet vloei, dat kuns en die lewe van elke dag geïntegreer moet wees: "My verhaal is aangrypend, met spanning, stryd, opstand en die allertreurigste afloop. Al wat ontbreek is die woorde, en jy is daarmee gebore" (p.19).

Waar dit vir Leipoldt gaan om wat die teks *IS*, gaan dit vir Erbeveld om wat die teks moet *DOEN*: Hy pleit by Leipoldt (p.19): "Vergader my bene en laat my stof weer praat. Jy is 'n digter"; en: "... "Gee net die woorde. Dan *praat die feite vir hulleself*"; en: "Wees jy dan my *advokaat*. Jou woorde sal *getuig* en *oortuig* en *uiteindelik reg spreek* ..."

Leipoldt se konvensionele/klassieke opvatting oor wat literatuur is, skyn aan die einde onoorwonne uit die konfrontasie met Erbeveld te tree. Nadat hy drie moontlike dramatiese situasies oorweeg het waarin hy telkens 'n ander seleksie van elemente uit die praktiese konteks van Erbeveld se lewe na 'n literêre-getransformeerde, esteties-georganiseerde werklikheid getransponeer het en nóg geen bevredigende vorm kon vind nie, laat vaar hy die onderneming. Al soekend, worstelend en pratend ontdek Leipoldt egter 'n morele-waarde, 'n universele waarheid wat hy onmiddellik aangryp as iets wat hy

uit die Van Nootstorie kan losdig en wat kan bydra om “ewigheidswaarde” aan die werk te gee. Tot die “ontknoping” van die dramatiese konflik hoort die demonstrasie van die wyse waarop ’n verwickelde fiksionele werklikheid met “Martha van die markpleinhoek” as sentrale figuur tot stand kom deur die samevoeging van diverse komponente geneem uit die geskiedenis van Erbeveld en Van Noot en die kunstenaar se vrye verbeelding.

MAAR: die dramatiese handeling gee nie net ’n voorstelling van Leipoldt se skeppingsaktiwiteit nie: Erbeveld tree telkens op as ONTVANGER van die literêre boodskappe wat agtereenvolgens gestruktureer is om die kernbegrippe vryheid, verraad, haat en oorwinnende liefde. Erbeveld se ervaring van en uiteindelijke reaksie op hierdie vier fiksionele werklikhede en teksboodskappe — ’n mens sou in die terminologie van die resepsie-estetika kon sê: sy telkense konkretisasie van die artefakt tot estetiese objek — is ’n tek-simmanente gegewe. En so demonstreer H. Grové se drama dat die literêre teks nie onafhanklik van die ontvanger bestaan nie, dat daar ’n samespel tussen teks en waarnemer is: dat teks en leser komponente is in ’n kommunikasie-proses. By implikasie gee die drama te kenne dat Leipoldt se Aristoteli-aans-gefundeerde kunsbeskouing nie die laaste woord spreek oor die literêre werk nie; dat teks-ontleding dus méér behels as net ’n sg. “close reading” van die teks.

In Erbeveld se laaste woorde — ’n spel met klank, woord, herhaling, soos op die wyse van die poësie — praat die feite self: “Eens op ’n dag was Erbeveld groot maar jammer tog nou’s Erbeveld dood. Nie ’n besondere versie nie, maar darem waar”.

’n Mens sou kon sê: ons het hier ’n vervloeiing van “feite” en “versies”. En Leipoldt se slotwoorde: “Elberfeld . . . Elberfeld . . . Erbeveld . . . Ek sou in elk geval moeilik ’n rymwoord vir sy naam kon kry” (p. 49), skyn te dui op die moontlikheid dat Leipoldt steeds volhard met wat vir hom ’n vanselfsprekende saak is: *dat literatuur ’n afsonderlike kategorie vorm*. En tóg: die feit dat die verbeeldingsvorm Elberfeld nou plek maak vir die naam Erbeveld — die juiste vorm van die eienaam van die historiese figuur — én dat hy ’n rymwoord soek op *Erbeveld* ... skyn dit nie dalk die moontlike opheffing van die geskeidenheid tussen lewe en kuns te impliseer nie? Sou die hele dialektiese proses, die argumentasie met Erbeveld nie Leipoldt se sg. “sekerheid” omtrent die geldigheid van tradisionele literêre teoretiese beginsels ondermyn het nie? Is daar nie ’n “beyond” wat verder reik as hierdie aprioristiese beginsels van Leipoldt nie? Dis moontlikhede wat die leser laat dink. Die hele proses van dramatiese argumentasie lei dus ook die begin van ’n nuwe dink-proses by die leser.

To undercut the familiar and to question assumptions (Ryan, 198, p.110) is die hele strategie van hierdie hoorspel en hieruit blyk die onmiskenbare didaktiese dimensie van *Ontmoeting by Dwaaldrif*. Dat Henriette Grové dan ook in die strukturering van hierdie drama (“Lehrstück’?) met sy sterk intellektuele inslag gebruik gemaak het van die rasionalis Brecht se teoretiese beginsels, is nie vreemd nie. Wat wél verrassend, méér nog: ’n prestasie is, is die besondere wyse waarop sy elemente van die Aristoteli-aanse *dramateorie* in simbiose laat saamleef met Brechtiaanse *teater tegnieke* en dié weer by die aard van die hoorspel laat aanpas het.

Die bepaalde plot-organisasie van hierdie drama stem ooreen met die klassieke versameling van stof in verband met die objektiewe werklikheid van Pieter Erbeveld en die historiese Javaanse opstand van 1721. (ii) *Die ontwikkelingsfase* behels die proses waarin Leipoldt sy oerstof ontleed, sekere motiewe daarin onderskei en uit die motiewe drie tematiese eenhede opbou en dan drie dramatiese handeling konstrueer om die begrippe vryheid, verraad, haat. (iii) Die klimaks word bereik as Leipoldt die tema "liefde, wat onsterflik voorrang eis oor haat en nyd en wrok van jarelang" ontdek en sy skeppende verbeelding onverwags met die geniale vonds van Martha, blinde ontongvrou van die Kaapse mark, na vore kom. (iv) Die *ontknoping* volg wanneer Leipoldt asof in 'n dwaal, begeesterd, die dramatiese alleenpraak van Martha vlot klaarskryf.

Ten spyte van die logiese eenheid van die plot, die noodwendige verloop van die dramatiese handeling, *skep die tegniek van 'n spel-binne-'n-spel die indruk van die individuele episodes wat elk 'n afgeronde eenheid vorm*. Dis 'n boeiende voorbeeld van die versoening tussen formele elemente uit twee teenoorstaande dramatiese konvensies.

Ten spyte van die besondere Aristotelianse plot-organisasie word die leser nie betrek by enige vorm van emosionele empatie vir en identifikasie met die dramatiese karakters nie. Die meedoënlose wyse waarop die skeppende kunstenaar as hooffiguur materiaal manipuleer en onverskillig staan teenoor diegene wie se feite hy misbruik, bevorder eerder 'n gevoel van antipatie as simpatie inlewing in sy lot. Die botsende standpunte oor literêr-teoretiese sake doen eg-Brechtiaans 'n beroep op die intellek — op dié wyse word die leser gedwing om kritiesondersoek, rustig onttrokke na te dink oor die dinge wat op die spel is, om self bewustelik tot die ontdekking te kom van wat moontlik verouderd kan wees i.v.m. ons dinkoor die literatuur, en wat teenstrydig is in die bestaande stand van ons literatuurstudie. En hierin bestaan die besondere vorm van genot wat hierdie hoorspel sy leser besorg: die intellektuele genot om tot nuwe insigte, verruimde begrip gevoer te word oor 'n aktuele saak éérder as die emosionele genot wat 'n katarsis, a.g.v. meeleving soos ervaar in die konvensionele drama, meebring.

Op enkele verdere Brechtiaanse elemente vestig ek nog die aandag:

Die epiese verslag van gebeure wat in die verlede op 'n sekere tyd en sekere plek gebeur het, gee 'n forum vir die bespreking van aktuele sake wat dringend vra om verandering: in dié geval: sake van literêr-teoretiese aard. Die eietydse leser reflekteer rustig oor "lessons to be learnt from those events of long ago".

'n Opvallende vervreemdingstegniek raak die Leipoldt-hooffiguur: hy tree op as 'n soort seremoniemeester, verhoogbestuurder, toneelmeester; as skeppende kunstenaar *demonstreer* hy hoe 'n stuk *gemaak* word. Dit versteur die sg. illusie van die realiteit. Die illusionêre effek ontbreek egter deurgaans want álles, óók die voortdurende heen-en-weer beweging van plek en tyd, herinner 'n mens daaraan dat die stuk "gespeel" word, letterlik: dramaties voorgestel word.

Brecht se oogmerk met sy intelligente teater is vermoedelik ook Henriette Grové s'n met hierdie hoorspel: "*to leave the spectator . . . a changed man, or rather to sow within him the seeds of changes which must be completed outside the theatre*" (Demetz (ed.), 1962, p.27).

IV

'n Formalistiese kritikus aan die begin, probeer ek nou aan die einde van hierdie lesing om vanuit die perspektief van een van ons jongste kritiese metodes, dié van die resepsie-estetika, opnuut na *Ontmoeting by Dwaaldrif* te kyk. Die resepsie-estetika is as ondersoekrigting juis 'n reaksie op die outonomie-opvatting wat kunswerke beskou as los van die wêreld, bó-tydelik en onafhanklik van die perspektief van die waarnemer (Segers, 1978, p. 52); die aksent val nie op wat fiksie *is* nie, maar watter *effek* het fiksie.

Vir die ondersoek gebruik ek die resepsie-benaderingsmetode se eiesoortige terminologie wat opvallend verskil van dié wat vir die gebruikelike struktuur-analise gebruik word.

Volgens hierdie benaderingswyse is die teks bedoel vir die leser om te lees; die *objek van die literatuurwetenskaplike ondersoek is gevolglik nie meer die artistieke teks nie, maar die gekonkretiseerde teks*; of om met Mukarovsky te praat: *nie meer die artefakt nie, maar die estetiese objek* en dié word gerealiseer deur die leesreaksie van die leser.

Die multi-interpretatiewe karakter van die tekenmateriaal in hierdie teks en ook die feit dat daar individuele psigologiese verskille tussen die lesende persone bestaan, sal mede-bepalend wees vir die verskille in reaksies op die teks. Die speelruimte van moontlike resepsies van literêre tekste (d.w.s. moontlike estetiese objekte) is onbegrens — die omvang is slegs *indirek* van die strukturele opset van die teks afhanklik maar dit beteken tog nie dat enige subjektiewe of impressionistiese lesing as 'n konkretisasie van die estetiese objek beskou word nie:

“Reception occurs as a process creating meaning, which realizes the instructions given in the linguistic appearance of the next” (Siegfried J. Schmidt in Buursink e.a. 1978, p. 114).

Elke leser kom na die artistieke teks met sy individuele leeservaring en sy vermoë om diverse tekssegmente na eie insig te kombineer. Die *artistieke teks* is 'n *gekompliseerde geheel* van estetiese sinjale/seine — d.w.s. teks-elemente wat die literêre karakter van die teks bepaal. In 'n resepsie-proses skep elke leser sy eie verwagtingshorison (gekonstrueer op die basis van sy verwagtinge op grond van 'n bepaalde genre, sy ervaring van bekende, vroeër gelese tekste, sy begrip van die verskille tussen literêre taal en ander taalgebruik); elke leser sal sy eie estetiese sinjale/seine selekteer en dus sy eie betekenis konstrueer. Hiermee verval die konsep van die onaantasbare AUTONOMIE van die kunswerk asook die kriterium van FIKSIONALITEIT. Omdat die tekenmateriaal van die artistieke teks in elke leessituasie konstant is, sal die individuele interpretasies nie afhanklik wees van die willekeur van die lesers nie.

Literêre ervaring kan op verskillende niveau's plaasvind. Ek skets enkele hipotetiese leesreaksies.

Die onmiddellike, spontane aanvaarding of verwerping van dié werk (deur die gewone leser) sal afhang in watter mate die leser deur die *spanningstruktuur* van die werk geboei word:

Dié hoorspel beskik oor 'n hele arsenaal van middele om die belangstelling van die leser te prikkel en te behou:

- (i) Die besondere wyse waarop informasie gegee word: Leopoldt se gedagte-wêreld, sy innerlike worsteling word konkret voorgestel as 'n bo-natuurlike dramatiese *Ontmoeting by Dwaaldrif*.
- (ii) Die wyse waarop die dramatiese handeling deur verskillende fases gevoer en daar in elke fase frappante onthullings gemaak word, is boeiend. Bietjie vir bietjie verkry die leser voortsrydend insig in die agtergrond van Erbeveld se geskiedenis en in die samehang van sy optrede.
- (iii) Die besondere manipulasie van tyd verskerp ook die element van spanning: Erbeveld se storie word nie op tradisioneel-chronologiese volgorde meegedeel nie; elke terugflits of stukkie verbeeldingspel bring verdere brokies informasie omtrent sy lewe en strewe en wrede, onmenslike dood:
- (iv) Dit is 'n wrede verhaal vol onrus, opstand, hoogverraad, sameswering, 'n onreëlmatige verhoor en 'n gruwelike vonnis en dit gaan oor felle emosies soos nyd, haat, jaloesie, wraaksug.
- (v) Spanningwekkend is al die retrospektiewe en prospektiewe verwysings waardeur allerlei strukturele verband gelê word as gevolg waarvan 'n spel met die leser se verwagtings aangeknoop word.
- (vi) Die wyse waarop verwysings gemaak word na die wêreld buite die teks: na die waardesisteem van die leser, is ook boeiend.
- (vii) 'n Spanningselement wat deurgaans sorg dat die aandag geboei word, hang saam met die paradoksale aard van die enigmatiese Javaan: 'n veragte Mixties Burger (sy vader was 'n Duitser en sy moeder 'n inlandse vrou) maar draer van 'n Eretitel wat *opperkoning* beteken (p. 38); deurgaans bly die onsekerheid oor wát hy eintlik was: "samesweerder, opstoker, moordenaar"? of dalk "edel patriot wat, opstoker, die heil van sy mense soek?" (p.39).
- (viii) Boeiend is veral die fyn spel van teenstellings: *Karakters*: Leopoldt — Erbeveld; skeppende kunstenaar — gewone (oningewyde) mens; Hollandse koloniale heersers — onderdrukte Javane. *Tyd*: die jaar 1922 — gebeure van 1722. *Geografie/plek*: Transvaal se Bosveld — Java; die spel met die oue en die nuwe.
- (ix) Boeiend is ook: (a) Die drie radikaal verskillende dramatiese situasies wat Leopoldt versin en die uiteenlopende seleksies wat hy maak van elemente uit die Erbeveld-geskiedenis, en (b) die onvoorspelbare verloop van die hele skeppingsproses en die talle fyn aanduidings wat die uiteindelijke resultaat as't ware voorberei:
- i.p.v. 'n prosa-drama maak hy 'n *gedig in blanke vers*
- i.p.v. 'n tragedie skep hy 'n *dramatiese monoloog*
- i.p.v. 'n werk met *Oosterse agtergrond* speel die gebeure af in die Kaap
- i.p.v. temas soos vryheid/verraad/haat — is dit *liefde* wat voorrang eis
- i.p.v. 'n *manlike* hooffiguur: Erbeveld — 'n *minnende, lojale vrou* as sentrale figuur
- i.p.v. die verwerking van aktuele politieke en sosiale probleme soos rasisme en kolonialisme — gaan dit oor *universeel menslike gegewe en morele waardes*
- Inderdaad: "the creative act... will for ever elude the human understanding" (Jung).
- (xi) Ten slotte: Die spanningstruktuur hou verband met die stilistiese afwisseling/veranderinge was pas by die emosionele struktuur en/of intellektuele dramatiese momente in die werk.

Vanweë die kompleksiteit van die teks, die potensiaal van talle moontlike estetiese objekte, kan dit ook op 'n tweede manier gelees word. Die lesersreaksie mag ook sentreer om die verwagting wat geskep word deur die feit dat *Ontmoeting by Dwaaldrif* 'n geleentheidstuk is om Leipoldt te huldig. 'n Bepaalde soort leeservaring waaroor hy beskik sal die leser in staat stel om 'n seleksie te maak van al die tekselemente wat eksplisiet en implisiet verband hou met die mens en kunstenaar Leipoldt. Die voortrefflike wyse waarop die elemente fyn en heg geïntegreer is met die dramatiese handeling vra 'n bepaalde rol by die leser: sy noukeurige agtergrondkennis moet met presiese leeswerk gekombineer word: Sekere verwysings is direk, dit stem ooreen met die leser se *verwagtingshorison* m.b.t. 'n huldigingstuk:

(i) Leipoldt is 'n afstammeling uit 'n sendelinggeslag; sy vader was predikant; sy moeder " 'n moeilike mens" (p.24)

(ii) Hy is 'n veelsydige mens: digter-dramaturg, mediese dokter, botanikus, joernalis, fynproewer, historikus, skrywer en spookstories.

(iii) Hy het 'n ruim belangstellingsveld gehad: die eksotiese Ooste het hom geboei en veral ook die magiese, die bonatuurlike en spookagtige, die buitengewone, die vreemde — veral vreemde oorlewerings van moorde en mense wat weed en hardvogtig is.

(iv) Hy gebruik 'n ekspressiewe taal wat in wese eg en suiwer Afrikaans is en wat klink.

(v) Hy is 'n kunstenaar met 'n konkrete verbeelding.

Bepaalde aspekte van sy lewe en kuns wat ingebou is in die struktuur bring egter mee dat daar 'n verskil ontstaan tussen die teks en die ernstige leser se literêre verwagtingshorison wat o.a. gevorm is deur sy leeservaring.

H. Grové het tot op sekere hoogte vry omgegaan met feite (demonstrasie van kunstenaar se "misbruik" van gegewens?): Die dramatiese monoloog "Van Noot se laaste Aand" het reeds op 1 Oktober 1916 in *Die Brandwag* verskyn maar word verskuif na 22 April 1922.

(i) Op verrassend-oorspronklike wyse word Leipoldt gehuldig as: *die verbeeldingryke woordkunstenaar*, digter van eerste dramatiese monoloog in Afrikaans en grondlegger van die Afrikaanse drama; *vernuwer*; wat tematiek en tegniek — ook kuns van die verwysingstegniek — en eksterne vorm van die literêre kuns betref; *eensame individualis* wat nooit werklik 'n maat gehad het nie en gewoonlik 'n kamma-buitestaander aangespreek het — 'n buitestaander wat déél is van sy eie wese: sy alter ego, sy "Boetie"; 'n *my-meraar* wat oor die dood en die voortbestaan van die mens na die dood gepeins het; *taalhanteerder* wat taal helder en direk laat vertel maar taal ook op indirekte wyse poëties laat sing; *kunstenaar met 'n onverbeterlike vormvermoë*; *meester van die ironie* — al hierdie sprekende detail word verkonkretiseer in die dramatiese persoon, die karakter, gedagtes en geestelike handeling van die hooffiguur wat peinsend, by wyse van *intransitiewe dialektiek* ('n tweegesprek van 'n persoon met homself), verborge teensprake en teenstrydighede in die huidige stand van ons literatuurwetenskap onthul ten einde noukeuriger begrip van en kennis omtrent dwingende teoretiese kwesies tuis te bring.

Vir die literêr-gekskoolde leser sal die teks se besondere kwaliteit as 'n huldigingstuk 'n opwindende leeservaring bied. Heel besonder is die wyse

waarop Leopoldt gehuldig word deurdat H. Grové in 1980 voltooi wat Leopoldt met sy dood op 12 April 1947 onvoltooid gelaat het: 'n drama oor die Erbeveld-geskiedenis. Oorspronklik is die wyse waarop die *proses* van skeping uiteindelik ook die *produk* geword het, en heel verrassend is die "verklaring" vir die raaisel waarom Leopoldt, ten spyte van sy aangetrokkenheid tot die Erbeveldgegewe en ten spyte van die feit dat dit spannende en dramatiese stof is, tóg nie 'n bevredigende vorm daarvoor kon vind nie: "‘Ek sal nie 'n drama skryf oor haat nie. Hy's bar!" (p. 41).

Die polivalensie van *Ontmoeting by Dwaaldrif* maak nog verdere lesings moontlik: 'n Derde moontlike konkretisasie van die estetiese objek kan grond wees op die leser se leeservaring en kennis omtrent die hoorspel as genre. Ek noem slegs enkele sake wat tot so 'n leesreaksie sou hoort: 'n Reaksie op die genre-bepalende karakteristieke, die deur die hoorspel-praktik noodsaaklike gemaakte aanpassings omdat 'n luisterende publiek op 'n ander wyse gemanipuleer word as 'n kykende publiek of 'n enkelingleser;

die besondere uitweg wat H. Grové gevind het om betroubare informasie oor die gedagte- en gevoelslewe van die hooffiguur oor te dra aan 'n luisterende publiek deur Leopoldt in tweegesprek mét homself, dus dramaties téénor homself, te laat optree;

die samehangende handeling wat die hoorder end-uit geïnteresseerd en met aandag sal laat luister (vgl. die konkretisasie van die dramatiese spanning-struktuur).

Omdat die hoorspel slegs *gehoor* word en die woord dus primêre betekenis-en handelingsdraer is, sal die spel met die woord, maar ook klank, musiek en stiltes, aandag geniet.

Dat Henriette Grové slegs een helfte van die kunswerk geskep het en die leser die ander helfte moet skep deur sý skeppende aktiwiteit, word die duidelikste aan die lig gebring deur die vierde wyse waarop die artistieke teks tot estetiese objek gerealiseer word. Dit raak die interpretasie wat ek reeds gegee het van die Leopoldt-Erbeveld konflik as 'n verkonkretisering van die dialektiese teenoormekaarstelling van die tradisionele en nuwe teoretiese beskouinge omtrent objek en metode in die literatuurwetenskap soos in 1980.

Nie een van hierdie afsonderlike lesings bied die ideale lesing nie; hulle verteenwoordig elkeen 'n aktuele estetiese waarde maar nie een is volledig nie. Meermale se lees van die teks sal dalk lei tot 'n ander, maar ook kwalitatief beter, realisering van die teks met sy komplekse betekenispotensiaal.

Die spektrum van eie konkretisasies kan met nuwe gesigspunte uitgebrei word deur die eie lesings van verskillende tye met mekaar en met ander lesers s'n te verbind tot 'n *sintetiese voorstelling* van die teks. Maar slegs 'n professionele leser sal hom só met die teks besig hou. Murkarovsky het die moontlikheid gestel dat 'n literêre teks self méér kan beteken as wat die skrywer se bedoeling was; "de receptie van een artistieke tekst (is) altijd een strijd tussen de luisteraar en de schrijver" (Jurij M. Lotman, in Buursink, 1980, p. 207).

Die literêre waarde van *Ontmoeting by Dwaaldrif* sou ons kon meet aan die volgende kriteria van die resepsie-estetika as kommunikasie-gerigte ondersoekmetode:

- i) aan die polifunksionele en meerduidige struktuur van die teks;

ii) aan die estetiese afstand, d.w.s. die verskil tussen die *struktuur* van 'n teks en die *verwagtingshorison* van 'n leser(sgroep) op die tydstop toe die teks verskyn het (Segers, 1978, p. 11). Anders gestel: die verskil tussen die vertroude van die estetiese ervaring tot dan toe en die "door de nieuwe tekst geëiste 'Horizonwandel' ", bepaal die estetiese waarde van die teks. Dat *Ontmoeting by Dwaaldrif* 'n duidelike *horisonverandering* van die leser verlang, blyk uit die talle lesings wat literêre resensente by verskyning van die drama gemaak het, maar nie by dié aspek van die werk uitgekom het nie nl. *as die dramatisering van die probleem objek en metode in die literatuurwetenskap*; ook nie by wat as 'n nuwigheid in die Afrikaanse drama geld nie: die implementering van Brechtiaanse teater tegnieke vir die hoorspelmedium ten einde op tegniese wyse die sterk intellektuele impak van die dramatiese handeling te ondersteun.

Hierdie onvolledige realisering van die teks hou in sekere sin verband met die in gebreke bly van die leser om die sg. "oop plekke" of "Leerstellen" (deur Wolfgang Iser beskryf as *Unbestimmtheit* van die teks deur eie self-werksaamheid, eie meewerking, dít wat nie eksplisiet gesê is nie, met betekenis te vul.

Die wyse waarop H. Grové die 'oop plekke' — ongewoon vir 'n hoorspel wat steun op vervlugtigende woordklank — ingebou het in die struktuur, waarop sy vaagheid m.b.t. essensiële betekenis laat funksioneer as die belangrikste skakel tussen teks en leser, dui op die literêre waarde van die teks. 'n Kunstenaar se skeppende bewussyn is volkome toegerus vir sy taak — so sê T.S. Eliot — "when it is constantly amalgamating disparate experience" en om dié ongeliksoortige dinge saam te voeg tot 'n nuwe geheel.

Ontmoeting by Dwaaldrif — 'n huldigingswerk met 'n sterk intellektuele inslag ter ere van die gevoelsmens C. Louis Leipoldt — se struktuur steun op 'n fassinierende verstrengeling van die oue en die nuwe, van dinge/idees/sake wat wesenlik ongeliksoortig skyn te wees, soos: die teks as monument met die teks as appèlstruktuur of teken; die teks as organiese eenheid met die teks as skakel in 'n kommunikasieproses; die teks as fiksionele, outonome wêreld met die teks as artefakt wat in talle estetiese objekte omskep kan word; die teks wat 'n objektiewe gegewe is met die teks wat sosiologies doen, en ook: Aristoteliaanse drama-beginsels met Brechtiaanse epiese teater tegnieke.

Máár: in haar eksploitering van hierdie ongeliksoortige dinge as *paradoksale* diskrepanσίες gee Henriette Grové — skeppende kunstenaar, en in héél besondere sin: "Rympiesman — dramatiese bevestiging van Leipoldt, digter-dramaturg se woorde: "Ek is geen regter nie..."

Beknopte Literatuurlys:

BUURSINK, M. e.a 1978. *De Wetenschap van het Lezen. Tien jaar theorie der literaire receptie*. Assen: Van Gorcum. 288 pp.

DEMETZ, Peter (ed.) 1962. *Brecht. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc. 186 pp.

ECO, Umberto. 1976. *A Theory of Semiotics*. U.S.A.: Indiana University Press. 354 pp.

ELAM, Keir. 1980. *The semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen. 248 pp.

ESSLIN, Martin. 1980. *Brecht. A Choice of Evils*. Third, revised edition. London: Eyre Methuen. 315 pp.

GROVÉ, Henriette. 1980. *Ontmoeting by Dwaaldrif*. Johannesburg: Perskor-Uitgewery. 49 pp.

- HARARI, J.V. (ed.) 1980. *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist criticism*. United Kingdom: Methuen & Co. Ltd. 475 pp.
- LOUW, N.P. van Wyk. 1965. *Asterion*. Kaapstad: Human & Rousseau. 69 pp.
1977. *Deurskouende Verband*. Kaapstad: Human & Rousseau. 146 pp.
- MUKÁROVSKÝ, Jan. 1970. *Aesthetic function, norm and value as social facts*. Translated from Czech, with notes and afterword by Mark. E. Suino. Michigan: University of Michigan. 102 pp.
- PFISTER, Manfred. 1977. *Das Drama*. München: Wilhelm Fink Verlag. 454 pp.
- RYAN, Rory and Susan van Zyl. (ed.) 1982. *An Introduction to Contemporary Literary theory*. Johannesburg: Ad. Donker. 213 pp.
- SEGERS, R.T. (red.) 1978. *Receptie-Esthetika. Grondslagen, theorie en toepassing*. Nederland: Huis aan de drie grachten. 201 pp.
- STRICKLAND, G. 1981. *Structuralism or Criticism? Thoughts on how we read*. Cambridge: Cambridge University Press. 209 pp.
- VAN DIJK, T.A. 1971. *Moderne literatuurtheorie. Een eksperimentele inleiding*. Amsterdam: Van Gennep.
1976. *Pragmatics of Language and Literature*. Amsterdam.
1977. *Text and Context. Explorations in the Semantics and pragmatics of discourse*. London: Longman. 261 pp.
- WILLET, John. 1977. *The theatre of Bertolt Brecht. A study from eight aspects*. Revised paperback edition. London: Eyre Methuen. 240 pp.

P. H. Roodt

Die sluitingsteks in *Jaarringe*

“Vingeroefeninge op swart en wit” is die kortste verhaal in *Jaarringe*, sowat drie en ’n half bladsye lank. Daarby verskil dit aanmerklik van die ander verhale deur die kort sinne, die poëtiese styl. “Herhaling lê dikwels ’n sinvolle verband tussen bepaalde verskynsels, en as sodanig is dit ’n fundamentele verenigende prinsipe in die poësie” (Leon Strydom 1976 20). Ek kom later weer hierop terug. Ook hierdie verhaal het soos “Vakansie vir ’n hengelaar” en “So vroeg-vroeg in die môre” ’n “inleiding” waarin daar gewag gemaak word van die skryfaksie en waarin daar ’n interaksie is tussen vertel en vertelde. Die titel en die ontginning van die betekenis van swart en wit wat dadelik aan die orde gestel word, verrai die motief van skryf. Dan kán “wit papier” al veelduidig funksioneer. Die dubbelsinnigheid is gegee in die titel: dit skep die verwagting van ’n dubbele gerigtheid — skrywer en klavierspeler. Anders as in “Vakansie vir ’n hengelaar” en “So vroeg-vroeg in die môre” word die “inleiding” tipografies van die res van die verhaal onderskei: die eerste dertien reëls is naamlik links onder mekaar geblok. Vanaf reël veertien volg die teks ’n normale paragraafbou wat tipografies deur ’n wit inkeping voorgestel word — soos die res van die bundel.

Die eerste dertien reëls vorm dus tipografies ’n eenheid — wat kan inhou dat dit as eenheid wil kommunikeer. In hierdie stuk is daar ’n wisselwerking tussen die vermelding van ’n feit, dat dit reën, en iemand wat klavier speel — klaarblyklik besig om toonlere te oefen. In reël agt wil dit voorkom asof die klavierspeler verveeld is en die reën naboots, vergelyk die tipografiese aanbod: “Reën Reën Reën Reën — in chromatiese volgorde.” Veral laasgenoemde twee woorde bevestig dat hier iemand met ’n toonleer besig is. Hier is dus ’n nabootsing, ’n sigbaarmaking van buite. Dit is ’n voorbereiding van die meisie se handeling (reël veertien en verder) wat gefrustreer is deur die reën: sy kan nie buite speel nie en nou sit sy doelloos op die klavier en tokkel; daarom draai sy die sitskyf van die klavierstoel uit en laat dit oor die vloer skiet. Die eerste dertien reëls teken ’n situasie, is ’n voorspel tot die meisie se optrede.

Maar hier is ook ’n outeur besig om te skryf, wat ordenend, besinnend, byna soekend besig is: “Swart klavier en wit papier maar die swart klavier het wit klawers en op die wit papier tros pikswart nastergalnote.” Hiermee word onder meer ’n teenstelling bewerk tussen die verhaalfiguur (die kind) en die vertellende outeur: die kind is wel gefrustreer, maar sorgvry: terwyl die outeur ordenend besig is. Die aanhaling verwys ook vooruit na die res van die verhaal en veral na die einde: vir die kinders is die konfrontasie met die dood ’n momentele skrik, maar as iemand die woord swartmasels noem, gaan dit gou oor in ’n eidelose, byna histeriese gelag. Vir die verteller (én die implisiete leser) is dit egter nie ’n spel nie, nie snaaks nie — die effek is skrynend. Die diskrepans tussen verskillende insigte word vroeg in die teks vasgelê — die ironie begelei dus die verhaal.

Die reën in die “inleiding” het dan die volgende implikasie: vir die verhaalfiguur, Monica, is dit bloot reën, iets wat haar omkrap, wat haar verhinder om buite te speel. Die teks begin immers uitdruklik daarmee dat dit reën, dat

dit gister, eergister en eereergister gereën het. Teen die einde van reël der-tien word dit: "Dit reën al dae, al weke."

Dit is 'n durende hindernis. Daarom speel die verteller met woorde op papier: oefen hy as 't ware aan 'n toonleer en gaan daarvandaan oor in 'n gekomponeerde eenheid.

Vir hom sowel as Monica is die reën 'n versperring: vir hom om te skryf, vir haar om buite speel. Die woorde: "Reën, reën, gaan weg, reën!" en "As dit net wou ooptrek." is 'n versugting van albei, maar op verskillende maniere.

Vir bogenoemde vertolking is daar verdere bewys, en wel in reël nege: "Harlekyn² en pierrot³, harlekyn en pierrot." Hierdie twee woorde word skynbaar sonder verband hier vermeld. Die vraag is: na wie verwys dit, op wie is dit van toepassing? Die verteller? Monica? Ander verhaalfigure? Wil die teks dalk sê dat die kunstenaar 'n hanswors is, of liewer: iemand wat in 'n maskeradepak figureer? Of dat die mens se handelinge soos die van 'n harlekyn en pierrot is? As mens Van Dale en Scott se verklarings in gedagte hou en let op die figure in die verhaal, bv. die Sjinees met die wit mus en die pikswart vlegsels, die wit kinders, die witkopseun, en die einde van die verhaal in berekening bring, dan wil laasgenoemde moontlikheid materialiseer. In die teks kry harlekyn en pierrot 'n eiesoortige betekenis — hulle word verlos van hul tradisionele funksie in 'n klug: dit kry só ongeveer die betekenis van iemand wat met 'n spel besig is — die lewe — en nie die implikasies daarvan besef nie. Dit sien mens in die sorgelose, enigsins sinlose spel van die kinders wat slegs ingestel is op die eie piesier.

Binne die verband waarin "harlekyn en pierrot, harlekyn en pierrot" (reël nege) staan, hoef dit nie op die verteller en/of die kinders te slaan nie; dit kan heenwys na die reën — veral as mens let op die herhaling van reën in reëls agt en tien: "Reën Reën Reën Reën — in chromatiese volgorde" en "Reën, reën, gaan weg reën!" Die reën kan dan 'n mag van buite wees wat sy invloed laat geld. Dit is 'n moontlikheid wat sinvol word in die teks: die reën kan verwys na, selfs substitueer word vir dood. Die herhaling van reën en harlekyn en pierrot gaan gepaard met handeling, naamlik die kind wat klavier speel en die outeur wat, spelende met woorde, sy verhaal bou. Harlekyn en pierrot lyk na 'n assosiasie van die verteller — eerder as 'n openbaring van die denke van die kind: 'n kind van daardie ouderdom sal waarskynlik nog nie sulke woorde ken nie. Daarom lyk die eerste moontlikheid: dat dit op verteller én verhaalfigure kan slaan, na die waarskynlikste: die verteller wat — spottend en ernstig — homself, sy spel en sy verhaalfigure daarmee tipeer.

Harlekyn en pierrot kan dus 'n belangrike sleutel verskaf vir 'n interpretasie van die verhaal. Dit kan ook verwys na (dit roep in elk geval die assosiasie op van) die *commedia dell'arte*. Vergelyk Abrams 1971 28: "The actors, playing stock characters, largely improvised the dialogue around a given *scenario* — a brief outline of a drama, indicating the entrances of the main characters and the sequence of the action." Vergelyk ook Holman 1972 112: "A harlequin interrupted the action at times with low buffoonery."

Die verteller gaan soortgelyk te werk: Rondom, of vanuit, 'n bepaal-scenario van klavierspeel (van die skryfaksie), van 'n toonleer "oefen", improviseer hy 'n verhaal. Dit is bv. nie toevallig nie dat die "inleiding" uit 12 sinne

bestaan wat ooreenstem met die chromatiese toonleer van 12 note — daarom ook die woorde: “. . . op die wit papier tros pikswart nastergalnote” (my kursivering). Die verhaalkern het uiteindelik met die dood te make.

Ek sê vanuit ’n bepaalde scenario kry mens ’n improvisasie en uiteindelik ’n komposisie. (Reeds aan die begin — vanuit die titel — besef die leser: daar is niks argeloos aan die spel nie; die hele teks is fyn beplan en opgebou — die spelindruk wat die teks laat, is paradoksaal, skyn, dit is daar vir die natuurlikheid.) Die scenario is ’n toneel wat geskep word. Soos ’n klavierspeler voor ’n uitvoering, of beter nog: ’n komponis voor ’n komposisie sal speel met die moontlikhede van sy medium, so speel die vertellende outeur met sy medium, die woord. Deur kort sinne te gebruik wat voller word en weer korter en die herhaling van ’n paar sleutelwoorde kom ’n bepaalde toneel tot stand (naamlik van iemand wat skryf), iemand wat verveeld toonlere oefen. Veral die herhaling van wit en swart — elkeen vyf keer — is belangrik: hulle gaan later in die teks ’n bepaalde funksie verrig. Hulle sirkuleer deur die verhaal: dra en versterk die tema, maar bly nie altyd ’n vaste betekenis behou nie. Hulle dien as leitmotiewe wat vas én as variasie voorkom. Daar word dus meer as een ’oktaaf’ gebruik om die komposisie te verwesenlik. Wit en swart tree as bindmiddelle op. Terselfdertyd hou dit die illusie vol dat iemand besig is om te komponeer: die klavierbeeld van speel is dwarsdeur die teks van toepassing.

Ek wil nou enigsins uitvoeriger ingaan op die gebruik en funksie van wit en swart. Dit dra die teks en is in elke toneel verder van kardinale belang.

Gerieflikheidshalwe verdeel ek die teks in die volgende tonele:

1. Ma en dogter, en die kinders buite, reël 14-41
2. In die Sjinees se winkel, reël 42-70
3. Weer buite en aan die speel, reël 71-87
4. Die begrafnisstoet, reël 88-108
5. Die kinders se reaksie, reël 109-127

1. Ma en dogter, en die kinders buite, reël 14-41

Die verhaal word vertel deur ’n alwetende waarnemer wat bepaalde beperkings op sy vertelhoek plaas. Hy interpreteer bv. — op een uitsondering na — nie sy verhaalfigure se gedagtes nie, maar beskryf slegs hulle handeling en rapporteer hulle dialoog. Hy neem ’n bepaalde posisie in wat hy konsekwent volhou. Sy posisie is een van afsydigheid, vanaf ’n distansie beskryf hy. Dit is egter opvallend dat hy besonder noukeurig en presies beskryf, en dis veral in sy waarneming dat instruksiesleutels vir die implisiese leser laat val word. Nog ’n opvallende aspek van sy vertelling is die klanknabootsende woorde wat telkens opval en die semantiese wêreld waarbinne die teks gestalte kry, versterk. Ek gee ’n paar voorbeelde: “dat dit (die sitskyf) wir en pir en opspiraal teen die ysterpen” (r. 15); “Sy trommel met haar vuiste op die klavier” (r. 33); “fladder heen en weer” (r. 35-36); “ringel, klingel” (r. 69-70); “joel” (r. 71); “sjiets-sjorts in die water” (r. 79); “tjomp-tjomp deur die klei” (r. 94); “Sjiej slaan die sweep” (r. 99); “Ha-ha!” (r. 122); “wegrinkel in die lug” (r. 126-127).

In die eerste toneel kry ons die enigste momentele afwyking van die verteller se gesigshoek. Nadat Monica uit frustrasie die sitskyf van die klavierstoel

laat wegspat oor die vloer, staan daar: "Ma frons swart: 'Monica!' " (r. 17). Hier word uit Monica se hoek vertel. Die metafoor "Ma frons swart" dui op die ma se afkeuring. Maar die woord swart hier lê ook 'n verband met die "inleiding". Hiermee word gesuggereer dat die kind se gedagtes daar gedeeltelik vertolk is. Swart was vir haar sinoniem met die mistroostige reën, ook met die aksie van toonlere oefen wat sy òf uit verveling òf uit plig gedoen het.

As die ma dan (klaarblyklik vertroostend) sê: " 'Dit het dan opgehou. Kyk!' ", wend die kind haar na buite en sy sien 'n "oop venster", 'n "oop lug" (r. 20), die son wat weerkaats in die waterpasse. Dit word "soveel sonne — 'n vermenigvuldigde wêreld" (r. 24). Hierdie woorde, wat in dieselfde woordveld as wit verkeer, dui op bevryding, op die aanloklike buite waarheen sy genadiglik kan ontsnap, weg van die swart van binne. Maar haar ma is huiwerig: " 'Ek weet nie hoe lank dit gaan oop bly nie. Dis nog donker onder' ".⁴ (r. 29-30). Hierdie woorde vertolk meteen 'n gedeelte van die tema: lewe teenoor dood; dit word later profeties as die kinders in aanraking kom met die begrafnisstoet. Die kind vra nog 'n keer en as sy nie dadelik 'n antwoord kry nie, gaan sy sonder toestemming. Die ma vermaan nog agterna dat sy nie haar skoene moet uittrek nie. "Die stem waarsku maar yl weg in die *splinterskoon* middag."

2. In die Sjinees se winkel, reël 42-70

Die baldadige kinders wat nou uit alle oorde saambondel in die straat, kry spontaan koers na die Sjinees se winkel. Die heerlikheid binne word aangekondig deur " 'n Wyd oop deur" (r. 48). Buite op die stoep is vir die kinders die prosaïese: "stampmielies en lensies en *droë bruinbone*" (r. 48-49). "Maar op die toonbank binne is dit *suikersoet*: klonte en peppermente en geelbruin toffies, bottels vol harde lekkers en *swart-en-wit* bul-oë toegeskroef in 'n fles" (r. 49-51). Lekker is swart-en-wit, nie net wit of oop nie. Die goeheartige Sjinees dra 'n "*wit* mus, maar sy vlegsels is *pikswart*" (r. 53). Die pikswart resoneer die "*pikswart* nastergalnote" van die "inleiding". Alhoewel wit en pikswart hier bloot beskrywend gebruik word, is dit reeds 'n bevestiging van en 'n vooruitwysing na die dood wat twee tonele verder as wit én swart gestalte kry. Hy met sy goedheid — die uitdeel van lekkers — en die kinders met hul blydschap, baldadige optrede en spel, is draers van die dood. Hulle hou "*wit* hande" (r. 55) na hom uit, en as hy 'n stampvol fles in hulle hande omkeer, word die wêreld vir hulle agtereenvolgens: "*Bont*" (r. 62), "*Mooi*" (r. 63), "*Stroopsoet*" (r. 70) — weer eens 'n uitbreiding op en 'n betekenisverruiming van wit.

3. Weer buite en aan die speel, reël 71-87

In hierdie toneel kom wit drie keer voor (terwyl swart glad nie genoem word nie): ". . . 'n wit toon boor deur die modder" (r. 78-79), "die pad na die wit brug oor die spruit" (r. 82-83), "die witkop-seun vooraan" (r. 83). Eersgenoemde is 'n teken van die kind se ongehoorsaamheid. Haar ma het gesê sy mag nie haar skoene uittrek nie — 'n skynbaar sinnelose opdrag — maar die kind is nou onder haar oë uit en deel van 'n groep. Hiermee word 'n skakel gelê met die eerste toneel: die verhouding tussen ma en dogter. Eersgenoemde wat streng en uitermate netjies is, laasgenoemde wat wil ontsnap — en dit inderdaad ook doen — van die knellende greep van die ouer-

like gesag. Die ma wat swart gefrons het se "swart" wêreld word hiermee getrotseer.

Die witbrug is 'n oorgang tussen twee dele van die dorp. Anders gesê: die witbrug dui op skeiding tussen twee wêrelde: die wêreld van die witmense en die wêreld van die swartmense. Die witbrug is voorts 'n voorspel van wat sal kom: oor die witbrug sal die begrafnisstoet kom en dit sal 'n ontmoetingspunt word van die twee wêrelde.

Die "witkop-seun vooraan" — blykbaar die leier van die kinders — is vroeër in die teks " 'n Blondekop-seun" (r. 25). Hy vervul 'n belangrike funksie in die verhaal: hy is veral die inisieerder van die spel van die kinders, telkens gee hy 'n wending aan die spel. Op sý uitnodiging gaan Monica uit: " 'Komaan, Monica!' 'n Blondekopseun roep oor die straat. Sy stem splinter die ligdruppels uitmekaar. O, die *groenblink* buite. Die straat roep." Uit die aanhaling is dit duidelik dat daar 'n verband is tussen sy roep (bevel?) en die straat wat lok. Hy is simbool van vryheid. Later in die teks, veral in die slotgedeelte, speel hy 'n verdere belangrike rol.

4. Die begrafnisstoet, reël 88-108

Die woorde wit en swart, en die betekenisverruiming wat hulle ondergaan, het veral 'n belangrike voorbereidende funksie wat tot 'n klimaks sal kom. Die kinders sing, in die vorige toneel, die liedjie: " 'Hier kom die trein, / Hier kom die trein' " (r. 80-81). Hulle vat om mekaar se lywe en vorm dus 'n wit trein van vreugde wat al spelende die pad volg na die witbrug. Die "trein" wat hulle teëkom, is 'n swart trein, 'n begrafnisstoet, bestaande uit swart mense wat treur: " 'n Trolliewa. Hy kom van ver met twee muile voor en 'n optog agterna: 'n stoet van volkies, en soos hulle kom en sing, sing hulle deuntjie saam met die *reënskoon* wêreld, loop en sing en kom al nader. Die muile tjomp-tjomp deur die klei. Swart muile en swart klei en swart wa en swart fraiingdoek wat bedek" (r. 91-94). Behalwe die skerp kontras tussen die wit en swart trein, is daar 'n verdere kontras: die swart stoet se sang in die *reënskoon* wêreld. Binne die mooi wêreld van die kinders is daar nou 'n treurige noot. Die treinbeeld — twee groepe wat teenoor mekaar te staan kom — word versterk deur die seun: " 'Hier kom die trein,' sing die seun en verhef sy stem bo die singende stoet" (r. 96-97). Hier skryn al iets deur van die kinders se onbegrip. Belangriker egter is die twee wêrelde wat teenoor mekaar te staan kom. Die teenstelling is voorberei. In die volgende paragrawe sal dit verder uitgewerk word. Wit en swart gaan betekenis omruil. Verlaas sal 'n nuwe, gelade betekenis kry.

Die seun se onbegryplike, selfs oneerbiedige sang, ruk skynbaar iets in een van die kinders los, want iemand sê: " 'Sjuut' " (r. 98). Die wa kry swaar in die klei en val vas. En as die drywer dan die muile slaan, gly die fraiingdoek weg, die geheim van die swart trein word geopenbaar: "Twee kissies, *spierwit*, te pragtig, *stralende wit* kinderkissies met *silwer* beslaan, 'n *witblink* dood al voor die swart stoet uit" (r. 102-103).

Wit het reeds in die teks gefigureer as buite, mooi wêreld, die gawe van gee (die Sjinees), die vreugde van speel, maar nou word dit dissonant: "witblink dood". Dit kan dui op verganklikheid, en veral die relatiewiteit van lewe, van begrip; ook die ironiese moontlikheid van die woord.

Teenoor die intensiewe “spierwit”, “stralende wit”, “witblink dood” — wat die ongekompliseerde skoonheid omkeer — staan die swart vrou se smart: “ ’n swart vrou in rouklere treur pikswart met sleepvoete. Modimo. Modimo” (r. 104-105).

5. Die kinders se reaksie, reël 109-127.

Die teenstelling tussen die twee wêrelde kry mens in die volgende paragraaf: “Die trolliewa is op die brug. Die kinders gee pad maar los mekaar nie, maak hulleself dun teen die relings — wit kinders met ’n spierwit vrees in hulle oë” (106-108).

Die witbrug was die skeiding tussen twee wêrelde. Nou word dit ontmoetingspunt. Dit is betekenisvol dat die kinders mekaar nie los nie: eers het hulle vol vreugde aan mekaar geraak. Nou is dit vrees wat hulle aanmekaar laat vashou. Die “witblink dood” het sy uitwerking. Wit resoneer ook verder: die “Twee kissies, spierwit, te pragtig” word “ ’n spierwit vrees in hulle oë”.

Die eerste reaksie van die kinders is dus vrees, ’n spierwit, d.w.s. doodse vrees. Hulle verdere reaksie word voorberei deur die gesprek oor masels. Een van hulle het skynbaar gehoor daar is masels in die lokasie. Almal dink blykbaar daaraan. Die verteller vertolk hulle kollektiewe gedagtes: “ ’n Gordyntoe kamer. Pasop, masels maak blind in die lig, koors klim met die kwik en die lakens word vuurwarm, slaan aan die brand tot die siekte in honderdduisend⁵ bloedkolletjies blom. Twee weke kwarantyn en ’n langsame herstel. Maar die kissies, die twee, en die stoet wat hulle graf toe sing” (r. 110-114).

Ook hier is die teenstelling wit/swart, lig/donker, lewe/dood belangrik. Dit loop uit op die vraag wat in al die kinders se gemoedere huiwer:

“Maar die kissies, die twee...” / “ ’Mens gaan mos nie dood daaraan nie’ ” (r. 116). As iemand dan antwoord: “ ’As dit binnetoe slaan, word jy swart, Swartmasels!’ ” (r. 117), speel die verteller soos in die begin, word dit ’n tematiese herhaling:

“Swart klong

“Wit kis

“Swart klong.

“Maar die masels ook swart!”

Hierdie herhaling kan natuurlik ook ’n vertolking wees van hulle gedagtes: almal dink na en kom tot dieselfde gevolgtrekking. Swart het reeds in die teks gefunksioneer as om vasgekeer te wees (toneel 1), dood (toneel 4), smart (toneel 4), verskrikking (toneel 5); en wit het later veral betekenis van dood en vrees (toneel 4) gekry: “witblink dood”, “spierwit vrees in hulle oë”. Die twee pole het dus hulle teenoorstellende waarde verloor. Maar die kinders begryp hiervan niks nie: die dood is vir hulle slegs ’n momentele skok; hulle volg hulle leier, die witkop-seun — harlekyn en pierrrot — wat “swart masels” uitermate snaaks vind. Teenoor die swart vrou wat in haar smart roep tot God, staan die wit kinders met hulle gelag.

Lina Spies 1968 maak in haar bespreking van “Gebed om ’n wonderwerk” die volgende raak opmerking: “In aansluiting by die tema en die gedagte-

gang van die vrou is dit vanselfsprekend dat 'sneeu' 'n kernwoord in die verhaal is en dus ook die kleuradjektief 'wit'. 'Wit' (blink) en 'swart' (donker) staan uiteindelik vir twee duidelike gevoelspole of -houdings binne die verhaal. (Dit sou interessant wees om die simboliese waarde van hierdie twee kleuradjektiewe binne die hele wêreld van haar kortverhale na te gaan...) Die kontras wat 'wit' en 'swart' verteenwoordig, bestaan in die buitewerklikheid en in die vrou se bewussynswêreld: die hitte word as muf en donker gesien teenoor die koel-wit sneeulandskap; wit is die kleur van vreugde, swart van die onvoldaanheid" (p. 10).

Omdat wit en swart ook op so 'n besondere wyse in "Vingeroefeninge op swart en wit" figureer (dit verteenwoordig die wesenlik dramatiese in hierdie verhaal) en hierdie teks boonop die afsluitingstek is van 'n bundel waarin kontraste telkens 'n belangrike plek inneem, moet mens nader hierop ingaan. Wit en swart in 'n bepaalde verhouding met assosiasies en betekenis is nie net beperk tot "Gebed om 'n wonderwerk" en "Vingeroefeninge op swart en wit" nie; veral wit (en in 'n mindere mate swart) het 'n belangrike funksie vervul in "Dood van 'n maagd": dat dit 'n komplekse saak is om die sin van jou lewe te ontwar, soos Elize Botha 1968 23-34 uitvoerig aangetoon het.

As mens hierdie bundel chronologies nagaan, dan bou die kontraste (en die vervlegting van dinge) — daarmee bedoel ek nie net die "simboliese waarde" van die kleuradjektiewe wit en swart nie, alhoewel hulle wel deeglik verbind is met die kontraste — aan die bundelidee. Om daarna te kyk, kan mens die betekenis van "Vingeroefeninge op swart en wit" as sluitingstek bepaal.

Daarom, baie vlugtig⁶ 'n werkenning van die verhale met die fokus op wit en swart.

In "Die middelboom" is daar 'n sterk kontras tussen mev. Greyvenstein en Hentie. Sy word aangevuur deur 'n verbete geloof, 'n geloof wat uitloop op die verwagting dat daar vir haar 'n nuwe begin is. Daarteenoor is Hentie 'n aardse en eenvoudige mens, 'n realis. In die hoogtepunt van die verhaal, Hentie saam met mev. Greyvenstein in haar huis, is wit, en woorde in sy woordveld, 'n belangrike beeldingskomponent van die gesindheid van die twee hooffigure, in besonder mev. Greyvenstein. Vergelyk die volgende: "Daar was lig in al die vensters soos vir 'n fees... 'n mens kon jou amper verbeel dis die bruilof waarvan oorle Ouma vertel het . . . Eers wou ek skrik vir die valletjiesrok en die krale in haar hare. Onder die reënvaalte het sy soos 'n jongmeisie gelyk... Toe nooi sy my in na die voorkamer. Dit was soos die dag daar van al die kerse wat in die glasbekers gebrand het. Ons het saam geloop oor die lang rooi tapyt net soos met 'n bruilof in die bo-kerk as die bruid deur die konsistorie kom" (p. 17).

Hentie is die bruidegom waarop sy wag, daarom ook haar sorgvuldige voorbereiding waarin alles wit en helder is: 'n bruilofsfees met 'n bruid in wit, 'n spierwit bruilofskoek (p. 19), selfs 'n wit stoel (p. 20). Maar teenoor haar huweliksklere is "ek in my werksklere, die een kol op die ander van die taai sap" (p. 18).

Die boom wat sy laat kap het, was simbool van haar skuld omdat hy donker en onvrugbaar gemaak het. "Maar nou is daar lig. Ek het hom laat kap" (p. 18). Wit is dus simbool van hoop en bevryding.

Sy glo sy is vergewe deur God en Hentie is haar bruidegom. Vergelyk: "toe ek die kandelaar neersit, kyk sy my trots aan: 'Hy's skitterend wit en rooi, my beminde'" (p. 18). Hieruit spreek ook 'n ironie, want die waarheid is: Hentie is in sy vuil werksklere.

Hy voel benoud in hierdie helder verligte vertrek waarin al die dooies van mev. Greyvenstein se geslag nog net in die portrette teen die mure leef, daarom "moes (jy) drink tot jou kop lig voel en die vrou se praat soos 'n ver dreun by jou verbygaan" (p. 19).

Dieselfde skerp teenstelling tussen die hooffigure tref ons ook in "Liesbeth slaap uit" aan. In hierdie teks is daar 'n kontras ten opsigte van huislike omstandighede, lewensuitkyk en -rypheid. Maar hierdie kontras lê ook in die figure se uiterlike: "Liesbeth se hand is wit en fyn met die kantvalletjie van haar bloes daarom. Kotie s'n is bruin en sterk, byna soos 'n seun s'n" (p. 32).

Dit is betekenisvol dat Liesbeth Kotie-hulle se prent, "trou tot in ewigheid", in die skemer sien. Dit maak haar "bly, opgewonde" (p. 30). En as sy die aand, nadat Kotie al slaap, weer na die prent kyk, is daar bepaalde simboliese moontlikhede wat na vore kom, naamlik dat die liefde ver en ontwykend kan wees as sy haar vereenselwig met die vrou in die prent; terselfdertyd is dit 'n voorbereiding deur die alwetende vertelinstansie op dit wat direk daarna op haar wag: "Dan skuif sy bietjie vir bietjie die laken weg. Sy klim uit. Die aaklige donkerte. Eers as sy die vuurhoutjie getrek het, durf sy weer asemhaal. Sy hou die vlammetjie op om die prent te kan sien. Maar dit hang bokant die bed en sy is bang om te naby te gaan. As sy omdraai om die halfgebrande houtjie in die blaker dood te druk, sien sy die weerkaatsing in die agteroorleunende spieël. Dis baie dof en ver weg. Sy trek nog 'n vuurhoutjie. In die glas sprei die vlam en word al groter en groter. Maar die hande gaan verder die donkerte in. Sy druk haar kop tot teen die glas en eers as die vlam haar brand, laat sy die vuurhoutjie los.

"Sy trek weer een. Sy laat die spieël vorentoe swaai, dan agtertoe. Dis of hulle wink, die hande wat mekaar vashou, styf vas: die sakte vrouehand met die dun vingers en die man s'n wat dit druk en druk.

"Haar kop voel lig. Sy kyk na haar eie hand. Sy hou dit op. Dit weerkaats ook in die spieël. Sy roer die vingers, een na die ander. Toe gooi sy die vuurhoutjie in die blaker en slaan albei haar arms om haar bors. Sy druk dit vas om die warmte styf te hou" (p. 36).

Die liefde verbind sy met blydskap, met lig, met die wit engel in haar prent (pp. 23, 25, 37). Die "aaklige donkerte" is die keersy; daarom is dit op sy plek dat haar ontnugterende ervaring in die donker plaasvind, as sy getuie is van die gesprek tussen Kotie se ouers, (pp. 36-37).

In "Kom herwaarts getroues" het die kleure wit en swart 'n karakteriseringsbetekenis en 'n simboliese implikasie. Antjie Crous is blond (p. 48) en Maria is donker (p. 43). Albei staan vir 'n idee: Antjie vir "seks en verwêreldliking" en Maria is "simbool van die Christelikheid" (sien Aucamp 1970 48).

Dit is sinryk dat die verteller sê: "Antjie se kant kies, of Maria s'n?" (p. 48). In hulle optrede het die massa egter klaar kant gekies: "Dit was net breek en verniel vir die pure lekke" (p. 48). Net soos Antjie, weliswaar op 'n meer subtiële wyse, vir Maria probeer "breek" het. En nadat die kunsmatige

sneeu die massa verblind het, soek hulle, "soos met 'n idee vervul" (p. 49), skuiling in Antjie se dop — "Soos 'n verstopte riool wat 'n deurbreekgat kry, stort die menigte in die geraamte in" (p. 49).

Die oordeel wat die menigte tref, is ook wit. Dit transformeer die mense: "Die vlokkees dwarrel neer op die menigte. Soos dit saampak, stol die bloed wat uit baie wonde vloei. Gesigte word wit, en met die vinniger draai van die wiel word dit 'n silwer reent sodat hoor en sien in die wriemel en die dwarrel vergaan.

"Arms en hande word voorgehou. Maar die skerp kristalle sif sonder ophou neer, pak saam in neusgat en keel sodat jy na asem snak. Was daar dan nêrens 'n wegkruipplek nie? Skuiling teen die wit en die blink?" (p. 49)

Van hierdie wit vernietigende oordeel is daar egter geen ontvlugting nie en dit maak die mense "blind" (p. 49).

Die kleuradjektiewe het ook 'n besliste funksie in "Die Betlehem-ster". Die "blink Ster" (p. 51) wat Lena wil verower, moet verandering bring: "Dan sal dit my kamer so lig maak en warm, sommer die hele huis ook, en dan sal Pa weer elke aand huis toe kom" (p. 52). Die Ster word verbind met God, want as Lena daaraan dink, onthou sy "wat Juffrou gesê het van die oë wat in die donker kan sien" (p. 53). Die Ster is dus 'n duidelike simbool.

Maar wit en swart funksioneer ook verder. Die ander vrou het geel hare (pp. 54, 55, 60), terwyl haar ma donker is (pp. 57, 60). Dit is tiperend van hul persoonlikhede: die een vrolik en opgewek, die ander nougeset en pynlik netjies. Daarteenoor is die ander vrou se stoof "'n ou piepswartetjie" (p. 56). Maar "die kamer was so lekker warm" (p. 56) en Lena geniet elke oomblik in die kombuis (pp. 57, 59); selfs haar pa sê: "'dis lekker warm hier" (p. 58). Haar ma se stoof is klinies wit, dit pas by haar geaardheid: "'Ek kan nie ons stoof so laat oopstaan nie; dan sal die wit enemmel uitmaak bars en pikswart brand, en buitendien, waar loop jou kolerekening heen as jy net vir 'n aandete so 'n vuur pak?" (p. 57)

Voorts het die vrou met die geel hare 'n pragtige lamp: "Ja, 'n lamp met valletjies en onderaan diamante, yslike drupdiamante wat die liggies so vashou en laat los, vashou en laat los, nes 'n ster, 'n ver ster. En die wyse manne het 'n ster gesien, en hulle het agter die ster aangegaan, 'n pienk ster met blink kraalkantjies" (p. 58). En sy speel vrolik op 'n "swart ghitaar" (p. 59).

Die hooffigure in "Vakansie vir 'n hengelaar" se uiterlike word soos volg beskryf: "Sy dogter Myra was ook donker en in haarself gekeer... in haar donker geslotenheid het Jess die belofte van ongekende heerlikhede aangevoel. Lughartig en oppervlakkig soos hy was, was sy vir hom nuut en vreemd" (p. 62); "Hy was onweerstaanbaar met sy blondgebleikte hare en oë wat die kyk van ver plekke in hulle had" (p. 63). Aan hierdie uiterlike beskrywing gee die teks betekenis: sy is geslote, in haarself gekeer, "met net een idee . . . Jess . . . was vir haar die begin en ook die einde... Haar vroulikheid en innigheid was net vir hom. En toe hy dit verwerp, het sy nes haar pa in haarself gekeer en die wêreld met 'n donker inkennigheid versaak" (p. 65). Myra se lewe is soos die "donker altnote van die koorstukke" (p. 66); eensaam en in haarself gekeer, al bly sy hoop en verwag dat Jess eendag as hy oud is na haar sal terugkeer. In haar verwagting, ná haar seun uit die huis is, is "haar hare sag en blink en haar vel deurskynend" (p. 67).

Hy, daarenteen, is die Don Juan, die man wat gedurig “ ’n blink geskubde lyf” (p. 63) aan sy hoek het.

Blink en dof, helder en dienlik speel ’n rol in “Die dag van môre”. Kotie en Trien-hulle se sitkamerstel se hout is “so blink dat jy jou ampertjies kon spieël” (p. 73). Maar Nelie-hulle s’n ten spyte van haar ma se urelange gevryf, bly dof, want “dit was nie van dié soort hout wat blink nie” (p. 73).

Kotie en Trien dra “blinkleersandale” (p. 73) en hulle partytjierokke is “blink en glad, kompleet of jy aan ’n roosblaar vat, en dan die kant! Jy kon amper dink dis ’n feetjierok” (p. 76). Maar Nelie s’n is gewoon, sy moet tevrede wees met ’n blou lint om dit te verfraai (p. 76).

Teenoor haar “negerballe of kafferblits” (p. 72) drink en eet die De Beer-kindere kondensmelk (p. 72) en sjokolade (p. 75). Die adjektiewe en substantiewe ondersteun dus die lewenswaardes van die kinders. Dit is logies dat kleure ’n belangrike funksie sal vervul in “Venesië agter ’n bruin gordyn”, omdat Juffrou Thea ’n skilderes is en Lida by haar les neem. Daarby is laasgenoemde, die verteller, ’n skerp waarnemer wat haar milieu besonder fyn registreer. Maar mens moet ook onthou dat sy vormgewer is: die hele struktuur van die teks is haar verantwoordelikheid. Ons het bowendien hier met ’n dubbele perspektief te doen: ’n vertellende ek en ’n belewende ek wat dieselfde persoon is. Uit ’n agterna-perspektief word ’n tydperk in die lewe van Lida gerekonstrueer; sy vertel uit skuld en boetedoening, maar dit kom mens eers werklik teen die einde agter. Die hele teks, met die uitsondering van kleiner indringings uit die hede en die laaste drie paragrawe, staan op die rekening van ’n belewende ek wat so getrou moontlik die omstandighede van destyds herskep.

In die vormgewing egter, die besondere funksie van bv. die kleure, erken mens die hand van ’n ouer, meer ervare persoon.

Naas “Dood van ’n maagd” en “Vingeroefeninge op swart en wit” is dit die een verhaal waarin kleur, en die kontraste wat daarin geleë is, op ’n besondere wyse ontgin word.

’n Mens het in hierdie teks te doen met twee romantiese figure: Juffrou Thea en Lida. Eersgenoemde trek haar agter die bruin gordyn van haar sitkamer terug: hier ontvlug sy in haar dekoratiewe omgewing en die skilder van idillies prentjies van ’n skynbaar ongelukkige huwelik, ontvlug sy van haar ontnugtering met en teleurstelling in die lewe.

Die namaakwêreld van Juffrou Thea se sitkamer hou vir die jong hoërskooldogter Lida ’n ongekende bekoring in. Dit is vir haar ’n “towerskemering” (p. 80) waarin sy ontsnap van die vervelige koshuislewe met sy reëlmaat, sy onaangenaamheid van kerriesop (p. 81), die “ruik van baie kleinhuistes” (p. 81), die ander kinders se baldadige aardsheid (pp. 84-85).

Daar is dus ’n kontras wat dwarsdeur die teks van betekenis is: In die “skemerwêreld” van Juffrou Thea se woonkamer is die skoonheid, geluk en drome geleë; daarbuite in die helder son die onbehaaglike. Lida sien die hele week uit na Vrydag. ’n Paar uur lank kan sy wegkom uit die koshuis om deel te wees van die pragtige ver plekke waarvan Juffrou Thea so graag vertel. Agter die bruin gordyn in die skemering lê dus die romanties-mooie. Maar buite die bruin gordyn die realiteit: “Hoe wit was dit buite, en die rooisteenkoshuis soos ’n oond met die ry blinde wit vensters. ’n Kaffer in die

agterplaas slaan op 'n plaat met 'n stuk hoepel. Doem-doem!" Die teken vir die middagstudie om te begin. So 'n hitte en die lawaai! (p. 81). Wit verteenwoordig die realiteit, die onaangename; vergelyk ook die wit kleinhuises wat telkens as dissonant in die teks figureer.

Die kontras lig/donker geld veral vir Lida; donker is vir haar die mooie. Vergelyk die volgende: "Daar was nie gordyne voor ons vensters nie en met volmaan het die lig deur die boonste ruite geskyn. Dan het ek altyd wakker geword en deur my opening gelê en kyk na die donker tuin. Alles was dan blink en mooi, selfs die turksvybos, en ek kon ure lê en droom oor al die plekke waarvan Juffrou Thea vertel het" (p. 79); "Laat daardie nag het ek nog by my loergat gelê. Dit was donkermaan, maar ek het bly kyk in die kegelnag in, want vir wat ek gesien het, wag g'n lig nodig nie: 'n bergmeer, ver blou, met 'n smeersel swart vir diepte, 'n silwermaanligstrand, 'n klipbruggie oor 'n stroom, en altyd saam met die water, blomme: rose, bruidlelies, 'n blou tapyt van vergeet-my-nietjies — hartstog en verlange en ewigdurende trou, want in die middel van al die tonele was 'n vrou en haar minnaar. Sy met goudeel hare en 'n skitterblink karmosyn kleed; hy effens in die agtergrond met sy gesig donker in die skaduwees. Die ontmoeting, die afspraak, verlange. O liefde wat alle verstand te bowe gaan" (p. 84). Selfs haar skilderye is vir haar mooier in die skemerwêreld van Juffrou Thea se woonkamer: "Tog was dit vir my of die water en die lig van my 'Baai van Napels' daar helderder en blouer was as wanneer ek dit in die koshuis vir my kamermaats gewys het. Selfs die berge van my 'Maanlig op die Alpe' het in die skemerwêreld skadu's en donker glooiinge gehad wat in die skerp Vrystaatse son net dik verfstrepe op doe doek was" (p. 80).

Die wêreld agter die bruin gordyn is romanties: daar lewe en oorheers die droom in pragtige kleure. Maar uit die slot van die verhaal spreek 'n realisme. Die finale kontras van die verhaal is dan volwassenheid teenoor jeug. In eersgenoemde is daar lig, in laasgenoemde donker.

Kleure speel nie so 'n beslissende rol in "Die familietrek" nie. Maar dit vervul tog 'n funksie in die twee groot kontraste van die verhaal:

Bert en Vleigat teenoor Ellen en haar pa: en die hede teenoor die verlede. Die "'Vercuyls en Vermaaks en Buysse.... doe Vleigat-teelsels. Hulle is vuil nè?' " (p. 111) sê Bert; terwyl Ellen na rooswater ruik en haar pa in sy "pikswart leraarstoga" (p. 109) en "stywe wit beffie" dwarsdeur die verhaal 'n konstante herinnering vir Bert is dat hy anders is.

Die vertelinstansie in "So vroeg-vroeg in die môre" sê van sy verhaal: "Daar is geen teëstellings nie en baie min konflik" (p. 148). Maar daar is teëstellings en konflik en bowendien vorm donker/lich 'n belangrike kontras in die verhaal. Freek moet in die nag loop na die lig van die dorp om eksamen te skryf; sy oupa wil hom verdoem tot 'n bestaan in 'n donker myn (vergeelyk pp. 152-153 hoe dikwels donker herhaal word); donker is vir hom ellende, swaarkry, ongeletterdheid, maar die lig is bevryding. Die feit dat Freek predikant geword het, is 'n daad van dankbaarheid, hy besef dat God hom genadig was. Die "blink" "môrester" (p. 152) — vgl. Openbaring 22:16 — is simbool van God se trou.

Ná hierdie vlugtige verkenning kan mens konkludeer dat wit en swart in *Jaarringe* nie 'n vaste betekenis behou nie; dit kry telkens 'n eie betekenis-

waarde: wit is mooi én/of lelik, goed én/of kwaad; dieselfde geld vir swart. Dit dui op die dialektiese verwickeldheid van die lewe. Die mens en die lewe is nie eenvoudig nie.

As mens "Vingeroefeninge op swart en wit" dan ook lees as 'n verhaal waarin die verteller-outeur kunsteoreties besig is om juis dit te demonstreer, dan beteken dit dat die omruilbaarheid van dinge, die verweefdheid van kontraste in die lewe en die skryfkuns altyd aanwesig is; die kunstenaar weet dit en hy moet daarmee rekening hou.

Kleurgebruik is daarom 'n belangrike struktureringsmiddel wat Henriette Grové via die vertelsituasie uiters doeltreffend inspan in die opbou van 'n ontwikkelde beeld van die mens in hierdie bundel: in al sy fases — kind, jong mens, volwassene, ou mens — in verhouding met bepaalde bestaansfeite: die liefde, verganklikheid, dood, God, onder meer. In die slotteks kom dit tot 'n mooi voltooiing. Daarom is *Jaarringe*, naas die feit dat hier van die heel beste verhale in Afrikaans staan, 'n merkwaardige eenheidsbundel.

Verwysings

- Abrams M. H., 1971, *A glossary of literary terms* New York: Holt Rinehart & Winston
Aucamp Hennie, 1970, "Die Kortverhaal: 'n Benaderingswyse, geïllustreer aan 'Kom herwaarts getroues' van Henriette Grové" in *Klasgids*: 5 : 4
Botha Elize, 1968, "Aspekte van die vormgewing in "Dood van 'n maagd' deur Henriette Grové" in *Standpunt* XXX 1 : 6
Grové Henriette, 1966, *Jaarringe* Kaapstad: Nasionale Boekhandel
Holman C. Hugh, 1972, *A handbook to literature* Indianapolis: The Odyssey Press
Kruyskamp C (red), 1961, *Groot woordenboek der Nederlandse taal 's-* Gravenhage: Martinus Nijhoff
Roodt P. H. 1981, *Die vertellers in Jaarringe* Ongepubliseerde D. Litt-proefskrif, Universiteit van Pretoria
Scott A. F., 1965, *Current literary terms* Londen: MacMillan
Spies Lina, 1968 "Drie vroue en die dieper dors" in *Standpunte* XX11:1

1. Vir 'n uitvoeringe bespreking sien Roodt 1981 109-127. Ek probeer o.a. aantoon dat die vertelsituasie as kunstenaar en getuie in die verhale betrokke is.
2. Harlekyn: Van Dale 1961 758: "1. figuur uit het oude (oorspr. Italiaanse) kluchtspel, gekleed in een bont, nauwsluitend pak en gewapend met een houten sabel; hansworst, ook pop die hem voorstelt; 2. (bij vergel.) persoon die hetzij door bonte opschik, hetzij door zijn optreden aan zulk een hansworst doet denken, grappenmaker..."
Scott 1965 123: "From the Italian *arlecchino*, originally a character in Italian comedy, a mixture of childlike ignorance, wit, and grace, always in love, always in trouble, easily despairing, easily consoled..."
3. Pierrot: Van Dale 1961 1517: "Hansworst van het Fr. toneel, thans inz. als maskeradefiguur, gekleed in wit kostuum met puntmuts of zwart kapje."
Scott 1965 220: "French *Pierrot*, the stock character of French pantomime, diminutive of *Pierre*, Peter. Applied today, in English, to a wandering minstrel with a whitened face and a loosely fitting dress."
4. Die kursivering is nou telkens van my.
5. Honderdduisend in hierdie konteks is in skril kontras met honderde en duisend in die Sjinees se soet wêreld.
6. Hieroor kan mens 'n studie in eie reg skryf. Ek beperk my hier ter wille van die lengte tot 'n paar aantekeninge.
7. Dis in kontras met sy woorde oor hulle voorhuis: "dis 'n akelige koue kamer, en g'n ordentlike mens kan dit daar uithou nie" (p. 53).

Elsa Nolte

Geure en kle(u)re in *Periandros van Korinthe* (D.J. Opperman), “Haar naam was Hanna” en “Wie onthou vir Kinna?” (Henriette Grové)

Dit lyk vreemd om werke so uiteenlopend van aard soos *Periandros van Korinthe* van D.J. Opperman en twee vertellings in *Winterreis* van Henriette Grové saam te bespreek. Hulle verskil in talle opsigte van mekaar en behoort nie eens tot dieselfde genre nie. Tog is daar belangrike ooreenkomste. In die twee prosastukke sowel as die drama speel die beelde en/of die sintuie¹ ’n sentrale rol en belig hulle essensiële aspekte van die onderskeie tekste. In *Periandros van Korinthe* en in “Haar naam was Hanna” is dit die reuk- en klerebeelde wat die aandag vra, terwyl veral die reuksintuig in “Wie onthou vir Kinna?” ’n deurslaggewende rol speel.

Meer as een kritikus het al op die terugkerende beelde/simbole/motiewe (vergelyk aantekening 1) in *Periandros van Korinthe* gewys. A.P. Grové het byvoorbeeld die aandag gevestig op die kwartel in sy kou, die sederkis, die wraakvoëls, die reinigende see en die wildevark (*Die Huisgenoot*, 10 September 1954)².

Rob Antonissen en J.C. Kannemeyer verwys albei in hulle onderskeie artikels (vergelyk aantekening 2) na die reuk- en klerebeelde maar ag dit van minder belang as byvoorbeeld die sederkis of die kwartel in sy kou. Verder word die twee beeldreekse deur genoemde kritici as afgehandel beskou by die offertoneel waar dit “in die offermotief geïntegreer word” (Antonissen, R., 1963, bl. 79). Die reuk- en klerebeelde is myns insiens ewe belangrik maar het nog nêrens die aandag gekry wat dit verdien nie.

In *Periandros van Korinthe* is die sentrale konflik die stryd tussen suiwerheid en onsuiverheid, en deur die optrede van Periandros word dit duidelik dat die mens met sy beperkte insig nie in staat is om hierdie aarde te suiwer nie. Al Periandros se reinigingspogings vererger slegs die voosheid en besmetting. Stank is die uiterlike teken van dié verrotting of onsuiverheid. Daarom is die reukbeelde geen blote versiering nie. Dit hang saam met die een pool van die sentrale konflik, of nog sterker gestel: in en deur die reukbeelde speel die konflik hom uit.

Reeds vroeg in die drama sê Lukophroon:

Hoe ruik tog so ’n digterlike stad na kaas en vis!

(Opperman, D.J., 1954, bl. 10)³

Dit is nie bloot ’n toevallige sintuiglik-beeldende opmerking om ’n bietjie met Periandros te spot nie, want hieruit is dit duidelik dat Lukophroon verskillende geure kan identifiseer. Hy het ’n neus vir dinge. Periandros, daarenteen, se eie reuksintuig speel hom parte. Hy verwar geure en soek die oorsaak van ’n verrottende stank in Korinthe oral behalwe op die regte plek. In dié opsig laat hy ’n mens nogal aan Oidipous dink. Aanvanklik sien hy byvoorbeeld die geld as die oorsaak van die stank en bederf, soos hy sê aan die werkers wat die koringkis dra:

En julle wag nou seker op die ding wat *stink* se klank?
Dé, vat, verdeel die klompie goue munt... (Bl. 11)

Saam met die geld sien hy die rykes, die Bakchiadai, en meer bepaald Ganguloon as die wortel van die kwaad/stank. Ironies dat dit in hierdie geval juis Ganguloon (die oliekoning) se geurige potjies olie is (dié olies wat Melissa van Lukophroon as geskenk gekry het) wat, volgens Periandros, die stank veroorsaak. Daarom sê hy bitter aan Melissa:

Is dit dié keer dik Ganguloon, ons oliekoning,
wat nou selfs *instink* tot die binnekamers van my woning? (Bl. 19)

En aan Ganguloon self.

want almal *ruik* aan jou tog duidelik die oliesmous. (Bl. 32)

Omdat Periandros Ganguloon en die ander handelaars sien as die vrot kol in Korinthe, laat hy hulle almal doodmaak om die stad te suiwer — tevergeefs. Die stank bly omdat Periandros se neus nog nie die werklike oorsaak kon uitruik nie.

Wanneer Periandros deur loutering insig begin kry, verbeter sy reuksintuig geleidelik. Dit is deel van die reinigende katarsis wat hyself deurloop. Die eerste aanduiding dat 'n skerper reukvermoë met insig gepaard gaan, kry ons as hy momenteel besef wat Melissa se ware gevoel vir hom is. Dan begin hy geure onderskei:

Smeer tiemie aan die keel en knieë, die soete
aan die heupe, mirre aan die bene, aan die voete... (Bl. 24)

Al die geure identifiseer hy egter nie, want volledige insig ontbreek nog. Met Melissa se dood kom hy tot begrip van haar onskuld en sy eie onredelike jaloesie. Hierdie insig word weer eens olfaktories bevestig as hy hom tydens die offertoneel tot Melissa rig:

En nou, my liefste, dié albasterpotjies, hierdie keur
van olies en reukwaters van die fynste geur.
Ek het dit opgepas, geen druppeltjie daarvan vermors:
die palmolie vir die wange, ronding van die bors,
die tiemie vir die keel en knieë, en die donkerbloue,
die marjolein vir hare, wimpers en wenkbroue,
die kruisement vir arms ... Liefste, dan die soete
vir die heupe... Ag, hoe lank doen ek nog boete? (Bl. 81)

Volkome is die insig egter nog nie (vergelyk verder die bespreking oor die klerbeelde). Daarom moet hy nog gelouter word, wat inderdaad gebeur as hy van sy geliefde seun Lukophroon vervreem raak en laasgenoemde (met sy skerp reuksintuig) hóm wat Periandros is, as die oorsaak van die stank en die stank self identifiseer — hy, Periandros, met sy lyf “wat na wololie *stink*” (bl. 103).

Ironies is dit dat in die vierde bedryf, waar Lukophroon en Periandros herhaaldelik teenoor mekaar te staan kom, Lukophroon op die oog af die “on-

suiwere" is, vuil en verwaarloos. Die leier van die leër wat verslag oor hom moet doen aan Periandros, sê dat hy (Lukophroon) sy dae deurbring "by die afvalhope langs die see" en dat hy maer en ongewas, êrens in 'n portaal" slaap (bl. 93). Dog in werklikheid is Periandros die onsuiewere. En dit begin hy besef ná Lukophroon se woorde. Daarom het Opperman die laaste bedryf van die skooluitgawe met die volgende toneelaanwysing laat begin: "Onderwyl Periandros se voete gewas word" (Opperman, D.J., 1960, bl.55) — 'n besliste begin, sy dit dan uiterlik, van sy finale reiniging. Daarom bely hy ook ná Lukophroon se dood:

Daar is hier in Korinthe iemand wat my pla,
 'n mens so laag dat ek hom nouliks kan verdra,
 my grootste vyand wat ek op die ganse aarde het,
 van ongeregtighede en baie sondes so besmet
 hy móét verdwyn,.... (Bl.122)

Daar is ook ander terugkerende woorde in die drama wat met stank (verrotting) geassosieer word: "voos" (bl. 16), "bederf" (bl. 30) en "smet" (bl. 95). Daarom dat bogenoemde belydenis ook gesien kan word as erkenning dat hý (Periandros) as oorsaak van die stank self uit die weg geruim moet word. En wanneer hy die sluipmoordenaars vir hulle voorgestelde dienste betaal, klink sy begeleidende woorde byna dieselfde as in die begin (bl. 11), alhoewel met 'n openbarende verskil:

"Dé, vat dié vuilgoed vir die vuilste van vuilwerk!" (Bl. 122)

Geld is nog "vuilgoed" maar "stink" nie meer nie. Periandros se reuksintuig verwar geure nie meer nie. Hy het 'n moeisame pad geloop tot hier.

Die reukbeelde speel dus end-uit 'n funksionele rol in die drama. En die reukbeelde word nie sommer na willekeur in die drama ingevoer nie. Ganguloon ('n karakter wat Opperman self geskep het en wat nie in die historiese bronne⁴ genoem word nie) is 'n oliehandelaar en verskaffer van geurige olies. Rondom dié feit word die hele beeldreeks opgebou en kry ons die herhaaldelike verwysings na geur en stank — onopvallend en onopsetlik. Die feit dat Ganguloon 'n oliehandelaar is, lê dus nie onontgonne in die drama nie.

'n Ander reeks wat nou met die reukbeelde in verband staan, is die klerebeelde.

Die hele krisis rondom Melissa se klere is volgens die historiese bronne (Herodotus) wáár.⁵ Opperman gebruik die feit, en daaruit (dus op 'n heel natuurlike wyse) spruit die talle verwysings in die drama na klere, bedekking, onvoldoende kleding en naaktheid.

Periandros noem dit pertinent in die drama dat dit 'n heerser se plig is om te sorg, dit wil sê ook vir die voldoende dekking van sy onderdane. Aan Lukophroon sê hy:

Ek moet in hierdie land van bietjie grond en baie klip
 daeliks oor die lot van die derduisende beskik,
 en uit die taai olyf, die engte tussen see en see
 besluit hoe ek 'n ganse volk gaan voed en klee. (Bl. 17)

Hy herhaal die woorde met klem as hy sê dat “elke burger (moet) kan eet, hom *klee* . . . (bl. 96). En ook Arioon onderstreep dié plig as hy ’n heerser prys “wat sorg vir kos, *klere* en woonkamers” (bl. 27). Klere is dus ’n lewensnoodsaaklikheid.

Die ironie is dat Periandros in die drama die bedekking en bekleding van diegene naaste aan hom skromelik verwaarloos, onder andere die bedekking van Melissa. Sy verwyt hom dan ook met die woorde:

Wanneer het jy my laas ’n rok of selfs ’n serp geskenk? (Bl. 48)

Sy sê herhaaldelik dat sy koud kry. En as Periandros haar dit verwyt dat sy koud is, lê daar ’n ironiese verband tussen die twee sake. Maar dit besef Periandros nie, naamlik dat hý, ironies genoeg, die oorsaak van haar koudheid is nie. Op bl. 45 sê sy byvoorbeeld:

As ek aan die manslagting dink, voel ek benoud.
Snags skrik ek van jou dade wakker, bang en *koud*. (Bl. 45)

Dit bevestig Periandros, alhoewel hy nie besef waarom dit *werklik* gaan nie:

Of jy dit nou wil weet of nie, dit is jou skuld:
wanneer ek na jou kom met vuurmaakhout
en brood wil bak, vind ek die oond bly koud. (Bl. 47)

Nie haar skuld nie, maar syne. Só koud het Periandros Melissa laat kry dat die koue selfs in die doderyk nog voortduur. Dit maak Barakos bekend nadat hy by die sieners was:

sy sien ’n vrou glo *sonder klere* aan
wat kla dat sy verluim hier in die doderyk —
haar rokke is glo nie tesame met haar lyk
veras, is nie geheilig deur die suiwerende vuur
wat alles aards en stofliks, helder en gepuur
verby die tydelike dinge hiernamaals laat bestaan,
en daarom moet sy *naak* nou deur die koue rotsland gaan. (Bl. 75-76)

Ook ander gesinsgenote staan koud en bewend voor Periandros (by implikasie dan vanweë onvoldoende beskutting en bedekking). Op bl. 90 sê hy bars vir Kuupselos om op te hou met sy “gerittel en gebewe”. Hy bewe van vrees, maar ook omdat Periandros hom sy laaste beskutting ontnem het. Sy ander onderdane word ook gestroop van hulle bedekkings en letterlik naak gelos. Met die fees van Hera ontnem hy die vroue hulle klere en verbrand dit. Met afsku vertel Arioon vir Hermioneë:

Die rokke en juwele is van die mooistes afgestroop
en vernederd en *half nakend* moes hulle huis toe loop. (Bl. 78)

Ook die ryk segsman van die tien burgers kla oor die voorval toe die vroue “voor die oë// van janrap verneder (is) en byna heeltemal *ontklee* (bl. 94).

Periandros tree so op deur gebrek aan insig. Hy sien deurgaans klere nié as ’n bedekking teen koue nie, maar as ’n onnodige versiering. Dit lei ons af veral uit sy herhaaldelike verwyte teen Melissa as hy sê dat sy al die rokke gebruik slegs om ander mans na haar te “lok” (bl. 20, 21 en 22).

Selfs toe Periandros al ten dele tot insig gekom het met die offer van die klere en die olies (vergelyk die gedeelte oor die reukbeelde), kan 'n mens aflei uit Periandros se siening van klere dat hy nog nie tot algehele insig gekom het nie. Sy reukvermoë onderskei, maar die kleed sien hy nog steeds nie in sy ware funksie nie. As eggenoot en heerser skiet hy dus tekort. Hy bring weliswaar klere as offer aan Melissa maar dan nie om haar teen "die koue rotsland" te beskerm nie, maar om haar te versier, soos duidelik uit sy woorde blyk:

Al die mooiste rokke en juwele van Korinthe
stuur ek vannag aan jou Melissa, my beminde.

Aan hierdie rok se ylwit word jou lede toegesê —
mag hulle soos ons hawens dof onder seemis lê.

Mag in dié rooipers gloed van wilde anemone
jou oë en jou hare wisselgloi met ondertone.

Mag jy in hierdie gaserige groen verskyn —
'n naaldekker flikkerend oor 'n kalkfontein.

Mag jy in hierdie herfsrok van die oleander
tot die flamink met sy wikkelswaai verander.

Mag jy in blou drapering van die teerste hiasinte
altyd voor my sweef: die mooiste van Korinthe.

Ek stuur aan jou Melissa met die fees van Hera
in liefde al die mooiste en gebenedyde klere. (Bl. 80)

Wat in die aangehaalde gedeelte opval, is die feit dat hy Melissa telkens wil tooi as 'n eksotiese gedaante wat kan "pronk" en "lok". Hier het ons ook 'n duidelike geval van poëtiese sierbeelde (betekenisvol dat die koepletstrofebou hier gevolg word — in elke koeplet verskyn Melissa in 'n ander lokkende gedaante) en dié flambojante beelde illustreer dan duidelik (soos gesê) hoe Periandros klere sien. Dit is pronkgewade, uiterlike tooisels. Hy het nog nie waaragtige begrip van die werklike toedrag van sake nie. Heel aan die einde eers kom hy tot ware insig, en dit word opvallend en meesterlik in 'n klerebeeld gegee, as hy vir die eerste keer werklik besef wat koudkry beteken en wat die ware funksie van 'n mantel is:

So kom die nag dan stil en byna ongemerk.
Waar sou my mantel wees? So 'n nag is groot en koud,
veral as jy moet buite loop en jy word oud.
Trek mantel aan.

.....
Stap stadig uit met mantel en fakkel. (Bl. 124)

So word sy uiteindelige insig en die finale offerdaad in die klerebeeld gegee.

Die motto van Henriette Grové se vertelling "Haar naam was Hanna" is *Job* 1:21 wat in aansluiting by vers 20 lui:

- 20 Toe staan Job op en skeur sy mantel, en hy het sy hoofgeskeer en in aanbinding op die grond geval
21 en gesê: Naak het ek uit my moeder se skoot gekom, en naak sal ek daarheen terugkeer. Die Here het gegee, en die Here het geneem. Die Naam van die Here sy geloofd!

Met die woorde van Job word die leser van meet af aan voorberei op die begrippe naaktheid en bedekking wat in dié vertelling so 'n belangrike rol speel.

In "Haar naam was Hanna" word die lewensgeskiedenis van Alethea Joubert vertel teen die agtergrond van Hanna van Graan se selfmoord. Vir veertig jaar lank het dié selfmoord Alethea bygebly, en veertig jaar lank het sy die rede vir die selfmoord gesoek. En dit is dan ook so dat Alethea die oorsaak van die selfmoord telkens anders sien soos sy self tot ryper insig groei.

As sy klein is, is die rede: Hanna was stief. Alethea het goed geweet wat dit was om stief te wees en sy projekteer dus haar eie omstandighede op Hanna. Vir Alethea as kind was dit die toppunt van menslike ellende — om stief te wees.

Namate sy ouer word, ervaar sy meer en verdiep haar insig in die menslike situasie. Dan is die rede vir Hanna se selfmoord nie meer geleë in haar stiefkindskap nie, maar in die feit dat sy swanger was, soos wat Alethea gereken het dat sy self is:

"Stiefkind wees en verwaarlosing, selfs op 'n keer mishandeling, dit alles kan 'n mens, 'n kind oorleef. . .

"Maar as jou vlees self teen jou draai en jou bloed 'n vreemde lewe, ten spyte van jouself, begin voed dat dit in jou vorm kry,

. . . Dan neem jy een oggend 'n osriem . . . (Grové, H., 1977, bl. 110).⁶

Om ongetroud swanger te wees, was vir Alethea tóé die foppunt van menslike ellende.

Maar later, toe die lewe vir Alethea die derde keer onderdeurspring, en sy verlief raak op 'n getroude man, kom sy weer eens tot 'n nuwe gevolgtrekking oor Hanna se selfmoord: "Hanna het haarself opgehang . . . Die man was getroud. Dis dié" (bl. 127).

Alethea moes dus keer op keer die beker self ledig voordat sy Hanna se dood kon interpreteer. Daarom dat sy Hanna in veertig jaar nooit kon begrawe nie, en telkens het sy simbolies Hanna se voorbeeld gevolg: As sy die pop verbrand, sterf Alethea die eerste keer; as sy in die donker gat afdaal vir die gif, sterf sy die tweede dood, en as sy (reg of verkeerd) verantwoordelik is vir haar kind se dood, sterf sy die derde keer. In klimmende trefkrag kry ons die selfmoorde: die pop, dan syself, dan haarself en die kind.

Maar dan pleeg die vrou in die Tehuis selfmoord. Dit skok Alethea hewig want dit val uit patroon en met dié besef sy dat Hanna se dood enduit deurdink moet word en dan kom sy tot die ontnugterende besef:

Hanna het gesterf en niemand wis ooit waarom nie. Sy was nie stief nie; daar was ook geen teken van 'n verwagting nie; ook nie verlief op 'n getroude man nie . . . Maar net: haar lewe was gal en sy het gebrak daarvan . . . " (bl. 135)

Nou eers besef Alethea wat die mens se werklike kondisie is: dat die mens uitgewerp is in 'n vyandige wêreld waarteen hy geen toereikende verweer het nie. Hulpeloos en hulpbehoewend moet hy sy pad deurworstel sonder enige wapen. Vroeër nog het Alethea, irrasioneel genoeg, die selfmoord as wapen gesien:

"Hierdie lewe, vermangeld en 'n chaos! Ek sal hom wurg of afbreek, sy pit opbrand en dit wat hy is, in die aarde intrap. Teen sy uittart-bakkies stel ek die dood, self toegedien, en bewerk só 'n balans. Ek betaal vrees met vrees, pyn met erger pyn en angste met doodsang. Laat die dood sing, want hy is my wapen en my skild. Met hom kan ek my naaktheid pantser. En dan roep ek my teëstander uit tot die stryd . . ." (bl. 131).

Aan die einde besef Alethea duidelik dat Hanna se selfmoord geen seëvierende triomfdood is nie, maar 'n sielige sterfte, en dan kry sy vir Hanna jammer. Daarom ook die gebed aan die slot van die vertelling.

Job 1:21 sien die mens as liggaamlik en eksistensiële naak, en dié mens probeer in *Haar naam was Hanna* hierdie naaktheid op allerlei vindingryke maniere verdoesel. Hy maak hom toe, bedek hom en pantser hom op verskeie maniere, en as sy bedekking aantoonbaar ontoereikend is, is selfmoord 'n laaste gewettigde uitkomst. As iets wat toemaak, speel klere, letterlik en metafories, 'n belangrike rol.

Die boorling word met 'n onvoldoende bedekking, slegs 'n kaaslaag (bl. 130), die lewe ingestuur. As beskutting is dit waardeloos (bl. 130), daarom die lewenslange, nimmereindigende stryd om een of ander "beskermende pels" (bl. 130) te bekom.

Daar is wel voorbeelde in die verhaal aan te toon waar die klere, die uiterlike bedekking, volgens sommige oordele, skynbaar voldoende was. Alethea se ma sê byvoorbeeld woedend vir haar (dit is nadat Alethea haar persoonlike weergawe gegee het van Hanna se selfmoord):

" 'Lieg, lieg, altyd lieg. Kry jy nie genoeg kos nie?
Het jy nie *behoorlike klere* aan jou lyf nie?' " (bl. 103).

Van Alethea se kind word ook gesê dat "hy . . . goeie sorg . . . had, goeie klere . . ." (bl. 116). Dit is eintlik ironies dat Alethea nog in die late stadium "goeie klere"⁷ sien as voldoende bedekking. Sy het kennelik hier nog geen insig in die werklike menslike situasie nie, want sy was in haar ellendige kinderjare met "behoorlike klere" aan haar lyf hoegenaamd nie beskut nie. Daarom was sy ook so totaal onthuts oor die bejaarde vrou in die Tehuis wat selfmoord gepleeg het. Die vrou se volle "wapenrusting"⁸ het op die stoel gelê "met haar borsrok en ander klere netjies gevou, en heel bo-op haar vals haarstukkie . . ." (bl. 134). Voldoende bedekking⁹ van kop tot tone, gepantser vir/teen die lewe. Waarom dan selfmoord pleeg? Alethea het wan-

hopig na 'n rede¹⁰ gesoek, want dan sou sy kon aantoon dat die oumens se bedekking tog op een of ander wyse onvoldoende was.

In bogenoemde drie gevalle het 'n mens letterlike verwysings na klere (in die laaste geval begin dit neig na die simboliese), maar in die vertelling word die woord "klee" dikwels ook metafories gebruik. Toe Alethea byvoorbeeld tydens haar studiejare verlief raak, het haar minnaar haar "(ge)klee . . . met skoonheid en sekerheid" (bl. 111). Daarom dat Alethea haar so totaal sonder voorbehoud aan dié liefde oorgegee het. Dit is byna asof alle reaksies van Alethea deurgaans verband hou met haar klersituasie.¹¹ As sy gelukkig is, is sy "geklee", maar as die lewe ondraaglik word, ervaar sy dit lyflik as 'n gebrek aan klere en soek sy uitkoms in die selfmoord. Toe sy op kollege byvoorbeeld gebuk gegaan het onder die skande van haar drankverslaafde ma, het sy gebloos as 'n dosent haar naam uitlees "want sy het haar verbeel: nou weet hy alles. Tussen haar welgeklede klasmaats het sy haarself *nakend* gewaan . . ." (bl. 108). En wanneer sy haarself verbeel (ook op kollege) dat sy swanger is, het sy al haar medestudente hoor sê: "'Alethea het dit gehad. Sy's op die paal; *haar jas is in die wiel*" (bl. 109). In hierdie geval word die letterlike betekenis van die idiomatiese uitdrukking weer geaktiveer. Alethea het weer eens die gevaar geloop om haar bedekking kwyt te raak. Daarom die angsvallige gekyk in die spieël terwyl sy "haar romp met albei hande om haar heupe styf . . . trek (om) dan stip (te) probeer sien of daar al 'n aanduiding was?" (bl. 110).

As die lewe haar later weer begin onderkry, dit wil sê as haar naaktheid weer eens moeilik verdoesel kan word, wanneer sy op 'n laat stadium swanger raak, word die eerste tekens van die veranderende situasie deur die klere geregistreer. Dit begin letterlik weer ontoereikend word en Alethea gaan aan die huil wanneer sy "die eerste oggend . . . haar romp met 'n haakspeld moes toesteek" (bl. 117). En wanneer sy tydens haar hospitaalverblyf met een van haar laaste krisisse dit oorweeg om haar geliefde Henk te laat roep, besluit sy daarteen want "haar man het 'n reguit en smal paadjie geloop, en as die saak teen haar uitgewys word, kon sy geen toegewing van sy kant verwag nie. Hy sou *haar kaal maak*, en sy sou haar seun en haar naam verloor" (bl. 125). Opvallend die verband wat hier tussen bedekking en die goeie naam gelê word. "Kaal maak" word gelykgestel aan "naam verloor".

Op bl. 124 word die vraag gevra: "Wat is in 'n naam?" Die verhaal gee die antwoord: Dit is 'n bedekking. Vandaar die klem op name vanaf die titel: "Haar naam was Hanna". Alle karakters, selfs die onbeduidendste, word in die verhaal duidelik benoem soos die skoolkinders Toy Prins (bl. 95), "die De Jager-kindere . . . die Therons, die Gouwse en die Du Toits" (bl. 97). Alethea se geliefde op kollege was "Basson, Johannes" (bl. 111) en later was dit "H. J. de Waal" (bl. 124). Die oumense in die Tehuis heet "Piet Visagie" (bl. 91), "Jak Abrahamse" (bl. 92), en verder alfabeties: "Alberts, Willem Gerhardus", "Alcock, Magdalena", "Dahms, Dorothea", "Albertina Davel" en dán die vrou wat die gif gedrink het: "De Wet, Anna Martha" (bl. 134), die meisie wat vroeër selfmoord gepleeg het: "Johanna Maria van Graan" (bl. 95) en die lewende hoofkarakter in die verhaal: "Alethea

Lotz, later Alethea Joubert" (bl. 95). Die Alethea was 'n samevoeging van "Aletta Dorothea" (bl. 108).

Omdat name oënskynlik bedek, was dit vir Alethea so uiters beklemmend dat haar kind gesterf het sonder dat hy "eers 'n naam gehad" het (bl. 131). Alles wat 'n naam dra, is trots en uitdagend. Met 'n naam kan die genoemdes "skreeu teen die uitspansel wat oor hom sluit en dit so hard tart dat sy woorde terugklink: 'Hanna was stief. Sy wás!' " (bl. 131).

En as dit alles nog nie genoeg is nie, is daar die selfmoord wat as 'n laaste uittartende, triomfantlike wapen gesien word. Dit is dan ook nie vreemd dat die selfmoord in verband gebring word met 'n staalharde bedekking nie. Dit sou die laaste onverwoesbare beskutting wees:

*"Laat die dood (self toegedien) sing, want hy is my wapen en my skild.
Met hom kan ek my naaktheid pantser . . ." (bl. 131).*

Maar Alethea word na aanleiding van die selfmoord in die Tehuis gedwing om te besef dat 'n mens ten spyte van volledige benoeming en voldoende klere weerloos naak is. Haar reaksie op die verslae oor die oumense in die Tehuis is in die verband openbarend. Heftig sê sy:

"Vyftig jaar saam in haat en onmin. En wat gee die verslag? Woorde. En woorde ('n mens kan byvoeg "name") is soos klere wat krimp in die was; dit maak nie toe nie.¹² Hierdie vrou nou, Anna Martha de Wet, skaars vyf bladsye vir vyf en sewentig jaar. Alles van haar steek uit. Sy's kaal' " (bl. 94).

En as die selfmoord dan ook sonder verklaring bly, moet Alethea noodwendig tot die insig kom dat die mens 'n "kaalgat-sukkelaar" (bl. 131)¹³ is en bly. Nòg klere, nòg die liefde, nòg name, nòg woorde, nòg die dood, (self toegedien) kan klee en pantser. Daarom dat daar ten slotte biddend 'n beroep gedoen moet word op die barmhartige genade van die Vader. Slegs daardeur kan en sal "ons naaktheid ewig geklee wees" (bl. 136).

In "Wie onthou vir Kinna" is Dirk Lotter op soek na iemand, al is dit net een persoon, wat die lewensblye Kinna van Winter sou onthou. Sy wat "so . . . vol lewe" (bl. 142) was, maar wat in die somer aan inflammasie gesterf het. As hy só iemand sou kry, sou hy die feit van haar dood op die agtergrond kon skuif "en hy sou haar onthou volkomelik soos sy was en nie soos nou met die gruwelike herinnering aan 'n kis op drie stoele nie" (bl. 155) en gepaard daarmee, 'n reuk wat dwarsdeur die greinhoutkis dring (bl. 151).

Drie sintuie kom in die eerste twee paragrawe ter sprake, naamlik die voel, die sien en die reuk (hand, oog en neus). Vir die verteller is hierdie organe nie, soos die tradisionele siening lui, die middele waardeur die sterfling sy wêreld kan verken nie, dit is "orga(ne) om die sterflikheid te registreer" (bl. 139). As sodanig moet dit dus verwyder kan word:

“As jou hand jou pla, kap hom af, en as jou oog aanskou wat hom tot aanstoot is, pluk hom uit en smyt hom die bloute in” (bl. 139).

Die neus word egter uitgesonder omdat dit nie vernietig kan word sonder dat die lewegewende suurstoefoever ook afgesny word nie.¹⁴

As teenstelling vir die mens dien die klip waarvan daar in die derde paragraaf sprake is:

‘n Klip is stom, hy’t geen oë nie, en al roep jy hoe, hy bly vir ewig doof. Hoe kan dit anders, want sy dag is nes sy nag, en in ‘n duisend jaar skilfer sy bolaag kwalik af. Hy dink nie, hy onthou ook nie. God moes my ‘n klip gemaak het, want dié het geen orgaan om die sterflikheid te registreer nie” (bl. 139).

Hierdie paragraaf het in ‘n voorstadium¹⁵ so gelui:

“ ‘n Os is dom en stom. Sy oë volg jou sonder insig en snags herkou hy die ure verby. Hoe kan dit anders want sy dae is net gras al is dit lower-lappe daarvan, en hy slaap met sy pens vas teen die aarde. Hy dink nie; hy onthou ook nie. God moes my ‘n os gemaak het. As hy so ‘n reuk kry, draai hy sy neus weg van die wind af.”

Maar ‘n os het tog ook organe en sintuie om die sterflikheid te registreer, daarom is hy deur ‘n “klip” vervang.

By die saamleef met sy geelsug-ma het die kind Dirk sy sintuie, veral sy gesigsintuig, probeer afsluit soos duidelik blyk uit die feit dat hy geen kleurkryt wou gebruik om mee te teken en in te kleur nie “sodat al wat oorbly, inkswart mans is en inkswart vrouens in ‘n veilige swart-en-wit wêreld. Hy het nooit kleur gebruik totdat Kinna gekom het nie” (bl. 147).

Sy het hom sy sintuie laat ontdek. In al die tonele waar hulle saam is, leer Kinna hom weer as’t ware om een vir een sy sintuie te gebruik, om so die wêreld te verower. As sy met Dirk praat, gebruik sy telkens werkwoorde in die imperatief wat met die sintuie in verband staan. Wanneer sy kom kennismaak, bring sy vir hom ‘n mielie wat in die kole gebräai is en sê:

“Voel, dis nog warm . . . Ken jy dit dan nie? Proe . . . (bl. 148).

En as Dirk by dieselfde geleentheid sê dat hy geel haat, is haar reaksie fel, heftig:

“ ‘Wat van sonneblomme en pampoene en ‘n appelkoos? Hulle is algar geel, en ook die son. Kom kyk’ ” (bl. 148).

Die smaaksintuig is ook aan die orde waar Dirk hom die lekkerkoperie herinner toe hy en Kinna “een mooi middag ‘n hele blok sjokolade” (bl. 141) kon koop en waar sy hom as’t ware lesgee in die proe:

“ ‘Sit dit op jou tong, man, suutjies en dan *proe* jy dit met jou spoeg . . . Jy moet goed *proe*, Dirk, heeltemal deur *proe* tot binne-in jou kleintoontjies. Jou hele lyf moet die lekker *smaak*, alles van jou, nie sommer net insluk nie’ ” (bl. 142).

Ook die winter moes Dirk voel, sintuiglik ervaar. Hulle het stukke ys op die toevriesde balie stukkend gekap en Dirk moes ys in sy hand hou, teen sy wang en op sy tong:

“ ‘. . . dis mos hoe die winter voel . . . Nou ken jy mos die winter, Dirk jong’ ” (bl. 158).

En by die dorstoneel wat in die opsig ’n klimaks is, is alle sintuie vanaf bl. 162 onder Kinna se leiding gespits en besit hy (Dirk) sintuiglik “die hele aarde en sy volheid” (bl. 164). “Sien jy, Dirk, daar gaan die koppe nou . . . ’ ” (bl. 163).

En:

“Kinna is orals, haar oë blink. ‘Dors is lekker, hè, Dirk?’ Sy woel met haar hande in die halfvol sak, laat die pitte deur haar vingers loop. ‘Voel self, man’ ” (bl. 163).

Nadat Kinna en Dirk op die kaf en blare gespeel het, word dit duidelik in watter mate Kinna Dirk se volledige sintuiglike lewe wel geaktiveer het:

“Bokant hom is die lug Junie-blou-en-wit. Die blou straal by sy oë in; dis of hy dit kan *proe*. Dit suis in sy *ore*, stroom deur sy *neusgate* en prik sy *vel*,” (bl. 164).

Deur die sinestese word die hele ervaring verhewig.

Alles is sintuie.

Maar, ironies genoeg, deur die verskerpte sintuie sal hy ook gedwing word om Kinna se dood te ervaar. Hy *hoor* dit, maar as hy nie wil glo nie, moet Dirk “dan maar *sien* . . . want *sien* is glo: ’n greinhoutkis in die waenhuis, staangemaak op drie stoele” (bl. 150). Veel erger nog — hy moet die dood *ruik*: “Met hierdie dood is daar geen vergissing nie. Dit dring dwarsdeur die greinhoutkis” (bl. 151). En nou het al sy sintuie net die feit van die verganklikheid geregistreer:

“Sy is dood. Dis nie net die *netvlies* wat die witligwaarheid registreer nie, maar dit slaan *op die aambeeld van sy ore* en steek soos gal op sy *tong*. *Deur sy vel* dring dit sy weefsels binne tot in die sidderende ‘ek’ wat hyself is” (bl. 154).

Daarom het Dirk ’n anorganiese chemikus geword, want “uit die aard van sy werk was die stank en verworping van biochemiese verbindinge van meet af aan uitgeskakel” (bl. 155).

In die gedeelte waar Dirk se arbeid beskryf word, word weer eens werkwoorde gebruik wat met die sintuie in verband staan, maar dan is die sintuie net toegespits op die anorganiese stowwe en verbindinge:

“Van waar hy geboë by sy bank gestaan het, kon hy, wanneer hy *opkyk*, in houers, baie van hulle *sien* in die oervorm waarin God hulle oorspronklik gedink het” (bl. 155).

En dan is ’n opmerking soos “ . . . hy het ’n gewigtige lys *publikasies die lig laat sien*” (bl. 155) ¹⁶ meer as net ’n idiomatiese uitdrukking: Dirk het hom

sintuiglik van die organiese/lewende/biologiese wêreld afgesny. Dit het slegs nou en dan nog vaagweg op sy sintuie geregistreer en was dit "miskien 'n ver roep, hoogstens *lig of donker* wat deur die laboratoriumvensters gedring het. Eureka!" (bl. 156).

Maar dit is ook via die sintuie wat die herontdekking van Kinna en die lewe plaasvind wanneer Dirk op die plaat kosmosblomme afkom. Vir die eerste keer ruik Dirk dan weer iets anders as verganklikheid as hy die stengel van 'n blom afbreek "om van naby aan die blom te ruik". Die geur was "salieskerp en onmiddellik" (bl. 165). Byna dadelik verlep die blom en Dirk staan weer eens magteloos, maar:

"Net toe roer 'n wind; eers in die mielies ondertoe waar die blare saampraat, kom dan sterker nader tot in die opslagplaat. Al wat blom is, roer en buig en beweeg saam in grasië: wit en rooi en nogmaals rooi, skaamteloos, oordadig. Dit is so onmiddellik dat dit wat hy is, totaal reageer. Sy hande vat en voel en *stree*l. Sy kyk is vervul daarvan. Hy *proe* die kleure, *hoor* hulle, *asem* hulle in tot hy vol is daarvan . . ." (bl. 166).

In hierdie voorlaaste paragraaf vind 'n mens 'n rekapitulering van alles wat voorafgegaan het. Al Dirk se sintuie wat geaktiveer is deur Kinna maar wat deur haar ontydige afsterwe slegs die feit van die dood/verganklikheid geregistreer het, bring Dirk weer tot 'n herontdekking van haar lewe. En deur die sinestese word, soos ook in die vorige geval, die verlossende ervaring van die oomblik geaksentueer.

Aantekeninge

1. Oor die terminologie bestaan verwarring. Kannemeyer wys in sy artikel "Die sirkulerende elemente in 'Periandros van Korinthe'" in *Woord en wederwoord* ook op die feit. Ek gebruik die woord "beeld" deurgaans as 'n sinoniem vir die Engelse "image" wat deur Abrams soos volg gedefinieer word:

... all the objects and qualities of sense perception referred to in a poem or other work of literature, whether by literal description, by allusion or in the analogues used in its similes and metaphors" (Abrams, M.J., 1971, bl. 76).

In die lig van hierdie definisie lyk dit bra onnodig om te onderskei tussen beelding en sintuie want die woord "beeld" impliseer reeds dat daar 'n aanspraak gemaak word op die een of ander van die leser/toeskouer se sintuie. Ek wil egter die onderskeid handhaaf omdat dit in "Wie onthou vir Kinna?" juis die vyf sintuie as sodanig is wat die aandag vra.

Die woord "simbool" en "motief" gee ek in die inleidende paragraaf oor *Periandros van Korinthe* ook aan omdat dit deur die kritiek dikwels as sinonieme vir die woord "beeld" gebruik word.

2. Hierdie bespreking is ook vervat in *Oordeel en vooroordeel* (1965). Vergelyk ook Rob Antonissen se bespreking "Geboorte van die tragedie uit die gees van die poësie in *Standpunte*. Januarie-Februarie 1955. Die artikel is ook opgeneem in *Kern en tooi* (1963), waaruit ek aanhaal. Vergelyk verder J.C. Kannemeyer se opstel "Die sirkulerende elemente in 'Periandros van Korinthe'" in *Woord en wederwoord* (1974).

3. Deurgaans word aangehaal uit die eerste druk behalwe in één geval waar na die skooluitgawe verwys word. Deurgaans ook my kursivering behalwe waar anders vermeld.

4. Oor die historiese bronne wat Opperman gebruik het vir die skryf van dié drama handel P.J. Conradie in *Spanning en ewewig* in die stuk getitel "Die antieke bronne en *Periandros van Korinthe*".

5. Vergelyk weer eens die reeds genoemde opstel in *Spanning en ewewig*.

6. Deurgaans word uit hierdie uitgawe aangehaal en deurgaans ook my kursivering, behalwe waar anders vermeld.

7. Die verteller praat vanuit Alethea se perspektief.
8. 'n Mens sou met vrug die openbarende oorlogsbeelde in die vertelling kon nagaan.
9. Daar is in hierdie stadium 'n gevoel van magtelose wrewel by Alethea (dit verneem ons weer eens by monde van die verteller wat homself baie sterk met Alethea identifiseer) dat die tante darem haar tande moes insit en haar borsrok moes toehaak (bl. 135). Dan sou haar oumens-naaktheid en weerloosheid bedek gewees het en sou sy ook uiterlik in haar selfmoord strydvaardig gewees het.
10. Herhaaldelik kom Alethea hierop terug:
 " 'Sy moes 'n rede gehad het,' sê sy. 'Ons moet dit kan uitvind' " (bl. 92).
- En:
 " 'n Mens leef net een keer. Om selfmoord te pleeg moet jy 'n baie goeie rede hê e.v.' " (bl. 92).
- En asof sy met die ou vrou redeneer:
 " 'Asseblief, tante, drink gif, maar dan om 'n rede, al is dit oor knoppe in jou matras wat jou lê bemoeilik . . . Maar sommer net só omdat jy en alles is' " (bl. 135).
11. Letterlik sowel as metafoories.
12. In *Ontmoeting by Dwaaldrif* kry ons die gedagte terug, nl. dat woorde nooit werklik reg kan laat geskied aan menslike lyding nie. Leipoldt kon nooit Erbeveld se "*ondraaglike pyn*" en "*nie te verdure smart*" (Grové, H., 1980, bl. 49. H. Grové kursiveer) in sy ware intensiteit rekonstrueer nie.
13. In die gebed lui dit "kleinvoëltjieklaar" (bl. 136).
14. Die vraag word gestel: wat moet jy maak "as jou neus jou erger met 'n stank in hom wat die wêreld gans en al vul en jy die dood orals ruik" (bl. 139).
15. Ruwe aantekeninge in die skryfster se persoonlike besit.
16. Daar is talle sulke idiomatiese uitdrukkings wat verband hou met die sintuie wat in hierdie vertelling 'n heraktivering van betekenis ondergaan, soos:
 "Horende doof en siende blind . . ." (bl. 161).
- En:
 "Die inflammasie trek *sienderoë* uit en weg" (bl. 161).

Lys van aangehaalde werke

- Abrams, M.H., 1971, *A glossary of literary terms*. New York, Holt, Rinehart & Winston.
- Antonissen, R., 1963, *Kern en tooi*. Kaapstad, Nasou.
- Conradie, P.J., 1974, *Spanning en ewewig*. Pretoria, Academica.
- Grové, A.P., 1965, *Oordeel en vooroordeel*. Kaapstad, Nasou.
- Grové, H., 1977, *Winterreis*. Kaapstad, Tafelberg.
- Grové, H., 1980, *Ontmoeting by Dwaaldrif*. Johannesburg, Perskor.
- Kannemeyer, J.C., 1974. "Die sirkulerende elemente in 'Periandros van Korinthe' in *Woord en wederwoord*. Kaapstad, Human en Rousseau.
- Opperman, D.J., 1954. *Periandros van Korinthe*. Kaapstad, Nasionale Boekhandel.
- Opperman, D.J., 1960, *Periandros van Korinthe*. Kaapstad, Nasionale Boekhandel. (Skooluitgawe).

Universiteit van Pretoria.

André Letoit Môresê

(vir Uys Krige, Paul van Ostayen en Jan Blom)

Môre asyn môre gordyn
môre as die son oor die bebloede vensterbank skyn
môre piet môre katryn
môre as die bruid se rok ragfyn sleep
oor die heilige drumpel van 'n nuwe terrein.

môre dag koebaai nag
môre wit son wat so lekker lag
môre opstaan môre ag-gesug
môre maan wat soos 'n pap vadoek hang
in die waansinnige lug, terwyl die nag wyk

ek het jou lief môre
maar ek sidder as ek dink wat lê voor
(gelukkig besef jy dit nog nie
en lag met jou rooi mond in my oor)

môre mens môre brein
is jy ook al op, konyn?
só sonder inhibisies kom die pyn
en grawe homself in in elke grein
soos die môre gaandeweg sy illusies verloor

Sonnet I

Ek is klaar met losieshuise
En stemme om hoeke en reuke
Die los rangskik van portrette op beddens
Die verlange na Europa en dooie tantes

Ek loop nie meer toe-oë straataf
Met my hande in my sakke en droom nie
Ek was my tekkies elke dag
Ek skeer met Gillette Foamy Lemon-Lime
My wange is glad en skryweragtig
Ek lyk soos 'n literêre prys

Ek kan koffie bekostig en vriende

Ek asem gereeld my donkerbril skoon

Die vlieë herken my nie meer in die verbygaan
As 'n ou bekende vriend nie.

Elsa Joubert

Die vertalings van *Die swerfjare van Poppie Nongena**

Toe daar sprake was dat *Die swerfjare van Poppie Nongena* in Engels vertaal sou word, het die meeste mense vir my gesê, hulle meen vertaling is onmoontlik. Die boek is onvertaalbaar.

Daar was drie groot struikelblokke:

1. Die taal is die storie. Die verhaal is geïnkorporeer in die taalgebruik: m.a.w. wanneer die kinders in Upington Afrikaans praat met Nama-woorde en uitdrukkings, en min Xhosa en geen Engels ken (behalwe vir die grootdoenerigheid van Engelse doopname wat nooit gebruik word nie) is dit 'n integrale deel van die verhaal. Dit beklemtoon hulle Afrikaansheid, hulle ontworteling van enige tuisland, hulle vereenselwiging met die Afrikaanssprekende bruinmense van die streek.

Wanneer hulle gedwing word om Kaap toe te verhuis, word hulle Afrikaans al hoe swakker. Geleidelik, in die aparte swart woonbuurtes leer die volgende geslag al hoe meer Xhosa, hulle taal word deurspek met Engels. Jakkie se: " 'cause why, we're born to die. . ." of die kinders se afpersende woorde "Donate! Donate!" sou ondenkbaar in Upington gewees het.

Wanneer Mosie in wanhoop teenstribbel teen die gedwonge tweede verhuising na die Ciskei en sê: "Ek like nie om gepush te worde nie", is sy hele verhaal in daardie sin opgesluit: die Nederlandse worde uit sy ouma Hannie-tyd in Upington, die Afrikaans van Lambertsbaai, die Engelse invloed in die Kaapse Wilson-dae, waar hy selfs die verlede "ge" by die Engelse werkwoord voeg.

Hoe op aarde hanteer mens by vertaling die rol wat die taal in die storie speel?

2. Die tweede groot struikelblok was die historiese teenwoordige tyd wat so eie aan Afrikaans is, en na my gevoel, so noodsaaklik was vir die verteltechniek wat ek in *Poppie* gebruik het. Om afwisseling te kry, 'n meer dramatiese werklikheid, 'n groter onmiddellikheid, het ek gevoel ek moet die verlede tyd afwissel met die historiese teenwoordige, ook om die oorgange tussen die verteller se direkte vertellings en die vertellings deur 'n afwesige derdepersoonsverteller duidelik te onderskei. Ek dink by alle vertaling van kreatiewe werk in Afrikaans is hierdie wonderlike, maar ook moeilike historiese praesens 'n turksvy.

3. My derde struikelblok by die vertaling van *Poppie* na Engels was die gebruik van patois of volkstaal of streekstaal of gebroke taal, noem dit wat u wil, wat so eie aan my mense was en waarsonder die boek veel van sy kleur sou verloor. Hoe moes ek dit hanteer?

Twee ander vertalers, 'n Engelse akademikus en joernalis, het steekproewe gedoen. Tog, op aandrang van baie kenners, het ek die taak aangepak, maar juis omrede al die slaggate wou ek die vertaling self hanteer. Ek het gevoel ek ken die slaggate, ek weet waarom die slaggate daar is, en sal miskien makliker, as synde die outeur, 'n ompad om die slaggate kry, en tog nog sekuur op my doel afstuur. Ek wou in elk geval probeer, dan sou die mislukking myne wees, nie op iemand anders af te laai nie.

Die antwoord op die eerste struikelblok dat die taal, soos aan my gesê, die storie is, was: nee, ek kan dit nie aanvaar nie. Die taal *is* nie die storie nie, die taal vertolk slegs 'n sekere *geestesklimaat*, wat verander soos die storie ontwikkel.

Ek moes my ten doel stel om met klanke, ritmes, konstruksies, woordgebruik dieselfde *geestesklimaat* in 'n ander taal te transposeer. Gebruik 'n musikale term. As die oorspronklike storie in B-mol geskryf was, moes ek sorg dat die vertaling in dieselfde sleutel bly.

Baie voorstelle is deur vriende en kenners aan my gedoen. Een vriend wat Soweto-slang goed ken, het gesê: ek vlieg 'n naweek Kaap toe en kom help jou om die Soweto-slang onder die knie te kry. Dít is jou oplossing. Ek het geantwoord: ek waardeer dit, maar my mense is eenvoudige Gordonia- en later Guguletu-mense, hulle ken nie Soweto-slang nie.

'n Ander vriend het aangebied: Ek help jou met Capey Engels. Ek kon ook nie my Upingtonse mense die Parade-Engels hoor praat nie.

'n Ander uitweg: die boek is vir die Engelse leserspubliek bedoel: probeer 'n Cockney-Engels. Dit was nog die mins aanneemlike oplossing.

Wat moes ek toe doen? Ek kom weer terug tot die *geestesklimaat*, die sleutel waarin die boek geskryf is. Ek moes ten alle koste probeer om dit te behou.

Deur probeer en tref, baie meer probeer as tref het ek besluit om 'n eenvoudige Engelse taal te gebruik, om sekere Afrikaanse en Xhosa-woorde te behou, asook sommige direkte vertaling van Xhosa-uitdrukkings soos die baie funksionele *kleinma*, wat 'n direkte vertaling is van *ncincimama*, (ncinci beteken klein), ook *grootma*, *grootpa*, *kleinpa*, *buti* wat afkomstig is van Afrikaanse boetie, en wisselvorme soos *bura*, *brura*, selfs *bra* het. So is daar baie ander voorbeelde. Ek sou die betekenis van hierdie "vreemde" woorde verduidelik soos hulle gebruik word, en dit het heel natuurlik uit die mond van die verteller gekom om te verduidelik: "we called her *kleinma*, which means small mother as she was the younger sister of our mama."

Hierdie uitdrukkings het aan die eenvoudige Engelse taalgebruik 'n gevoel van andersheid gegee, en ek dink, bygedra tot die skep van die *geestesklimaat* van die oorspronklike.

Dit was vir my 'n baie groot vervulling toe Margaret Body, die taal- en letterkundige redakteur van Hodder en Stoughton met wie ek saamgewerk het, aan my skrywe: "Your very simple, plain English, uncomplicated by dialect, is both moving and vivid and assumes its own tone of voice." Sy het natuurlik nie die Afrikaans kon lees nie, maar ek sou in plaas van "its own tone of voice" wou dat sy kon sê: "it assumes the same tone of voice as the original".

Natuurlik het daar iets verlore gegaan. Mosie se "Ek like nie om gepush te worde nie", is onvertaalbaar. Maar ek voel tog in die hele paragraaf wat hierdie woorde voorafgaan, kon die gevoel wat in hierdie sin kulmineer, opgebou word, en dieselfde effek van frustrasie en hulpeloosheid oorgedra word.

Plek-plek dink ek, het die boek gewen deur die uitskakeling van die streekstaal. Waar die snaaksigheid van die taalgebruik, die patos verminder, of waar die deurmekaarpraterie die inhoud van wat gesê word, oordonder, het vertaling skoongemaak, kon die liggaam van die verhaal sterker na vore

kom soos die beenstruktuur in die gesig van iemand wat gewig verloor het, mooier vertoon.

Dit is grotendeels 'n kwessie van ritme.

Ek sal u 'n paar sinne uit twee vertalings lees, en u sal sien watter verskil dit maak.

“Ouma Hannie called Lena’s fourth child, Poppie. She also had another name, Ntombizodumo, which means daughter of a race of great women, and her mother had her christened Rachel Regina. She liked these names. They were pretty. Her own name, Lena, and Martha and Mieta en Hessie, those of her sisters, were too ordinary.

“Lena’s fourth child was brought to her and ouma Hannie called her Poppie. She had another name as well, Ntombizodumo, which means girl born from a line of great women, and her mother added two more baptismal names, Rachel and Regina. She preferred them to the ordinary names of Lena, Martha and Mieta which she and her sisters bore.”

Woordgebruik en konstruksie speel net so 'n groot rol daarin om die regte “tone of voice” te verkry.

Luister na hierdie twee variasies van Pengi wat met ouma Hannie skerts.

“Uncle Pengi, ouma Hannie’s youngest child, used to tease her. He’ll come home nicely drunk and sing for his ma, and say: God, Ma, just listen how old Joorsie’s child can sing. Then Ouma tells him: Pengi, you’re making a noise around my head. He says: But listen, Ma, man, I’m mos singing for Ma, I’m singing lekker. Then he’ll tap-tap away before ouma Hannie; he travelled a lot, he knows all about dancing; then he’ll dance away before ouma Hannie and say: God, Ma, they say I’m not a Xhosa at all, I’m a Zulu. Then ouma Hannie asks: Why so? Then he says: They say I sing too lekker for a Xhosa, you’re no Xhosa, you’re a Zulu, go look for your pa. Then ouma Hannie says: So go look for him then and look till you find him. But it was all joking.”

Die volgende: “Ouma’s youngest child oompie Pengi, used to tease her. He’d come home drunk, singing, and then he’d say: God, Ma, just watch the way old George’s child is singing. Then ouma Hannie would say: Pengi, you’re making a noise, my head can’t stand it. Then he’d say: But listen, Ma, listen, I’m singing to you. Then he’d start dancing, doing tap-dance steps — he’d travelled a lot, he knew the steps. He’d dance round ouma Hannie and say: God, Ma, people say I’m not a Xhosa, I’m a Zulu. Then Ouma would ask: Now why would they say that? And he’d answer: They say I sing too well for a Xhosa. You’re no Xhosa, they say, you’re a Zulu, go search for your pa. Ouma Hannie would reply: Go search till you find him, I don’t mind. But it was just Pengi’s joke.”

Ek was skrikkerig vir die gebruik van woorde soos *God, Ma, man* of *singing too lekker, man*, dit het vir my vals geklink, meer studentikoos as Upington-lokasie.

Een vertaler het konsekwent “you know” bygevoeg vir die oorspronklike “mos” bv. “Ons het mos op die vloer geslaap”, sou hy vertaal: “we slept on the floor, you know”. Ek het die eenvoudige “we slept on the floor” verkies.

Daar is 'n baie dun skeidslyn tussen die banale en die gepaste woord wat net 'n tikkie andersheid gee. So het ek totaal die vertaling wat voorgestel is “She

was *preg again*”, vir “*sy was weer met die lyf*”, verwerp. Daar het ek van Ezekiel Mphahlele se vrou, Rebecca die mooi woord “*heavy*” vir “*met die lyf gekry*”. “*She was heavy again*” het vir my volkome gepas in die gevoelswaarde of geestesklimaat van die werk. Of, en hier kom die ritmiese gevoel weer ter sprake, die sinnetjie het beter geles: “*once again she was heavy*”. Die tweede struikelblok, nadat ek op die eenvoudige Engels met die beperkte gebruik van vreemde woorde, besluit het, was die tye van die werkwoord. Sommige skrywers meen dat die uitgewers van Afrikaanse romans ’n dwingelandy op skrywers uitoefen en hulle somtyds nogal hardhandig na die teenwoordige tyd dwing. Antonissen se woorde hang swaar aan ons. Miskien is die verlede tyd in Afrikaans nog nie ten volle georkestreer nie. Miskien is ons behep met die historiese praesens. Dis ’n ander onderwerp vir bespreking.

Ek het die verteller in die teenwoordige tyd aan die woord gestel: bv. sê Poppie, vertel Poppie; of: sê Mosie, sê Plank. Dan vertel sy in die verlede tyd: bv. Saterdag was ons lief daarvoor om. . . maar sodra sy weggevoer word deur haar vertelling, gebruik sy die historiese praesens om meer onmiddellikheid daaraan te gee: ons kyk in die straat af om te sien of die toordokters kom. . . As daar terugskouend oor ’n tydperk gepraat word, dan verander ek na die verlede tyd. Dikwels wanneer die handeling deur die alwetende derdepersoonsverteller vertel word, is dit weer gewone teenwoordige tyd. Bv. by Mdantsane. “*Bring die goed in*”, sê Poppie vir Bonsile. Dis waar die moelikheid gekom het.

Albei Engelse vertalers wat proefvertalings voor myne gedoen het, het hier die teenwoordige tyd behou. “*Poppie sits at the table and Mama pours her a cup of tea*” of “*But Kindjie is no help with Vukile, Xoliswe’s baby. Kindjie tries to pull the baby off Poppie’s lap so that she can snuggle there herself*”, ens.

Weer na baie nadenke en proewe het ek besluit om ook waar die Afrikaans in die teenwoordige tyd is, dit in Engels te behou, bv. “*With the new baby on her back, Poppie goes to Native Affairs in Observatory. Ahead of her she sees the queues of people waiting. The white window-frames blur in the rain, seem to lose their outline. A nausea rises in her, she has difficulty to lift her feet, move on.*”

In ’n brief wat ek saam met die manuskrip na Londen gestuur het, motiveer ek dit soos volg:

“*Re tenses: I make frequent use of the historic present tense (a very usual construction in Afrikaans) for various reasons: to retain a sense of immediacy, to put across the feeling that the book is a document related by the protagonist, to gain a “bearing witness” effect. Also for variation: when the third person narrator takes over it slips into past tense, and then when small scenes are dramatised I make use of the present tense again.*” Later het ek ’n sekere regverdiging hiervoor gekry in die bekende *Im Westen nichts Neues* vertaal as *All quiet on the western front* waar in die Engelse vertaling oorwegend gebruik gemaak word van die teenwoordige tyd. Daar word ook nie slegs in die teenwoordige sekwensie gebly met *have* en *has* en *were* ens. nie, maar ook van die voltooide verlede tyd gebruik gemaak, bv. “*We have to go up on wiring fatigue. The motor lorries roll up after dark. We climb in.*”

It is a warm evening and the twilight seems like a canopy under whose shelter we feel drawn together," word gevolg deur paragrawe in die verlede tyd: "We knew which pub he used to visit. There we waited for him behind a pile of stones, where he had hidden before. We tremble with suspense. . ." ens.

Nou ja, by my vertaling het dit nie gewerk nie. In haar eerste brief terug aan my, na aanvaarding van die manuskrip, skryf Margaret Body: "I had better come out into the open at this point, however, and confess the one thing that I didn't feel happy about and this is your use of the present tense. I know you've thought a lot about this one and I understand your reasoning. But in English the dramatic present is such an artifice, such a self-conscious literary device that even well handled, as here, it inevitably comes between the reader and the matter he's reading. I feel it distances and formalises things, and holds the reader at arms' length, nullifying the involvement you gain by the simple writing. This is a problem not in your writing but in English usage. Would you think about this and give me your reaction? This is no more than an impassioned plea, and hope I can woo you to what I'm sure is better for the English-speaking market."

Hoe kon ek haar teëgaan? So mooi gestel en goed gemotiveer. Ek het probeer keer om een of twee van Poppie se herinneringe, juis omrede van groter onmiddellikheid in die teenwoordige tyd te behou: dit selfs probeer omskrywe: dit in 'n nuwe vorm gegiet om die teenwoordige tyd by die hare in te sleep: bv. "I can see Ouma, says Poppie, gathering wood in the veld. She is a big strong woman, she bends her knee to break the wood, giving us the pieces to drag to the stacking place where she ties it into bundles. We hold tightly on to the bundles of firewood she lifts onto our heads. . ." ens. Maar ek het self die "artifice" daarvan begin insien, en na 'n lang briewewisseling het mej. Body die argument gewen.

Ek dink dit is die volgehoue en gedrae spanning van *All quiet on the western front*, die byna ondraaglike angs wat die teenwoordige tyd, selfs in Engels, daar so funksioneel maak. Ek is tog nie spyt dat ek in die oorspronklike Engelse manuskrip die teenwoordige tyd kwistig gebruik het nie, want die Franse vertaling wat op my Engelse sleutel-vertaling gebaseer is, gebruik dit ruimskoots. Byna deurgaans. Die Franse het ook dié voorliefde vir die historiese praesens wat Afrikaans het. Die Duitsers weer nie. Die Spanjaarde ook nie.

Ek wonder soms tog nog of ek nie moes aangedring het dat ek sommige van die toneeltjies wat Poppie onthou, in die teenwoordige tyd behou nie. Ek voel, selfs in Engels, het die teenwoordige tyd die effek van 'n kollig, dit verhelder 'n toneeltjie, bring dit in 'n nuwe, dwingender fokus, Dis nou gedane sake. Maar verdere vertalings van romans uit Afrikaans na Engels, sal hierdie saak 'n entjie verder kan voer.

Die oplossing van die derde struikelblok was die interessantste. Hier kom die sosiologiese aspek van vertaling onder die kalklig. Dit is die saak van patois, of streekstaal of gebroke taal, of idiomatiese segswyses wat die ander taal nie ken nie. Hoe nou gemaak? Selfs begrippe wat die ander taal nie ken nie, moet vertaal word. Ek sal hierdie voorbeelde in 'n paar afdelings indeel. Die interessantste is die terme wat handel oor die mees basiese begrippe van

die mensdom: lewe, geboorte, dood. Laat ons by dood begin: ek het by Poppie drie woorde teëgekomp wat in my gebruik van Afrikaans ongewoon is, wat ek gevoel het eie is aan die gevoelswaarde van die boek, die "tone of voice" en wat ek adequaat moes of wou vertaal. Eerstens: *ek is nog nie afgedood nie*, of *daar het kleinpa afgedood*, waarskynlik deriwatief van afgesterwe, maar na my mening met 'n eie klein wrange betekenis by. Ek kon hierdie woord nie vertaal nie, en moes maar *died*, of *dead* gebruik.

Tweedens: my skoonpa is *verby* en ek het nog nie die geloof gedoen vir hom nie. Ek het aan mej. Body geskryf: "A Xhosa woman explained to me: life is a river passing us all, the dead have joined the river and pass the living, therefore the ritual of calling them back: This is the reason why I use *passed by*, instead of *passed on* or *passed away* for 'dying'." Sy het geredelik ingestem.

'n Derde woord vir sterf, by die Xhosa, is "vertrek". "Toe ek weer kyk het hy reeds vertrek." Hier kon ek "departed" in Engels gebruik het, maar dit het vir my te Viktoriaans geklink, en ek het by "died" gebly.

Oor geboorte en swangerskap: soos reeds gesê, het "met die lyf raak" bietjie moeilikheid gegee, maar die uitdrukking "was heavy" was m.i. in die kol, en die voorgestelde "preg" of "preggie" totaal buite die sfeer.

Die uitdrukking "rooi baba" wat beteken 'n baba, pasgebore tot ongeveer drie, vier weke oud, het die Engelse redakteur dronkgeslaan. "I can understand a tiny white baby being called a red baby, but please tell me, are tiny black babies reddish too?" skryf sy aan my. Die rooi baba kom van die Xhosa-woord *usana olubomvu* wat letterlik rooi baba beteken en verwys na die nageboorte, dis eintlik 'n geheime, private soort woord, met sterk emotionele betekenis. Ek het aangedring op die behoud van "red baby".

Droë-pram kind het ek nie geken nie, miskien is dit 'n Noordweste-woord, miskien van die *Tkoutjie* van die Namas, ek het dit *dry teat-child* vertaal en dit was selfverklarend.

Bonsile se "damage-geld" aan die swanger meisie was ook selfverklarend. "*Bos-toe gaan*" se Engelse ekwivalent "going to the bush" het nie dieselfde konnotasie nie, maar deur die beskrywing van die seremonie vroeg reeds te gee, in Lambertsbaai, is onduidelikheid uitgeskakel. "Die geloof doen" vir die afgestorwenes het ek vertaal as "doing the ritual ceremony". "Rites" het vir my te veel Europese konnotasies wat ek wou vermy; ritual ceremony, is eerder oud en vreemd-klinkend.

Nog 'n afdeling waar idiomatiese segswyses of noem-maniere seëvier, is in die familieverband. Ek dink dit sal in elke groep of taal so wees. Wie kan die gevoelswaarde van ons oom of tannie byvoorbeeld presies weergee? Of die Engelse maiden aunt?

Eerste turksvy: *grootvan* wat die groot familieverband insluit. Ek het besluit op *clan name* en maar vergeet van die Skotse assosiasie. *Extended family name* was te langdradig, *tribal name* inkorrekt.

Sisi wat 'n Xhosa-aanpassing van Afrikaans suster is, het ek behou, asook *buti*, *bra*, *broder*, *bura* wat van broer kom, dit is na genoeg aan die Engelse suster en brother om verstaanbaar te wees.

Selfs vir my as Afrikaanssprekende was die volgende paar woorde darem baie interessant en onvertaalbaar: *Grootpa*, *kleinpa*, *grootma*, *kleinma*.

Utata-omkulu beteken letterlik grootpa en is die ouer broer van jou pa of die man van die ouer suster van jou ma. Ek kon nie greatpa gebruik nie of bigpa, en het grootpa behou, met 'n eenmalige verduideliking in die teks.

Dieselfde met utataomncinci — kleinpa of die jonger broer van jou pa.

So ook *grootma* van nkulumama en *kleinma* van ncincimama. (Om little mother te gebruik het sou darem te Russies voorkom. Big mother te veel soos die storie van die drie beertjies!)

Daar was geen beswaar teen die gebruik van hierdie Afrikaanse woorde in die Engelse teks nie, en die Franse, Duitsers, Spanjaarde het dit net so oorge-
neem.

Die Franse het gepraat van *nom de clan* vir grootvan, die Duitsers van *clans-
name*, die Spanjaarde van *nombre de clan*.

(Net terloops, 'n interessante verwikkeling en voorbeeld van taal-beïnvloe-
ding is dat die oordrag van betekenis van *kleinma* en *grootma* na iemand
wat eintlik tannie is, ook andersom werk. Mens kry nou die geval waar,
wanneer die Xhosa-kind na sy eie ma verwys, hy praat van *ithanilam*, onge-
veer, daardie ma van my. Die twee tale is miskien nouer geweef as wat ons
besef, of nouer verweef in wording.)

Die Xhosa-gebruiksvorm om respek te toon, is vir die Engelse net soos vir
die Afrikaner totaal vreemd. Na haar eerste kennismaking met Stone wat
aangespreek word as *buti-ka-Nombi*, skryf Margaret Body: "Could you per-
haps explain to me why calling a man the buti of his brother's daughter is a
token of respect???"

Ek het haar geantwoord dat dit maar nou net aanvaar moet word as ge-
woonte dat 'n aangetroude of eggenoot nooit by sy regte naam aangespreek
word nie, maar 'n ander uitweg gesoek moet word. Ek vertel haar toe dat ek
op 'n keer, tydens 'n gesels met ma Lena, onnadenkend verwys het na haar
skoonseun as Stone. Sy was merkbaar onthuts, hoewel hy al byna twintig
jaar dood was, en sy het onmiddellik en uitdruklik die term *tata-ka-Bonsile*
gebruik om my tereg te wys.

Mej. Body skryf in 'n latere brief: "I was intrigued to find evidence recently
that naming inhibitions aren't just limited to tribal Africa, but also flourish
mysteriously in deepest Suffolk. I have an author writing a book about how
he and his wife set up as sheep farmers, but whenever he referred to her, it
was not by her name, but as My Lady. I told him about the Xhosas and per-
suaded him, as he wasn't one, to use her perfectly nice name instead, and
he said that when he looked at his last book (before he joined our list) he
found he'd referred to the poor lady universally as She with a capital S. Per-
haps we are all tribal under the skin?"

Ons het toe *tata-ka* en *buti-ka* ens. behou. Die Franse, Spanjaarde, Duitsers
het dit ook gedoen.

Net 'n laaste insident oor die familie-verband. By die Xhosa-troue is dit die
gebruik dat die bruid 'n strooimeisie en 'n strooijonker het, en die bruide-
gom het ook 'n strooimeisie en 'n strooijonker, of meer as een. In Xhosa is
daar een woord wat albei geslagte aandui, *abakhaphi* d.w.s. die man of
mans en meisie of meisies wat die bruid begelei, en die *abakhaphi* wat die
bruidegom begelei.

Dit was maklik om in Afrikaans te vertaal want strooimeisie en strooijonker

dui 'n handeling aan, en kan op bruid sowel as bruidegom betrekking hê. Hulle strooi konfetti.

Maar in Engels het ons vasgesit. Mej. Body se woorde was: "The bridegroom can not have a bridesmaid." Ek het haar geantwoord: "we could call Stone's bridesmaid a groomsmaid, though it is quite unknown here, or perhaps call the pair a bestman and bestmaid, equally unknown." Waarop sy skrywe: "Re Xhosa wedding business — let's leave Stone with a bridesmaid if that makes sense to you. Let's just leave it and not try to explain to UK readers." Mens word bewus van 'n effe moedeloosheid by haar nadat sy deur die netwerk van familieterminologie 'n pad en vertalingsmoontlikhede probeer vind het.

Die Franse het hierdie slagget maklik ontwyk deurdat hulle woorde ook van toepassing op beide kan wees. Poppie het ewe koeltjies haar *garçon d'honneur* en *demoiselle d'honneur* gehad, en Stone het meegedoen met sy eie *garçon d'honneur* en *demoiselle d'honneur*. Die Duitsers het dit vertaal met 'n *Brautführer* as strooionker en *Brautjungfer* as strooimeisie vir Poppie, en *Bräutigamsbegleiter* en *-begleiterin* vir Stone.

Die Spanjaarde het vir Poppie 'n *padrino* en *dama de honor* gegee en vir Stone ook 'n *padrino* en *dama de honor*. Ons het nooit daaraan gedink om die woord "attendants" in Engels te gebruik nie!

'n Derde afdeling waar daar by vertaling dikwels verwarring kan wees en tipesie segswyses ontstaan, is in die werksomstandigheid.

Ons geliefkoosde merrem en madam en missus en miesies en kleinmies en Mrs en Miss, en ou madam, en ou merrem veroorsaak chaos in vertaling.

My eerste aanduiding van stormwolke wat opsteek, was toe mej. Body skryf: "In the UK the expression the old madam implies a brothel-keeper. Was there a brothel at Lambertsbay?" Ek het "old madam" verander na "old missus" en vir haar geskryf: "A white female employer can be called by various names by the employee. In the country the traditional word used to be Ounooi or nooi in the conservative Afrikaans households. In towns or cities it may be Missus or Miesies, derived from Mrs, as in Mrs Smith. In smaller households she is called Madam, in more advanced Afrikaans households Mevrouw. (Miesies is not to be confused with Meisie, Poppie's girlfriend!)"

My laaste grappige storie gaan oor *canned fruit bottles*. Ek het grootgeword met canfruitbottels, miskien u ook. Daar was vir my niks snaaks aan die begrip nie. Die laaste ding wat ek verag het, was dat dit betwyfel sou word, maar mej. Body skryf: "Canned fruit bottles? Strictly speaking it should be cans (tins) or bottles (glass) but it can't be a mixture." Ek skryf terug aan haar: "Strange how one never realises the contradiction in some universally accepted expressions! I suggest fruit jars or glass jars, but canned fruit bottles just gives that local touch!" Sy antwoord: "If canned fruit bottles is a bona fide RSA expression, I'm not going to meddle with it."

Een groot probleem was of ek korrekte of nie-korrekte Engels moes gebruik. Mens kan nie verag dat Jakkie en sy vriende, of Johnny Dropey konings-engels moes gebruik nie, ook nie eens korrekte eenvoudige Engels nie. Daar moes eenvoudig foute of direkte vertaling uit Xhosa of selfs Afrikaans insluip.

Ek haal weer uit mej. Body se briewe aan (sy weet van hierdie bespreking en stel baie daarin belang: die *Poppie*-episode, sê sy, het haar 'n hele nuwe

wêreld binnegelei): "The voices in this book are from Xhosa into Afrikaans into English; it is probably impossible to translate distinctive speech patterns accurately through three changes of language. Though you give hints like " 'cause why". The last two sections are much closer to what I imagine their real speech would be, as they describe dramatic moments. As the impression of authenticity is given by the simple language and simple sentence structure, I do not advocate too much use of completely unidiomatic English, for example I have changed: 'Then I was now altogether happy' to 'Now I was completely happy'. My experience has been that a whole lot of unidiomatic English for no apparent reason ends up irritating the reader, especially in a long book. But I have left 'heavy' for pregnant and 'passing by' for dying (as we agreed) because they suggest a distinctive way of looking at things. By the same token I am happy to accept vigorous expressions like 'Poppie pulls up her nose at her boyfriends' where 'turns up her nose' would be more idiomatic English, and 'Keep you mouth' and 'I'll hold my mouth' where normally in the U.K. one talks of holding one's tongue and keeping one's mouth shut."

Op een opsetlike fout het ek egter aangedring. Toe Poppie vir die eerste keer as jong ma in Lambertsbaai gevang is omdat sy nie papiere had nie, en oompie Japie haar by die polisiekantoor teëkom en vra: "Wat doen jy hier, Poppie?" antwoord sy vir hom: "They caught me, oompie Japie." Hierdie foutjie het m.i. emotiewe waarde en dui op haar totale verwarring.

Ek was baie bevoorreg om met so 'n begrypende redaktrise saam te werk. Sy het werklik nie 'n lettergreep verander sonder om my verlot te vra nie; ons het 'n lang en verwickelde korrespondensie opgebou en eintlik hegte vriende geword.

Oor die algemeen het ek gevind vloekwoorde en evokatiewe woorde is moeilik om in ander tale weer te gee met dieselfde gevoelswaarde. 'n Lokasie-opdonder-woord moet nie in 'n Brixton-(Engeland)-opdonder-woord omtaard nie. Die Franse, in hulle vertaling, was in die reël veel kuiser in woordgebruik en het veral vir Pengi gesensoreer. Die Duitser het Pengi maar vrye teuels gegee!

Daar is 'n spreekwoord in Italiaans: "traduttori" is gelyk aan "traditori", m.a.w. om te vertaal is om te verraai.

Soos u kan sien, is verraad baie moontlik. Daar rus groot verantwoordelikeid op die vertaler.

Gedurig moet die vertaler homself afvra in watter taalsfeer die woorde tuis hoort en dan maar sy bes doen.

Sommige woorde is "sterker" in sekere tale as in ander, het 'n meer definitiewe gevoelswaarde. Dit moet altyd in ag geneem word. Hierdie probleem het ek weer onlangs teëgekome by die vertaling van *Ons wag op die Kaptein* wat onder die titel *To die at sunset* by Hodder en Stoughton verskyn. Die vertaler het vir *voorkamer* of *sitkamer* van die huis op die plantasie (in Afrikaans 'n redelik kleurlose woord) in die vertaling die woord *lounge* gebruik. Die taalredakteur in Londen het kapsie gemaak: *lounge* roep in moderne Engels die voorstedelike Model Homes-behuisingskemas op. Kan ons nie iets beters kry nie? *Drawing-room* was te Viktorianaans, *sittingroom* ook te Engels. Die vertaler en ek het saam besluit op die Portugese *sala de visitas*

wat selfverklarend is en tog 'n anderse atmosfeer skep. Waar dit presieus in die Afrikaans sou wees, het dit gewerk in Engels.

Waar ek in *Die Swerfjare van Poppie Nongena* gepraat het van Poppie se *verlatenheid* in Mdantsane, het die Engelse woord *desolation* goed gewerk. Die Franse het egter *désert* gebruik wat m.i. nie die tikkie beskuldiging van verlate te wees nie, bevat nie, die Duitsers het *öde* wat leegheid beteken gebruik, ook nie beskuldigend genoeg nie. Die Spaanse *desolacion* is beter, "somebody deprived of his solace". Dit is nie net die juiste woord wat tel nie, maar die taalsituasie wat in ag geneem moet word.

En wanneer daar boonop nog oordragtelike betekenis of woordspeling is, moet die vertaler maar tevrede wees om heelwat prys te gee. Mosie se naïewe vertolking van die woord *Eendrag* in die uitdrukking *Eendrag maak mag* as een draggie hout en sy beskuldiging: "Wie kan nou sterk wees as die paletjies opgesplit word en die paletjie hier en die een paletjie daarso neergesit word?" verloor sy onskuldige krag wanneer ek hom in Engels moes laat sê: "Unity is like a bundle of wood, tied together" en dan eers kan vertel van die opsplit van die hout.

U kan begryp dat as ek met die vertaling van die Afrikaans na Engels hierdie moeilikhede moes oorkom, die probleme van die vertalers uit die Engels na 'n derde taal, Frans, Spaans, Duits, Deens en nou ook Bulgaars, legio was. Daarom was my wagwoord: hoe eenvoudiger in Engels, des te beter.

VOETNOTE

- * Teks van 'n lesing gelewer ten tye van die Kongres van die SA Vereniging vir Algemene Literatuurwetenskap, Potchefstroom, Januarie 1982. Die vertalings is:

Le Long voyage de Poppie Nongena. (Traduit de l'anglais par Dominique Petillot) PIERRE BELFOND, 3 bis Passage de la Petite Boucherie 75006 Paris

Una Mujer Llamada Poppie (Traduccion: Yolanda Salva) ULTRAMAR Editores Hermosilla, 63 Madrid -1

Der Lange Weg der Poppie Nongena (Ins Deutsche übertragen von Karl H. Kosmehl) VERLAG ULLSTEIN GmbH Berlin.

D.W. de Villiers Vuur as Suiweraar by Sheila Cussons¹

Eenwording en déélwording met God is deel van die mistieke verlange by Sheila Cussons. Hierdie element neem talle vorme aan in haar digkuns, waarvan "Christ of the burnt men" in *Die Swart Kombuis* (bl. 81) 'n heerlike hoogtepunt in die mens se beleving van God uitbeeld. Die mens en Christus kom tot wedersydse vereenselwiging en intense identifikasie met mekaar se pyn. Ná eenwording kom daar weer 'n insinking, 'n terugval na 'n "swart" toestand van wanhoop en Godloosheid. Hoe hard die mens ook al probeer, verenig met God bly hy nie. Onsuiverheid (in Christentaal *sonde*) is dikwels die agent wat dié kloof veroorsaak. In hierdie artikel wil ek kortliks wys op sommige aspekte van suiwering in Cussons se werk, en dan spesifiek die belang van *vuur as suiweraar* in die proses van gesuiwer word. Die volgende afkortings is van belang:

SK: *Die Swart Kombuis*

SW: *Die Skitterende Wond*.

Wat is dan die verband tussen *vuur* en *suiwerheid*? Suiwering is (altyd?) intens pynlik, en word by Cussons dikwels verbeeld as 'n *vuur* wat skoon brand. Dié idee sluit direk aan by die Rooms-Katolieke dogma: "Purgatorial fire, a real fire, causes (pain) as more severe than anything a man can suffer in this life. (It) will expiate faults by purgatorial flames. Thomas teaches that besides the separation of the soul from the sight of God, there is the other punishment from fire." (*The Catholic Encyclopedia*, vol 12, 1913: 578). 'n Werkdefinisie van die vagevuur gee die *Nasionale Woordeboek* (s.j.: 560) as 'n "plek van lyding waar geredde siele gesuiwer word van alle skuld vir sondes voor hulle tot die aanskouing van God toegelaat word".

Reeds in haar tweede bundel, *Die Swart Kombuis*, kom suiwering naas eenwording voor, maar in *Die Skitterende Wond* word eg. 'n oorheersende tema. Die eerste gedig waarin *vuur* as medium tot suiwering of uitpuring voorkom, is "Bestemming" (SK. bl. 41):

Miskien is na die sterf die vagevuur
nóg die grootste avontuur
dié dialoog met God wat ons
tot seëvierend menswees sal uitpuur.

In die betekeniswaarde van *suiweraar* tree *vuur* binne die volgende sintagmatiese konteks of kollokasie op: avontuur, dialoog, oorwinning, die verhouding tussen God en mens, en 'n visie op die toekoms — dié waardes belig almal die besondere funksie van *vuur* in dié gedig. Die hoogste ideaal van *menswees* is weer eens om *een* met God te wees.

In "Die Loseerder" (SK, bl. 54) is *vuur* weer agent van suiwering, maar die doelwit het hier nie noodwendig religieuse betrekking nie.

Ek het 'n spooksnaar aan my luit
ek het 'n spookminnaar
ek het 'n mak huisspook
net soos Emily Brontë.

As ek nog iets aards wil sing
tokkel hy tussenin
en kraak in my stoel sy omhelsing
soos met Emily Brontë.

Toe die bronstige hond my byt
het ek die wond gebrand met
die *vuur*-yster: so't die spook ook gemaak
met Emily Brontë.

Die drie strofes vertoon telkens dieselfde bou: 'n gebeurde wat in die laaste reël met die geval Emily Brontë in verband gebring word. In Brontë se roman *Wuthering Heights*, maar veral in haar gedigte "The Prisoner" en "The Visionary" tree 'n sogenaamde spookbesoeker op. Hierdie "gas" doen haar nie leed aan nie; dit ontketen by haar 'n heilige passie en drif, wat by Brontë eerder eksistensiële as seksuele betrekking het.

By Sheila Cussons word hierdie verwysing aansienlik uitgebrei. Die eerste reël van die gedig, en veral die woorde *spooksnaar* en *luit* laat vermoed dat die gedig 'n kunsteoretiese toespeeling het. Die *spooksnaar*, *mak huisspook* en die *spookminnaar* meng in by haar poging om iets *aards te sing*. Hierdie dissonante klank *tokkel* en *kraak* tussen haar eie klanke in. En tog is dié spook ook 'n *minnaar* wat Cussons teen haar wil omhels. Juis omdat die "persoon" 'n spook is, tradisioneel iemand wat na sy dood weer terugkom na geliefdes en bekendes, is dit so moeilik om van dié ingeburgerde besoeker of *loseerder* (nog sterker!) ontslae te raak. Sy teenwoordigheid resonant fisies, sowel as op die vlak van kunstige skepping. Cussons kan haar as't ware nie van sy invloed bevry nie. In dié opsig word die spook dan 'n *bronstige hond*, wat haar met sy ruwe en onwelkome attenties lastig val, en uiteindelik ook byt, dit wil sê aanval, skend, vermink. In 'n radikale poging om die resonans of invloed te besweer, brand Cussons haarself met die *vuur*-yster. Die gebruik van *vuur* suggereer 'n intense en magtige beswering wat selfs ernstig kan seermaak.

Na die ekstase van *Die Swart Kombuis* en *Verf en Vlam* kom daar 'n sterker rasionele basis met 'n bespiegeling oor die toestand van die mens na die sondeval en die spesifieke aard van die erfsonde. Cussons verlang weer na die vereniging met God, en wyt die skuld vir die kloof tussen God en mens aan die sonde.

"Selebrant" (SW, bl. 35) illustreer van bogenoemde beginsels:

Hy wy die ou gebeentes
op die altaar van die aarde
en dink in die woestyn
'n monstrans om die son.
"-laat in die donker *vuur*, donker *vuur*
keersy van u klaarte
geen dood u lewe afsterf
geen enkele siel vergaan."

'n Selebrant is volgens *The Concise Oxford Dictionary* (1952: 189): "An officiating priest, esp. at Eucharist". Die Eucharistie dui op die viering van die

laaste Avondmaal (Nagmaal) soos deur die Rooms-Katolieke beoefen. *Monstrans* sluit hierby aan: "Kosbare skryn- of vaatwerk van die R. Katolieke vir die uitstalling van die hostie (nagmalsbrood)" (*Nasionale Woordeboek* s.j.: 331-332). Wat die wyding van die dooies betref, gee *The Catholic Encyclopedia*, vol. 12 (1912: 578) belangrike verdere informasie: "Scripture and the Fathers command prayers and oblations for the departed, and the Council of Trent in virtue of this tradition not only assert the existence of purgatory, but adds 'that the souls therein detained are aided by the suffrages of the faithful and principally by the acceptable sacrifice of the altar' ". Die priester wat die rite waarneem, probeer die beendere heilig van hulle wat reeds dood is. Hy bid vir dié wat reeds die volledigste vernietiging van die aarde beleef het, hulle wat nou in die *donker vuur* verkeer: die aardse dood van die liggaam en die siel in die *vagevuur*. *Donker* suggereer iets droewigs, neerdrukkends en hartseer. Die *vuur* is hier egter nie vernietigend nie. Vir die Rooms-Katolieke is die *vagevuur* 'n toestand waar die siel gesuiwer, skoongebrand en geheilig word. Dit bied hoop: die gelowige se siel kom uit die donker vuur (*vagevuur*) helder en rein te voorskyn. Dan hoef die mens se beendere nie meer gewy te word, soos die selebrant dit doen nie. Die siel van die mens kom voor God in 'n nuwe lewe te staan. Daarom bid die selebrant ook vir die siele: "laat... geen dood *u* lewe afsterf". 'n Sleutelpunt in die gedig is die funksie van die selebrant, hy² wat die hostie bedien. Die verwysing na die woestyn en *son* dien 'n metaforiese doel: dit gaan met ander woorde om die woestyn van die lewe, waarin die mens deur die "moordende" hitte van die *son* so beproef word dat hy meer as een son sou sien, dus perspektief verloor (daarom 'n son, nie *dié* son nie). Deur gebed (sy monstrans) transformeer hy 'n son ('n beproewing, 'n skroeiende teistering) tot 'n offer van God (Christus is tradisioneel 'n *son*). Sy wyding-gebed vir ander het dus ook betrekking op homself. As selebrant is hy immers bediener van die hostie/Woord. Hy sien dus bewustelik in hierdie spesifieke *son* 'n openbaring van Gods *donker vuur-keersy* van Gods *klaarte*. Opvallend is die prominensie van ligbeelde in die reeks: *son-donker vuur-klaarte*. Die wese van God bly dus hiermee verband hou. Maar wat belangrik is, is dat die keersy van Gods *klaarte* nie woede, uitdelging of verwerping is nie, maar steeds 'n *passie* vir die mens. God bly hom bemoei met die mens, en offer homself a.g.v. die sonde van die mens. Uit dié hoek moet ons dan die *vagevuur* sien. In God word alle teenstellings opgelos, ook die lig-donker kontras. God se *donker vuur* is as *vagevuur* tegelyk ook *die keersy van God se klaarte*. Die *klaarte* lê dus baie naby aan die *donker*, en *vuur* (d.i. Christus) word die medium waardeur die mens weer *rein* voor God te staan kom. Die tema lyding-suiwering-verlossing word verder toegelig in "Volvoering" (SW, bl. 38):

Wat anders is die hart
in daardie *vagevuur*
as 'n winterboom
wat ál soepeler ál soepeler
in sy strenge wind
gestriem word tot die bot toe?

Wie soek, soek verniet die kruis:
reeds ruis soos vlerke
om daardie hout
wat ons verlos het
immergroen 'n blaresee.

Die metafoor van die hart wat soos 'n winterboom ál soepeler gestriem word, versterk die beginsel van suiwering, stroping, maar tegelyk ook vorming en voorbereiding wat die mens in die *vagevuur* moet ondergaan: hier spesifiek die beproewings wat die mens *in sy lewe* striem.

Dit val op dat hierdie gedig tussen twee belangrike en relevante gedigte staan, te wete "Die Verlosser" (bl. 37) en "Die wond wat dink" (bl. 39). In eersgenoemde hunker alle skepsels na 'n *Paradys wat sag sy wonde sluit* en die ekstase van die vrugsoet *somer*. Die tweede gedig gee rekenskap van die *vrugbare duisternis van die erfsonde* en die *gelukkige skuld wat alles weer ongeken gemaak het om te kan verken*. Wat tradisioneel negatief is, word deur die denke omskep tot iets vrugbaars: 'n geleentheid tot nuwe ontdekking.

want daardie Liefde is só
dat dit hierdie tastende blindheid
soms begenadig met weerliggend
in 'n oomblik, één oomblik, só 'n sien
dat ons oorspronklike verlies daarmee vergelyk
ja, soms gering lyk:

want Adam was ongerep maar Aquinas
van die skitterende wond, 'n heilige.

Die mens is egter nog nie by God nie. Die vreugde oor die insig hierbo verflou weer: steeds word die mens ontgogel, ontnugter en gelouter as gevolg van sy *erfsonde*. Reeds die aardse lewe is 'n *vagevuur*, waarin lyding en pyn voorkom as middele tot intense suiwering. Soos in "Vagevuur" (SW, bl. 42):

Hierdie suiwering
dit is soet o
dit is hard
dit is soet

O Heer, ek skaam my
my skande is 'n *vuur*
dan is dit 'n *vuur*, Heer

van só begeer: U
van só wegdu: U

Die betekenis van *vuur* in bogenoemde gedig toon paradoksale dimensies wat saamhang met die ervaring van menswees voor God. Dit is belangrik dat hier van twee gesigspunte sprake is: die oop punt van die mens en die oogpunt van God. Uit die beperkte visie van die mens lei die skande (sonde) tot 'n *vuur* wat brand, en beteken dit ellende (vgl.) *ek skaam my* en *my skande is 'n vuur*). Vanuit God se omvattende perspektief suiwer die *vuur*,

maak dit heilig, berei dit vir die mens voor, gee dit koers en hang dit saam met 'n verlange na God. Skuldgevoel maak ook deel uit van God se plan. Dit alles werk mee om 'n weerbarstige en selfs onwillige mens na Hom te lei.

Vuur as dié *suiweraar* by Sheila Cussons is meer as maar net metafoor: dit word fisiek aan die lyf gevoel. Die assosiasie aan die *vagevuur* speel wel 'n belangrike rol, maar is nie 'n essensiële voorvereiste vir die eksistensiële ervaring, 'n lewenswerklike *brand deur vuur* nie. Uitpuring, reiniging impliseer 'n lyding wat hier en nou ook pyn en verminking kan beteken. En tog, dis 'n lyding wat heenwys na Christus as *son* wat die sonde skoonbrand: so is die weg weer eens voorberei vir die genadige eenwording, 'n salige déélword van haar Here. In Hom los alles op, maak *vuur* sin.

1. Hierdie artikel is 'n verwerkte uittreksel uit my M.A.-skripsie, *Vuur by Sheila Cussons*, Univ. van Stellenbosch, 1982.
2. Teilhard de Chardin, aan wie Cussons etlike gedigte wy, was 'n paleontoloog. Moontlik kan die rol van die selebrant met hom verbind word.

Gudrun Kuschke

Verandering en vernuwing by Sheila Cussons:

Poëtiese uiting van die Christelike Etos I

Christelike motiewe, 'n sterk verbintenis met die Skrif, Christelike simbole, direkte en implisiete verwysings van Bybelse gebeure en die persoonlike relasie met God . . . dit alles vind ons in die poësie van Sheila Cussons en ongetwyfeld spreek dit van 'n Christelike oeuvre.

Dit is egter belangrik om vas te stel hoé hierdie Christelike referensie benut word, hoé dit tot uiting kom en geïntegreer word met die gestalte en inhoud van haar werk. Haar poësie is nie bloot Christelik van aard nie en is nie net in die Christelike vorm van simbool en tema gegiet nie . . . dit is deurdronge met Christus, wat die sentrale plek inneem.

Hierdie teïstiese klem in haar poësie is 'n sterk aanduiding van die intensiteit van haar soeke na poëtiese seggingskrag en nuansering van innerlike en uiterlike ervaring; na Bybelse eksegeese en insig van religieuse waarhede; na persoonlike, geestelike ontwikkeling en verdieping. Die drang na helderheid, begrip en insig kry op veelvuldige wyse gestalte; bv. in haar tematiese keuse, die herhalings- en vergelykingstegniek, in die vars en ongewone woordgebruik, haar voorliefde vir kleur, in die simboolwaarde van getalle en die gedrongenheid van uitdrukking.

Dit is opvallend dat hierdie indringende soeke en deurgroning telkens tot uiting kom in 'n proses van ontwikkeling en vernuwing; van klimaktiese groei.

Ichthus¹

1. Hoe goed is van wees
2. selfs die blote lyfwees:
3. hoe glad glip die vogtige been
4. in sy potjie
5. die oog in sy kas, die tong
6. in sy mond
7. hoe dein die bors
8. golf die bloed, snel
9. die silwer skole van die sintuie
10. af op hul prooi:
11. hoe soos 'n dansende vloot
12. in sy waterryk dié wees —
13. Hy het die strande uitgesoek
14. en vissers vir sy metgeselle
15. Hy wat in haar verwek
16. 'n ruisende see beluister het
17. — sy woord nog toegeskuip —
18. toe Hy in Hóm sy skepping
19. herhaal het van wier
20. tot intellek —
21. en toe Hy herrese langs die see
22. op hulle gewag het met

23. 'n see-ontbyt wat glinsterend
24. op die kole sis
25. het hulle bang gewonder oor Hom
26. en dof eers, al hoe blinkender
27. het beelde geswerm
28. deur die kartelende brein
29. totdat in katakombes later
30. die silwer lig
31. rimpel oor tekening van 'n Vis.

Die gedig 'Ichthus' uit *Die skitterende wond* (1979) word in besonderhede, volgens die geïntegreerde metode, geanaliseer. Alhoewel individuele estetiese norme skynbaar geïsoleerd behandel word, is dit belangrik om die hele spektrum van die poëtiese moontlikhede te ondersoek en op hierdie manier die integrasie van die dele tot mekaar te evalueer.

1. Strofe en versindeling (numeries)

Die gedig wat uit 31 ononderbroke versreëls bestaan, kan in drie dele verdeel word en wel in verse 1-12; 13-25; 26-31.

Die eerste gedeelte, wat verse 1-12 insluit, behandel die letterlike, lewende vis in sy natuurlike omgewing ('sy waterryk'), maar dui ook op die analogie met die mens in sy fisiese liggaamlikheid.

Deel 2 (13-25) omvat die tydperk van Christus se menswees op aarde en kan onderverdeel word in sy lewenstaak (13-15), sy boodskap wat nog onduidelik was vir sy dissiples (16-20) en die tyd na sy opstanding (21-25).

In die derde deel (26-31) word die vis nou as simbool vir Christus gebruik. Die drieledige indeling is betekenisvol omdat drie die getal van die volmaaktheid is en dus die mees paslike simbool van God is. Dit dui op die drie-enigheidsbegrip; 'n drieledigheid wat nogtans eenheid is.

2. Komposisie, uiteensetting (ruimtelike)

Die titel 'Ichthus' is die Griekse woord vir vis en is in die 17de eeu vir die eerste keer verbind met die monogram wat staan vir Jesus Christus, Seun van God, Heiland.

Die reëls word onsigbaar in drie verdeel om die verandering van die blote menswees aan te dui deur middel van die middeldeel, wat Christus se drie roepingsjare, dood en opstanding weergee:

11. 'hoe soos 'n dansende vloot
12. in sy waterryk dié wees —'

-
13. 'Hy het die strande uitgesoek
 14. en vissers vir sy metgeselle'

-
21. 'toe hy herrese langs die see
 22. op hulle gewag het met
 23. 'n see-ontbyt . . .'

In die derde deel, lewe Christus voort in die harte van Christene in die teken van die vis wat lewe, vrugbaarheid en opstanding simboliseer:

- 29. 'totdat in katakombes later
- 30. die silwer lig
- 31. rimpel oor tekeninge van 'n Vis'.

Christus staan hier in die sentrum van die gedig en is ook die middelpunt van die verandering wat plaasvind. Reeds die strofiese indeling en die uiteensetting, wys op die onderliggende, maar onmiskenbare tema van verandering en vernuwing.

3. **Metrum, beweging, ritme, patroon** (kinematiese)

In deel I word 'n dartelende beweging deur middel van die afwisselende ritme, die kort sinsnedes, alliterasie, en die onbeklemtoonde lettergrepe van die anapeste en daktilusse verkry:

hoe glad glip die vogtige been
in sy potjie
die oog in sy kas,/die tong
in sy mond/
hoe dein die bors
golf die bloed,/snel
die silwer skole van die sintuie
af op hul prooi:"

Langer sinne werk 'n verteltoon in die tweede gedeelte in die hand:

Hy het die strande uitgesoek
en vissers vir sy metgeselle,

terwyl die aandagstreep in 17 en 20 nie net 'n momentele sloering in die verhaal teweeg bring nie, maar ook sterk beklemtoning is van belangrike tydsperspektiewe. Vers 21, wat 'n duidelike sesuur deur middel van die dubbele 'h'-klank in 'en toe Hy // herrese langs die see' uitlig, lei 'n nuwe tydvlak — na-opstanding — in. 'n Soortgelyke pouse in die spreektrant, kom voor in reël 24 en weer eens suggereer dit 'n subtiële oorgang (van liggaamlike teenwoordigheid, na die opstanding en menslike verwarring na Sy Hemelvaart):

'en toe/Hy herrese langs die see
op hulle gewag het met
'n see-ontbyt wat glinsterend
op die kole sis/
het hulle bang gewonder oor Hom'

In deel 3 word die ritme eerder weergegee deur die klankgebruik as deur reëlmatige metrum. Die beweging is vinniger as in deel 2 as gevolg van die voortsleurende klankrefreine d/t — t/k en die vokale i/e. Die beweging is egter nie meer so onbesorg en dartelend soos in die eerste gedeelte nie; die sinne is langer en dringender:

'... al hoe blinkender
het beelde geswerm
deur die kartelende brein/'

Traagheid van dralende ritme in drie- en vierlettergeregigde woorde vervang die sintuiglike effek van eenlettergeregigde onbesorgdheid in deel 1, die toenaderende verlossingskwaliteit van deel 2, en sluit met die nadenkende rol van die 'kartelende brein' en die toenemende wete van die 'silwer lig' van die vissimbool.

Patroon

Die gedig is omraam deur die vissimbool; dit begin met die titel 'Ichthus' en sluit met die woord 'Vis', wat met 'n hoofletter geskryf is. Dit is interessant dat die titel 'Ichthus' die verborge betekenis en boodskap van die vis aan die begin van die gedig fyn kontrasteer met die duidelik verstaanbare woord 'Vis', wat aan die einde van die gedig 'n persoonlike kennis van die heilsboodskap uitspreek. Die drie visverwysings (een kop en drie liggame as drie-enigheidsimbool), weerspieël in die drie onderafdelings, het almal te make met variasies daarvan:

1. die werklike vis(mens): 'Hoe goed is van wees . . . dié wees' (1-12);
2.1 Christus as visser van mense: 'Hy het die strande uitgesoek/en vissers vir sy metgeselle' (13 en 14); 2.2 die Woord van God wat in die skepping herhaal is, maar nog nie openbaar is nie: 'Hy wat in haar verwerk . . . sy woord nog toegeskulp . . . van wier tot intellek' (15-20); 2.3 Christus na Sy opstanding. Die visontby is nou 'n verwysing na die geestelike voedsel van die nagmaal: 'en toe Hy herrese langs die see . . . het hulle bang gewonder oor hom' (21-25). Die vis is nou Christussimbool; ook teken van die eerste gedoopte Christene: 'en dof eers . . . die silwer lig/ rimpel oor tekeninge van 'n Vis' (26-31). Beweging word dus nie net geskep deur die ritme, klank en rym nie, maar ook deur middel van die gedagteontwikkeling.

4. Klank, rym, spanning, estetiese balans (fisies)

Die werkwoorde is betekenisvol in die weerspieëling van die drieledige indeling; hulle dra byna onmerkbaar by tot die spanning, maar handhaaf steeds die estetiese balans. Die werkwoorde in die eerste deel: 'wees, glijp, dein, golf, snel, wees' is almal eenlettergeregigde, basies in hulle liggaamlike konnotasie en in die teenwoordige tyd. Daarteenoor is die werkwoorde in deel 2 in die verlede tyd en toon 'n klemverskuiwing. Christus is nou die inisierende van die handeling: 'Hy het die strande uitgesoek; Hy het 'n ruisende see beluister; Hy het sy skepping herhaal; Hy het op hulle gewag met 'n seeontby'

Die resultaat van Christus se lewe en Woord wat in deel 2 tot uiting gekom het, word nou in die laaste gedeelte duidelik: 'al hoe blinkender/het beelde geswarm' totdat later die silwer lig rimpel oor tekeninge van 'n Vis'. Die liggolwing van water ('rimpel') word in die teenwoordige tyd aangedui en gee aan die vissimbool kontinuïteitswaarde.

Alhoewel geen opvallende endrym gebruik word nie, is daar tog 'n mate van assonans te bespeur in die endrym, wat weer herhaal is in binnerym. Drie identiese ryme word in die 'fisiese' eerste gedeelte gebruik:

'Hoe goed is van wees' (1)
selfs die blote lyfwees:' (2)
in sy waterryk dié wees —' (12).

Die liggaamlike ‘wees’ word in reëls 1 en 2 nie net deur die identiese rym nie, maar deur ’n opeenhoping van drie konsonante (v/f/w en s), in bepaalde samestellings, as ’n bewuste fisiese genot gedramatiseer:

‘van wees/selfs die blote lyfwees’

Hierdie lyfwees word dan in kort, dikwels enkellettergrepige woorde (‘in sy mond/hoe dein die bors’) uitgedruk, wat ’n weergawe is van die liggaamlike ‘wese’; die sintuie van oog, tong, mond, bors en bloed.

Om die groot verskeidenheid van menswees aan te dui, word die vokale vinnig gewissel; van vol ronde vokale o, a, oe, na skerper, ligter vokale i, ie, e:

‘die oog in sy kas/die tong in sy mond’,

waardeur die vinnige onbesorgde beweging weergegee word.

Die onmiddellike klankherhaling ‘hoe goed/glad glip’ bewerkstellig ’n dinamiese aksent wat die begrip uitlig d.m.v. ritmiese pouse.

In die tweede deel is ’n interessante klank en rymspanning wat telkens in-terne rym wil word:

‘Hy het die strande uitgesoek’ (d/t)

‘en vissers vir sy metgeselle (v/s)

Hy wat in haar verwek

’n ruisende see beluister het’

Die v/w-opeenhoping, gevolg deur die dubbele ui-klank plus die ‘-er’ van ‘beluister het’ maak dit ’n akoestiese rym: ‘verwek... beluister het’. Verse 17 en 18 is stadig, beklemtoonde reëls deur die klankherhaling: ‘—sy woord nog toegeskulp

toe Hy // in Hóm sy skepping’.

met ’n versnelling van tempo in die drievoudige ‘h’-klanke wat die herhalings aksentueer sowel as die variasie in die begripswydte tussen ‘wier’ en ‘intellek’, deur die klankherhaling van i en e aandui:

‘herhaal het van wier

tot intellek —’.

Hier is weer ’n ingeboude stremming met die oog op tydsbeklemtoning in ‘en toe Hy // herrese langs die see’, wat egter onmiddellik daarna stukrag kry in die herhalende s-klank in ‘herrese langs die see’, die drievoudige identiese woordgebruik van ‘see’ (in reëls 16, 21 en 23) en die finale akkumulatiewe sisklank in ’n see-ontbyt wat glinsterend op die kole sis’.

Hierdie stuwende verhaaltrant word skielik gestrem deur middel van die oorwegend vol ronde vokale wat gewigtigheid aan die reël gee (‘het hulle bang gewonder oor hom’) en terselfdertyd die afsluiting is van ’n volgende tydperk... Op die eerste drie kort woorde (‘ en dof eers,) van deel 3, met hulle stadige tempo, volg ’n definitiewe pouse as gevolg van die komma wat die verdwaasde verwondering nog voortsit. Daarna neem die kartelende beweging, soortgelyk aan die in deel 1, weer oor:

‘..., al hoe blinkender

het beelde geswerm

deur die kartelende brein’

Die b/d-klanke in reëls 26, 27 en 28 is soos blinkende ligte wat skielik in die l/t- en a-klanke van 'katakombes later', 'n tydelike verdonkering veroorsaak om dan met oorwegende i- en e-vokale uit te loop op die hoofletter 'Vis' en so die begin met die einde verbind.

Klank en rymspanning word dwarsdeur gehandhaaf en tog word die estetiese balans nooit uit die oog verloor nie.

5. Klimaktiese ontwikkeling, vitaliteit, intensiteit (biotiese)

Die gedig begin onmiddellik op 'n hoë noot met die klem op 'Hóe góed' en word in die uiteensetting na die dubbelpunt in reël 2, telkens verhoog deur die geaksentueerde herhaling van 'hoe' aan die begin van drie versreëls (1, 3, 7) en die vinnige noeming van die liggaamlike 'goed ... wees'. Hierdie vinnig bewegende fisiese genot word afgesluit met 'n tweede dubbelpunt, waarna twee opsommende verse volg (11 en 12):

'hoe soos 'n dansende vloot
in sy waterryk dié wees —'

Hiermee eindig deel een soos dit begin het ... met twee dinamiese aksente wat die deel saamvat in begin en einde:

'Hóe góed ...

.....

.....

..... dié wees —'.

Die aandagstreep waarmee die gedeelte eindig, is egter belangrik; die amper ekstatiese goedheid van die liggaamlike 'lyfwees' word afgesluit met 'n soort voorbehoudsbepaling, ten spyte van die geïntensiveerde vitale vreugde van die herhalende 'hoe', wat hierdie deel kenmerk.

In die plek van die geaksentueerde biotiese bewussyn word die hooflettervoornaamwoord 'Hy' in deel 2 deurgaans beklemtoon. Die klem het dus verskuif en alle beweging gaan uit van die 'Hy':

'Hy het die strande uitgesoek'

(Hy) het 'n see beluister

Hy het op hulle gewag

(Hy het 'n ontbyt voorberei).

Die klimaktiese ontwikkeling beweeg vanuit die beklemtoonde 'Hy' en begin telkens weer by Hom.

In reël 17 gaan die beweging uit van die 'woord', maar eindig dadelik in 'n aandagstreep, wat deur die woord 'toegeskulp' ondersteun word in betekenis.

In die volgende reëls:

18. 'toe Hy in Hóm sy skepping

19. herhaal het van wier

20. tot intellek'

beweeg dit van 'Hy' (God) na 'Hom' (Christus) en na die skepping, maar bly binne die aandagstreep vasgehou. Vanaf vers 21 versterk die bewegingsintensiteit weer deur middel van die aandagvestigende sesuur: 'en toe Hy // herrese langs die see' en die betekenisvolle see-ontbyt, wat die begrip 'herrese' vitaal maak.

Vir die eerste keer in reël 25 is die handelingsorde omgekeer. Dit word geïmpliseer dat Christus opgevaar het en dat Hy dus nie meer fisies teenwoordig is nie. Nou is dit die vissers ('het hulle bang gewonder oor Hom') vanwaar die beweging kom; dit is egter gering, want dit bly 'n 'gewonder' wat boonop 'bang' en verward is en eers 'n dowwe reaksie uitlok (26). Plotseling in versreël 26 van die derde deel, kom nuwe stukrag, veral deur middel van die vitaliteitswoorde 'blinkender, geswerm, kartelende' met 'n momentele terughouding in 'katakombes later'. Dan haas die gedig tot 'n einde met die begrip van lig wat weergegee word in die hoë ligte vokale van 'die silwer lig' (30) en 'rimpel oor tekeninge van 'n Vis'. Die deining van water en die darteling van visse word dwarsdeur, maar veral in dele 1 en 3, weergegee in die klankritme, die see-verbonde woordeskat en die biotiese beweging van die versreëls.

6. Stemming, emosionele effek (psigies)

Die emosionele effek van deel 1 is een van vreugdevolle, uitbundige fisiese bewussyn. Die 'blote lyfwees' word baie positief gesien:

'hoe goéd is ... selfs die blote lyfwees'
Hoé goéd is ... dié wées'

Die aspek van 'wees' word nie genegeer of geminag as onbelangrik nie; dit word deur middel van deel 2 verdiep tot 'n wesenlike 'wees' in die lig van die simboolgeworde vis. Die sentrale deel van Christus se aardse sending word gekenmerk deur sy toenaderende handeling: 'Hy het vissers uitgesoek (13/14) en op hulle gewag (22). Sý soeke na mense beklemtoon die verlossingstemming wat so duidelik in hierdie deel uitkom en in die Griekse Ichthussimbool saamgevat word.

7. Oorspronklikheid van gedagte, rykheid van semantiese vermoë, polemiese element, emblematische moontlikhede (analities)

Met oorspronklikheid van gedagte word die vis as ontwikkelingsimbool gebruik. In deel 1 word die vis se 'lyfwees', dus die sintuiglike, natuurlike 'wees' beklemtoon. Hierdie fisiese bestaan is 'n 'selfwees' in water; dus in die prima materia vanwaar alle lewe spruit.

In deel 2 is Christus (die vis as simbool van lewe, vrugbaarheid, Heiland) selfloos; lewe Hy vír ander. Selfs in Christus se sending op aarde is 'n ontwikkeling te bespeur; as visser van mense (14) medeskepper van die heelal (16) tyd, toe Sy woord nog ongeopen en nie verstaan was nie (17), tot die geïmpliseerde kruis, opstanding (21) en die nuwe siening van Christus (25).

In deel 3 ('in katakombes later') word die vis as simbool van die geloof deur middel van 'die silwer lig', 'n gelouterde geloof, aangedui.

Emblematies is die simbole van water, vis en lig inmekaar verstrengel. Almal hou met mekaar verband; soos een kop (van die vis) met drie liggame wat nogtans 'n eenheid vorm soos die simbool van die Drie-enigheid.

Water is die prima materia vanwaar alle lewe kom (dus ook voorgeboortelike water), het 'n reinigende funksie en word vir die doop gebruik; vandaar die vernuwende kwaliteit en die simbolisering van lewe.

Soos Johannes, 4:14 van die lewende water praat wat Christus as gawe skenk, so is ook die lig, simbool van die geloof en van geestelike lewe en Christus Lig van die wêreld (Joh 8: 12). Die vis simboliseer ook lewe, vrugbaarheid, onsterflikheid, geloof en die Heiland. So ondersteun die een embleem die ander met semantiese rykheid en variasie om die oorkoepelende gedagte van lewe en vernuwing telkens uit te lig.

8. **Tegniek, kontrole, vaardigheid** (histories-kultureel)

Tegnies word die vis-motief deurgaans, in al drie dele, gehandhaaf, maar met 'n ander aspek wat uitgelig word in elke deel, byvoorbeeld vis in sy water 'wese' (1), Christus as visser van mense (2), die vissimbool vir Christus en die gedoopte Christen (3).

Die see dien as engverbonde milieu vir elke afdeling; dus verbind 'n sterk see-georiënteerde woordeskat die hele gedig bv. '*dein die bors/golf die bloed/skole van sintuie/toegeskulp/rimpel*'.²

Die vissimbool omsluit begin en einde van die gedig, en binne dié alfa en omega daarvan ontwikkel die bloot liggaamlike (van die menslike implikasie) deur middel van die lewe en Woord van Christus in die sentrum van die gedig, tot 'n mensdom vir wie die boodskap ('Beelde geswerm') van Christus, deur vervolging ('katakombes') tot 'n helder werklikheid geword het in die simbool van die vis. Met tegniese vaardigheid word dié strekking herhaal, ondersteun en verbreed deur die ritmiese klankkleur, die subtiële rympatroon, die deining van die klimaktiese beweging en die verhouding van die verskeie dele tot mekaar (bv. die drie dele wat verbind word deur die vis as simbool van water en lewe).

9. **Betekenis, helderheid, uitdrukingskrag** (linguaal)

Die helderheid van uitdrukking word in deel 1 deur middel van die algemeen menslike ervaring van die liggaamlike, duidelik. Die sintuiglike aspekte ('die oog in sy kas/die tong in sy mond') word op eenvoudige en tog tipies kenmerkende wyse ('hoe dein die bors/golf die bloed') uitgebeeld, sodat vis en mens 'n verstrengelde eenheid vorm.

Die menslike en tog verlosserskaraktertrekke wat in deel 2 uitgebeeld word, 'vissers vir sy metgeselle' teenoor 'Hy wat in haar verwek... sy woord nog toegeskulp — toe Hy herrese langs die see/op hulle gewag het', veroorsaak 'n subtiële verenging van die menswees van Christus en sy goddelike seunskap.

In deel 3 staan die mens, vir eers, in bang isolasie ná Christus se hemelvaart totdat die woorde en wese van Christus (deur middel van die Heilige Gees) 'n simboliese werklikheid word, wat selfs deur katakombe-vervolging standhou.

10. **Suggestierykheid, verbeelding, simboliese oorspronklikheid** (esteties)

Op hierdie tweede vlak van interpretasie word die hoër aspekte van die gedig deur middel van die estetiese modaliteit in die volheid van hulle latente moontlikhede ontsluit. Die aspekte 1-9 het die gedig ontleed in die noodsaaklike elemente van die gedig as sodanig (bv. strofiese samestelling, die komposisie, klank, metrum, klimaktiese ontwikkeling, stemming, em-

blematiese moontlikhede, tegniese vaardigheid en uitdrukkingskrag). Die modaliteite 10-15 is aanvullend, verrykend en bepaal die kwaliteit van die gedig. Ten slotte is dit egter die interaksie van die dele (1-15), die ondersteuning, maar ook die analogiese ontwikkeling van een aspek tot 'n ander, wat die gedig as 'n geheel, in 'Gehalt en Gestalt', bewys. Eers in die geïntegreerde samehang is die gedig finaal evalueerbaar.

Deel I: versreëls 1-12

Hier word die viswees (na analogie met die menswees) fisies weergegee. Die lyfwees van die wese (hier deur middel van die ervaringsveld van die vis) word uitgebeeld. Die beskrywing van dié liggaamlikheid word deur middel van beweging (3, 8, 10, 11: 'hoe glad glip die vogtige been/in sy potjie; (hoe) golf die bloed, snel/die silwer skole van die sintuie/af op hul prooi), die optiese 'die oog in sy kas' (5), die basiese voedingsbehoefte en die linguale vlak by die mens in 'die tong sy mond' (6), die asemhaling en setel van die menswees in 'hoe dein die bors' en die bloed as simbool van lewe, gevoel en instink weergegee. Die veelvuldige interaksie van die sintuie word in 'skole van die sintuie' gesuggereer.

Dat die sintuie 'afsnel op hulle prooi' is visuele ondersteuning van die basiese vlak van bestaan, waarop die mens nog beweeg in die eerste deel. Die 'blote lyfwees' word weergegee in die fisiese werklikheid van: 'glad glip die... been; dein die bors; golf die bloed; snel... die sintuie'.

Die vierledige herhaling van 'hoe' is 'n beklemtoning van die uitgelatenheid van 'wees'. Alhoewel geen 'ek' gemeld word nie, is die gewaarwording op 'n persoonlike vlak en tog is daar distansie wat die 'lyfwees' 'n universaliteit skenk.

In deel 1 is die bestaan in die water, omhul van die 'prima materia', soos lewe voor geboorte. Dis lewe op 'n eerste vlak. Vis en waterryk is nog een (met die natuurlike omgewing).

Die 'wees' is nog onbeïnvloed deur die tweede vlak van 'lewe'. Die werkwoorde is hier: 'glip, dein, golf, snel'; almal eenlettergrepige woorde, eenvoudig in bou en betekenis en werkwoorde wat 'n meganiese vanselfsprekendheid impliseer; sonder meedoën van die 'wese'.

Hier het 'silwer' nog die kwaliteit van onskuld in die sin van 'n voorkennisvlak.

In deel 2 (reëls 13-25) is daar 'n klemverskuiwing na 'Hy', weg van die geïmpliseerde 'ek'. Nou blyk dat die Godmens vir ander daar is. Dis 'n nuwe element en skenk 'n verhoogde dimensie van lewe.

Nou is 'water' agtergrond van die vertelling en word telkens op verskeie maniere implisiet of deur assosiasie betrek in byvoorbeeld water, strand, visser, skulp, wier, see, see-ontbyt en rimpel. Christus, wat analogies verbind is met die simbool van die vis, is ook eng verbonde met water as die bron van die lewe, van reiniging en die doop; dus van nuwe lewe.

Die verse 15 en 16:

'Hy wat in haar verwek
'n ruisende see beluister het'

herinner aan water as die oorsprong van die skepping en Christus as Skepper van hemel en aarde (Kol. 1:16). Paulus sê verder dat Christus bestaan het voordat alle dinge daar was en dat Hy elke ding sy eie plek gegee het (Kol.

1:17). Dat Hy 'n voor-skeppingsee 'beluister' het en alles deur hom geskape is, is 'n belangrike terugblik op die tyd toe Sy Woord nog nie openbaar was nie. Dit is die eerste van die vier tydvlakke van Christus se 'lewe' wat in hierdie tweede deel 'n duidelike ontwikkelingslyn toon: Christus as skepper, as visser van mense en Seun van die mens; Christus na Sy opstanding en die tyd na Sy hemelvaart. In vers 17 is die Woord van God nog onvrugbaar en eers later word die Woord deur die Seun verkondig en die skepping (reëls 18-20), van die laagste biologiese lewe tot die mens as die kroon van die skepping (met verstandelike gawes en geskape as ewebeeld van God) weer-spieëling van die Skepper ('toe Hy in Hom sy skepping... herhaal het...'). Die dood van Christus word tussen die reëls 20 en 21 geïmpliseer in 'herrese'. Daarna is dadelik 'n verandering te bespeur; Hy soek en wag nog (verse 21-24) maar 'n element van bang verwondering is reeds by die dissipels na sy dood en opstanding merkbaar.

Die vis-ontbyt (vers 23) is nou 'glinsterend'; dit is verlig deur die opstanding, tot geestelike voedsel en word verbreed tot simbool van die nagmaal (vis is dikwels saam met brood gebruik: Luk. 24,42).

Die vis wat op die kole sis (24) het telekommunikatief betrekking op die louteringskwaliteit van vuur, veral aangesien 'silwer' in deel 3 (30) die reinheid van gelouterde geloof (lig) weergee.

Die werkwoorde in hierdie deel is feitlik sonder uitsondering bewegingswerkwoorde; (maar nie meer basies-fisies soos in deel 1 nie), met 'n verlede-tydselement wat die historisiteitsaspek sterk uitlig.

Deel 3 word baie duidelik in 'n ander tydkonteks geplaas deur die tweeledige tydsbepaling wat in vers 29 beklemtoon word:

'totdat in katakombes later'

Deur middel van die melding van 'katakombes later' word die 'glinsterende see-ontbyt' van deel 2 nou in deel 3 'n gelouterde silwer lig (30) en die vis (31) word lewende simbool van lewe en onsterflikheid.

Vis en water (en lig) dui op lewe en heil. Alhoewel 'vis' 'n ou simbool is van water, is dit ook sinnebeeld van vrugbaarheid, lewe en onsterflikheid. Al drie simbole, vis, water en lig, hou dus verband met mekaar in hulle vernuwend, heelmakende kwaliteite. Die titel 'Ichtus' en die slotwoord 'Vis' omsluit die gedig as lewensimbole.

Die drie dele van die gedig, wat ten nouste met mekaar verband hou, aksentueer die inmekaarverstrengeling van drie visse met een kop, die Drie-enigheidsimbool.

Die drieheid wat eenheid is in die gedig, toon 'n duidelike ontwikkelingslyn: die vis en sy 'blote lyfwees' aan die begin, verander deur middel van Christus in die sentrum van die gedig tot herskepping, wat 'n dissipelskap in die lig van die Vis beteken.

11. Sosiale betrekking, kommunikasieruimte (sosiale)

Deur middel van die duidelike ontwikkelingsgang, vanaf die blote fisiese 'lyfwees' van bestaan, met 'n liggaamlike en sintuiglike klem, tot die verdieping van blote bestaan tot werklike lewe, word nuwe insigte van vernude lewe geskep. Die gedig het 'n onmiskenbare skriftuurlike agtergrond en die boodskap van verlossing word deur middel van die paradigma van verandering en vernuwing openbaar. Die breë kommunikasieruimte sluit die

'wêreld' van liggaam en siel in; dus die mens binne sy 'natuurlike' bestaan wat deur Christus herskep word tot 'n lewe in die 'silwer lig' van die geloof.

12. Gedrongenheid, iteratiewe element, vermyding van oormatigheid (ekonomiese)

Iteratief word die letterlike en figuurlike gebruik van water en vis verstrengel met semantiese variasies soos: 'dein, golf, silwer skole (van vis), dansende vloot, waterryk' in deel 1; 'strande, vissers, ruisende see, toegeskulp, wier, see, see-ontbyt' in die tweede gedeelte; en 'kartelende, rimpel, Vis' in deel 3. En tog is die woordeskat nie bloot herhalend nie, maar ontwikkel en verdiep die gedagtegang: bv. van 'blote lyfwees' tot 'n heelwees; van 'silwer skole van die sintuie' na 'die silwer lig'. 'Glinsterende see-ontbyt' in deel 2 word die 'silwer lig' van geestelike voedsel wat reeds in die tweede deel blink word deur die vuurlouering.

Die nog versteekte betekenis van die vis in 'Ichthus' is 'n duidelik uitgespelde 'Heiland' met 'n hoofletter geskryf aan die einde.

Die vermyding van oormatigheid is reeds duidelik in die ekonomiese gebruik van woorde soos 'blote lyfwees' (2) wat die hele eerste fase van lewe uitdruk. Die 17de vers, wat tussen aandagstrepe staan, is nog 'n goeie voorbeeld van verdigting wat nie net met woorde nie maar selfs ondersteunend, met leestekens fungeer: '-sy woord nog toegeskulp-'

'n Skulp is verbonde met water en simbool van vrugbaarheid, maar hier is dié lewe en vernuwing van die woord nog nie ontsluit nie. Selfs gedurende Christus se aardse sending en die openbaarmaking van die Woord, is daar nog geen volkome begrip nie, soos weergegee in die 'bang gewonder' van die dissipels (25). Die woord (nog met 'n klein letter gespel) wat vrugbaar sal wees (soos die skulp simbool is van vrugbaarheid) is nog onopgemaak, maar word deur Christus tot 'n verlossings- en opstandingswoord. Die skulp, wat beeld is van die graf waaruit die mens eenmaal sal opstaan, word deur die 'herrese' Heiland geopen, sodat die 'silwer lig' van die wêreld en van die geloof kan seëvier.

Die onderverdeling van die gedig in 12, 13 en 6 reëls het heel waarskynlik ook 'n verdigte simboliek: 12 is die kosmiese getal (12 maande in 'n jaar; 12 ure in 'n dag en nag); 13 was oorspronklik 'n heilige getal; die Hebreuse kalender het 13 maande gehad en die 13 'n besondere betekenis; ook tel Christus en sy 12 dissipels saam 13: die getal 6 versinnebeeld die hoeveelheid dae van die skepping en staan dus vir volmaaktheid en harmonie.

Daarvan kan miskien afgelei word, dat die wêreld se toestand (12) deur 'n nuwe begin (in Christus), soos op die kalender, (13) verander word na 'n toestand van harmonie (6).

13. Smaak, relevante stof, toepaslikheid (juridies)

Die titel-vis met sy waterryk word deurgaans in die gedig met relevante woordeskat en verwysings (*vissers vir sy metgeselle, kartelende brein, rimpel, beelde geswerm*) beklemtoon en uitgebou. Siel en liggaam vorm 'n integrale deel van die geheel en die Bybelse feite word versterk (bv. deur middel van die beklemtoonde 'Hy' wat mense soek; ook in die gebruik van die werkwoorde) om die pointe oor te bring.

Behalwe vir een steurende beeld, is die gedig met smaakvolle toepaslikheid geïntegreer; vanaf die liggaamlikheidsgenot, deur die verlossingsaksiaal tot die uiteindelijke lig van die geloof.

In reël II word melding gemaak van 'dansende vloot'. Dit val steurend op die toepaslikheidsoor aangesien dié deel te doen het met die bloot biotiese bestaan van die vis(mens). Die silwer skole word geassosieer met 'n 'vloot' skepe, 'n tegniese produk van die menslike brein en dus nie passend in die konteks met die biotiese klem nie.

14. **Egtheid, waardigheid** (etiese)

Alhoewel die gedig, die woordeskat, die beelde en duidelike gedagteontwikkeling 'n egte weergawe is van die verdieping wat die mens beleef wanneer hy deur Christus gesoek en vernu word, is die resultaat, wat in gelykenis-eenvoudige taal weergegee word, nogtans deurdring met 'n kwaliteit van verhewenheid. Dit is nie net die helderheid van die linguale ontwikkeling in die drie dele van die gedig: die mens in sy liggaamlike 'wees', die kontak met die Heiland, tot die uiteindelijke beproefde geloof van Christene wat deur en in die simbool van die vis hulle lewensvisie vergestalt nie, maar die subtiële ontwikkeling in bepaalde woorde of beelde wat die proses van groei telkens in die kollig verskuif. So word die biotiese vreugde van die blote 'lyfwees' met die sintuie in deel 1 van die geïmpliseerde 'ek' weggereflekteer na die 'Hy' wat 'herrese langs die see/op hulle gewag het', tot 'n Christendom wat hulle geloof lewendig hou in die voorbeeld van die Verlosser (gesymboliseer in die vis).

Op 'n ander vlak vind verandering en vernuwing plaas wanneer die golwing van die bloed en die 'silwer skole van die sintuie (wat) af (snel) op hul prooi', die fisiese klem op die eerste vlak van bestaan plaas. Deur middel van die vernuwende rol van Christus in die sentrum van die gedig, word die bloot sintuiglike verdiep tot 'kartelende brein' wat die verstandelike vermoëns van die mens, maar ook sy geestelike bewussyn omsluit. Om dié rede het 'silwer' in die eerste deel betrekking op die sintuie; dit word geassosieer met hierdie eerste vlak van gewaarwording in teenstelling met 'die silwer lig' in die laaste deel. Die feit dat die 'lig' kontekstueel volg op 'katakombes' hou die implisiete verwysing na die proses van loutering soos silwer (Ps. 66, 10) in, maar terselfdertyd sinspeel dit op die woord van die Here wat soos gelouterde silwer is (Ps 12, 7) en in die samehang ook die silwer lig van oorwinning aandui.

15. **Geloofsvisie, getuienis of instelling van abstrakte outeur** (pisties)

Die instelling van die abstrakte outeur kan eers geëvalueer word deur middel van die geheel, die geïntegreerdheid en die interaksie van die styl. Dit is egter reeds in die etos van die gedig as sodanig, wat die onmiskenbare geloofsiening van die abstrakte outeur tot uiting kom.

Dit is die heelheid van die skepping in al sy verskillende fasette, wat spreek van die Christelike getuienis van die digteres; dit sluit die vreugde van die natuurlike fisieke menswees in, die middelaarswandel van Christus op aarde, die verwardheid van die mens voordat die werklike lig 'die tekeninge van 'n Vis' verhelder en die uiteindelijke wandel in die geloof. Maar meer as deur middel van die eksplisiete Christelike verbintenis deur die skrifverwys-

ings en Bybelse tradisie, straal 'n implisiete Christelike visie uit die simboolwaarde van getalle (die herhaalde gebruik van die drie as volmaaktheidsteken), van water, lig en die vis as soteriologiese eienskappe, die drieledige samestelling met sy deurlopende draad van verandering en verdieping en die steunende rol van die klank- en ritmiese patroon. Herhaling, teenstelling, klimaktiese styging en tegniese vaardigheid tesame met die helderheid van uitdrukking, fynheid van nuansering en smaakvolle samehang is individueel, maar veral as 'n totaliteit, 'n geïntegreerde uiting van die Christelike etos van die gedig.

1. Deur middel van die ontleding van een gedig in detail ("Ichthus", *Die skitterende wond*) en enkele verwysings na 'n paar ander gedigte uit *Die swart kombuis*, sal die prinsiep van skepping en herskepping, tegniese sowel as in die gedagtegang uitgewys word.
2. Die see en water dien deurgaans as onderliggende simbool van lewe.

Francis Galloway

Die rigting van die wandeling in Sheila Cussons se "Antieke Wandeling"

Antieke wandeling

1 Ek verlustig my speels in die gode,
2 loop graag die bokpaadjies
3 van die skrik en bygeloof, en haastiger
4 verby gate in die grond en grotte —
5 Ou kruike uit hierdie see
6 wat die bruin vissers nog steeds ophaal
7 saam met inkvis en krewes, dié dink ek terug
8 soos hulle moes gewees het eenmaal
9 glad en nuut gevorm nog nat op die potgooi-wiel
10 om later blink van glasuur, die wyn
11 en die olie te hou en die skoon graan —
12 Maar op dieselfde paadjies
13 getrap in dié aarde in deur geringe
14 en vlugtige spore van diere, en herders
15 met oeroue bekommeringe:
16 steentyd-drome, gelowe en bygeloof, ou vrese,
17 raat en raad en veel ook van kwaad:
18 alleen met die roosmaryn- en tiemiegeur,
19 die klippe en skulpe wat skedelig rond is
20 en skyn: in daardie lig bokhoog bokant
21 die getylose turkooisblou see,
22 word ek ruim en leeg en skoon van gode,
23 van kwaad en goed, van helde en heiliges
24 en idiote, van als wat mink of vermink is
25 vreeslik of skoon is. . .
26 Totdat die wind my weer dwing om te luister
27 na wat die grasse fluister om die knikdans
28 van dissels — Dan hoe swerm die ou geheime
29 weer terug, hoe róér die donker bronne
30 onder die denke waar die potige Graeae hou
31 en Aphrodite die wit mossel:
32 hoe tuur die gate in die grond en die grotte
33 en die geel oog van 'n skielike bok.

(Die swart kombuis, 29)

In die bespreking wat volg, word eerstens kortliks aangedui dat sleutels tot die res van die bundel, *Die swart kombuis*, saamgetrek word in "Antieke wandeling". Tweedens word die gedig self ontleed om aan te toon dat daar wel *rigting* in die wandeling is.

Kritici soos André P. Brink (9 Julie 1978) en T.T. Cloete (Augustus 1979 101 — 105) wys op die volgende aspekte van die bundel:

- Daar is 'n teruggryp na 'n antieke landskap in *Die swart kombuis*. Die mitiese word bv. aangetref in "Sprokie", "Kombuis van Hera", "Die swart kombuis", "Digter II". Heelparty van die motiewe van *Plektrum* keer terug in "Antieke wandeling", bv. die klassieke verwysings en die bok (vergelyk met "Antieke landskap").
- In die "naatloosheid" waarmee alles voeg, lê die sleutel tot wat in hierdie bundel "heilig" genoem word. En as alles so naatloos voeg, is verwisseling van gedaante ook aan die orde. Volgens Cloete sit daar iets wesenliks poëties en literêr in dié transfiguratiewe: die blote *vertaling*, die tot beeld en simbool maak van die ervaring, is reeds primêr 'n omsetting. Transfigurasië by Cussons kom volgens hom daarop neer "dat die positiewe nie sonder die negatiewe, die antwoord nie sonder die vraag en die lig nie sonder die swart kan klaarkom nie". Hierdie aspek sal duidelik word uit die ontleding van "Antieke wandeling" (vergelyk veral verse 22 - 25 en 30 - 31).
- Cloete én Brink wys daarop dat die omsetting op die bonatuurlike gerig is, maar nietige gewone dinge is die grondstof. 'n Pertinente beweging wat in die transfigurasiëproses onderskei kan word, is dan ook volgens Brink 'n "beweging vanaf die woord . . . terug tot 'n vóórwoordelike bestaan". In "Antieke wandeling" is dit die antieke geheue, die bok, die kruik, die lig, die wind, ens.
- Uiteindelik lê die voedingsbron van alles in die donkerte, in die swart grot — vergelyk die laaste strofe van "Antieke wandeling". Cloete meen "dit is nie toevallig nie dat waar dit om omvorming gaan, die beste gedigte dié is wat nie met die resultaat of die reeds gepuurde digwerk nie, maar met die onedele sêlf".

Oor hierdie kernaspekte van die gedig word onder meer gesê.

Volgens E. Lindenberg (27 Julie 1978) is "Antieke wandeling" een van dié gedigte waarin die digteres se "antieke geheue" werksaam is, waarin die mens en sy huidige bestaan geanker is in die verlede. Die "Antieke wandeling" bring, volgens hom, "wel 'oeroue bekommeringe' en 'n verhewigde waarnemingsvermoë, maar die 'roering' bring nie rigting in die wandeling nie".

Ek is egter van mening dat daar wel drie "bewegings" in die gedig onderskei kan word wat rigting aan die wandeling gee. Beweging een strek vanaf vers 1 tot 11; beweging twee van vers 12 tot 25; beweging drie dek die tweede strofe (verse 26 — 33). Die drie bewegings is egter nie losstaande nie, maar toon telkens skakels met mekaar — dit is immers 'n wandeling waarin een beweging oorgaan in 'n volgende.

Beweging een van die wandeling vind plaas met 'n speelse (dartelende, d.w.s. oppervlakkige) genot:

"Ek verlustig my speels in die gode,
loop graag die bokpaadjies

"Speels" hou ook die konnotasie in van hittig/bronstig, d.w.s. dit hou verband met dierlike sensualiteit.

Beweging twee word ingelui deur “maar”, wat dit kontrasteer met die eerste. Op dieselfde paadjies van netnou word die spreker nou:

“... ruim en leeg en skoon...”

Hier vind dus ’n beweging van “leeg-word” plaas. Ons kan praat van ’n eb-beweging in die wandelaar langs die “getylose” see.

In beweging drie word die leeg-wees gevolg deur die terugswerm (saamdromming, saampakking — d.w.s. ’n sterk, onstuitbare beweging) van “ou geheime” en die rôér (let op die sterk beklemtoning, ritmies én sintakties) van die “donker bronne”. Die eb-beweging van vroeër word dus gevolg deur ’n vloed van ou geheime en donker dinge. Hierdie terugkeer na die oerbronne geskied *ten spyte van* die spreker — in die eerste beweging is hy aktief (“loop graag”), in die tweede ondergáán hy (“word ek ruim en leeg...”) en in die derde beweging is dit die bronne wat “rôér” en die gate en grotte en bokoog wat tuur — die spreker self is passief.

Dis is dus vir my duidelik dat daar wél rigting in die wandeling is: die wandelaar vorder vanaf ’n ligte, oppervlakkige (selfs dierlike) oorgawe aan die sintuiglike/sinnelike, deur ’n leeg- en skoon- word van goed én kwaad, na ’n gevul-word met die geheime en ondefinieerbare voedingsbronne. Deurgaans bly die katalisator: die bok en die kruik, die roosmaryn- en tiemiegeur, klippe en skulpe in die lig, die wind.

In *beweging een* (met sy speelse/bronstige verlustiging in die gode en die verwysing na “bokpaadjies”) word die idilliese landskap van die mitologiese Arkadia opgeroep — die land van pastorale eenvoud en geluk. Pan, een van die gode wat nie gereken was onder die Olimpiese Twaalf nie, het hier gewoon. Sommige bronne (Hammond 1973 773) lei sy naam af van *pasco* wat beteken “die een wat voedsel voorsien”, d.w.s. “veewagter” of “herder” — veral van die bok, die karakteristieke veesoort in Arkadia.

Een legende het dit dat Hermes sy vader was by Amaltheia die Bok (Graves 1974 101). Hoe ook al, Pan was half-bokkig in voorkoms en sy hoofzaak was om die bokkuddes vrugbaar te maak. Hy self het heelwat nimfe verlei en daarmee gespog dat hy met al Dionisus se dronk Maenades (vroue in ekstase onder die invloed van die Dionisus-kultus) gepaar het. Hy was omring deur saters wat dierlik in hul begeertes en gedrag was en wat Pan se bok-eenskappe oorgeneem het. Pan word dus vereenselwig met die instinktiewe en met die dierlik/bronstig amoreuse.

Ook Dionisus (die uitvinder van wyn en die god van ’n hoogs emosionele kultus) het soms in bok-vorm verskyn: die titel ‘Eriphus’ verwys na die Kretaanse kultus van Dionisus-Zagreus, die bok met die enorme horings (Graves 1974 108). Ook hy was omring deur saters, of “daemons of fertility” (Hammond 1973 353).

Dit is dus duidelik dat die eerste beweging van die wandeling ’n sterk element van (dierlike) sensualiteit bevat.

Die verwysing na die kruike wat deur die “bruin” (kleur van die grond, vrugbaarheid) vissers uit die see gehaal word, sluit hierby aan: dit word feitlik sinnelek beleef (teruggedink) soos dit eenmaal “glad en nuut gevorm” en “nog nat” op die potgooi-wiel was en later, “blink van glasuur” bedoel was om wyn, olie en graan te hou. Wyn, olie en graan was die “basic three”

(Hammond 1973 443) bestanddele van die eenvoudige Griekse dieet; en wyn het ook nog die sterk verbintenis met die ekstatische en sinverrukkende Dionisus-feeste. Só sluit dit aan by die atmosfeer van sinnelike verlustiging in die eerste beweging.

In hierdie eerste beweging van die wandeling word die polariteite Dionisies-/Apollinies geaktiveer vir 'n volgehoue spanning. Met Dionisus word, soos reeds aangedui, o.a. die aarde, vrugbaarheid, die instinktiewe/sinlike, donkerke, die natuur en die moederskoot (see, gate, grotte) geassosieer. Apollo daarenteen "was the embodiment of the classical Greek spirit, standing for the rational and civilized side of man's nature. In this respect he contrasted with Dionisus who represented man's darker passionate side" (Hall 1979 25). Apollo word geassosieer met die son (De Vries 1981 17), bevrugting, die redelike (kyk vers 30: "onder die denke") lig (verse 20 en 21; die "geel" oog in vers 33) en kultuur (die kruike, "potgooi-wiel" en glasuur; die inkvis en krewes wat lekkernye van 'n beskaafde, gesofistikeerde wêreld is — maar nog skakels met die moederskoot van die natuur bly — en selfs die fluit wat met die Dionisiese Panfiguur vereenselwig word).

In beweging een, met sy sterk klem op die sinnelike en aardse, kom daar egter ook ondertone van die skrik, selfs die bese, voor. Só toon Graves (1974 102) aan dat Pan se naam gewoonlik afgelei word van *paen*, "om te wei" en dat dit staan vir die "duiwele" van die Arkadiese vrugbaarheidskultus, wat ooreenkom met die heksekultus van Noordwes Europa (die bok is algemeen in hierdie heksekultus). Die inwoners van Arkadia het dan ook so min respek gehad vir Pan dat sy standbeeld dikwels met seehiesante geslaan is — en dit simboliseer "the removal of evil influences" (Graves 1974 103). Die HAT omskryf Pan as die bos- en herdersgod met horings en bokpote, wat daarvan gehou het om mens te laat skrik met sy plotselinge verskyning; "paniese angs" is daarvan afgelei. Die Dionisus-kultus het ook 'n bese kant vertoon: die Maenades wat die "awakening of primeval instincts and the union with nature" (Hammond 1973 636) verteenwoordig het, het tydens hul ekstatische omswerwinge in die berge diere en kinders uitmekaar geskeur en verslind.

Daar kom dus 'n element van skrik by in hierdie eerste beweging en die wandelaar loop:

"... haastiger
verby gate in die grond en grotte —"

Dit is asof die wandelaar bang is vir hierdie donker gate en grotte, asof hy herinner word aan dinge wat nie deel is van die ligtelike, liggaamlike stemming nie. Jung (1974 234) wys ook op die invloed wat sulke plekke op die mens kan hê en noem dit "a kind of religious awe, or perhaps a fear of spirits hovering among the rocks". Sommige van die antieke gode en geeste is dan ook in grotheiligdomme aanbid, bv. Zeus, Pan en die nimfe. Daar word vertel dat Athene vir Pan 'n grotheiligdom op die Akropolis gegee het in die jaar van die Marathon toe hy hulp verleen het teen die Perse (Hammond 1973 773); en al was Pan oor die algemeen 'n goedgeaarde en lui god, het hy hom graag gewreek op dié wat sy middagslapie versteur het deur "a sudden loud shout from a grove, or grotto, which made the hair bristle on the heads" (Graves 1974 101)

In die tweede beweging van die wandeling is daar nog elemente van die "pastorale" indruk van die eerste — alhoewel dit net die "vlugtige spore van diere en herders" is. Die woord "herder" is volgens Marinelli (1971 1): "an evocatory one... (moving) us... into a wistful recollection of the meadows and pastures of the golden Arcadias of classical pastoral...".

Maar dit is nie die pastorale of die liggaamlike wat hier op die voorgrond staan nie. Waar daar in beweging een nog net 'n vae verwysing was na die ongemaklikheid wat ervaar word by die aanskoue van "gate in die grond en grotte", tree "oeroue bekommeringe" hier sterk op die voorgrond. Dit word gekwalifiseer as:

"steentyd-drome, gelowe en bygeloof, ou vrese,
rate en raad en veel ook van kwaad:"

Die "antieke" word dus nie slegs meer ervaar as sinnelike, idilliese prikkeling nie, maar as gelade met vele "bekommeringe".

Nou word die sintuiglike waarnemings juis die katalisator tot die groot eb-beweging van die gedig: dit is alleen met die sinnelike reuk van die kruie en die aanskoue van die "skedelige" (let op na die skakel van "skedelig rond" met "gate" in die eerste beweging — die verlatene en vervalle klippe en skulpe wat skyn in die lig "bokhoog" bo die getylose, turkooisblou see dat die wandelaar die eb van skoon- en leeg-word ervaar. ("Klippe" hou ook andersins verband met die gate en grotte van die eerste beweging; volgens Jung (1974 232) "rough, natural stones were often believed to be the dwelling places of spirits or gods...")

Die eb-beweging in die wandelaar word soos volg verbeeld:

"word ek ruim en leeg en skoon van gode,
van kwaad en goed, van helde en heiliges
en idiote, van als wat mink of vermink is
vreeslik of skoon is ..."

Dit blyk dus duidelik dat die gode nie net vir die goeie staan nie: gode is kwaad én goed; helde/heiliges én idiote; dit wat "mink" én vermink is; vreeslik én skoon.

Brink (1978 *ibid*) stel dit dan ook duidelik dat Cussons se poësie beweeg tussen die twee pole van "Die geel kombuis" en "Die swart kombuis": "n penduleslag... waarin die telluriese en chtoniese mekaar aanvul én bedreig. Geel kombuis is nie maar nét alles wat singend en mooi en jeugdig en lenterig is nie; swart kombuis nie maar nét alles wat donker en verbrand en geheimsinnig is nie! Ook mens en God is hierby betrek — of dan mens en gode..." (my kursivering).

Maar by hierdie leeg- en skoon-word van goed én kwaad kan dit nie bly nie en in beweging drie word die eb-gety in die spreker opgevolg deur 'n vloed van "ou geheime" wat "terugswerm" en "donker bronne" wat "róér". Weer is 'n sintuiglike ervaring die katalisator: dit is die wind wat die wandelaar bewus maak van die opwelling van donkerte, die geheime ondergrond, die verborge dimensie van die menslike denke. Van Zyl (1978 2) sien dit as 'n poging om die onderbewuste uit te beeld "en dit sluit in nie slegs die individuele onderbewuste nie, maar die groot Kollektiewe Onderbewuste van Jung".

Die “inhoud” van die donker bronne dui weer op die bewuswees van die onseikbaarheid van goed en kwaad in hul wesenlike oorsprong, want juis hier “hou” (word bewaar/vind hulle hul bestaan) die “potige Graeae” en “Aphrodite die wit mossel”. In die mitologie is die Graeae die dogters van Phorcys en Ceto en die susters van die Gorgon of Medusa (vreeslike monster met slange i.p.v. hare en oë wat mense in klip kan verander: volgens Cirlot (1973 120) is die Gorgon op sigself ’n simbool van die “fusion of opposites:... (e.g.) beauty and horror. Hence it is symbolic of conditions beyond the endurance of the conscious mind, slaying him who contemplates it...”). Die Graeae is die inkarnasie van ouderdom: grys vanaf geboorte, met net een oog en een tand (Hammond 1973 474).

Aphrodite, daarenteen, is die Griekse godin van die skoonheid, van liefde en vrugbaarheid (let wel, op ’n nie-dierlike vlak anders as Pan). Haar naam is afgelei van die woord wat “skuim” beteken en dit hou verband met haar geboorte uit die see (Hammond 1973 30).

Die inhoud van hierdie donker bronne, die eintlike voedingsbron — die eindpunt van die “wandeling” — is dus die vreeslike/barre én die skone/vrugbare. Die element van skrik en vrees is dus nodig en die wandelaar word dan ook in die finale instansie daarmee gekonfronteer:

“hoe tuur die gate in die grond en die grotte
en die geel oog van ’n skielike bok.”

Daar is reeds aangetoon hoe “gate in die grond en grotte” verband hou met religieuse ontsag of selfs vrees vir die geeste wat daarin skuil. Die simboliese betekenis wat Cirlot (1973 40) toeken aan grotte, sluit ook hierby aan: volgens hom is die algemene simboliek van die grot dié van “containment, of the closed or the concealed...” Dit hou verband met “the image of Hades” en is uitdrukking van “the psychological unconsciousness”. Die verband tussen “bok” en die bouse is ook reeds aangedui, veral die assosiasie met “duiwel”. Die bok se “geel” oog hou verband met die simboliese betekenis van dié kleur: geel behoort aan dié groep kleure wat bestaan uit warm, ‘naderkomende’ kleure, “corresponding to processes of assimilation, activity and intensity” (Cirlot 1973 52) wat die aard van die bok se verskyning benadruk (nl. sy skielike verskyning). Geel, die kleur van die vérsiende son, “which appears bringing light out of an inscrutable darkness only to disappear again into the darkness, (stands) for intuition, the function which grasps as in a flash of illumination the *origins* and tendencies of happenings...” (Cirlot 1973 53 — my kursivering). Die “geel oog” van die “skielike” bok dui dus op die intuïtiewe begrip van die ‘voedingsbronne’ — en dit hou altyd ’n element in van skrik en vrees.

In die laaste versreël vind daar ook in die skielike verskyning van die “geel oog” van die bok ’n opheffing van die polariteite Dionisies/Apollinies plaas. “Geel”, die kleur van die son en simbool van lig, intelligensie, rasionalisasie (De Vries 1981 512) en “oog” wat die son simboliseer (De Vries 1981 170) — d.w.s. die Apolliniese — word geassosieer met die Dionisiese “bok”.

Daar is dus, myns insiens, ‘rigting’ in hierdie wandeling: die beweging loop uit op ’n konfrontasie met die donkerte, die geheimsinnige, die swart grot,

die geel oog van 'n skielike bok — die verborge dimensie van die mens waar goed en kwaad nie geskei kan word nie. En hierdie geheime donkerte, selfs die bose, is die beginpunt van alles: en die eindpunt van die wandeling. Brink (1978 9) stel dit só: “En uiteindelik lê die voedingsbron wel in die donkerte, die swart grot, die geheimsinnige, die verborge dimensie van die mens, waar hy in God dryf soos 'n ysberg in die see” (1978, *ibid*).

Verwysings

- Brink, André P. 9 Julie 1978. Die heiligheid wat in die alledaagse skuil. *Rapport*, jg. 7, nr. 33.
- Cirlot, J.E. 1973. *A dictionary of symbols*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Cloete, T.T. Augustus 1979. Nuwe digbundels. *Tydskrif vir Letterkunde*, vol. 17, nr. 3, 101 — 105.
- Cussons, S. 1978. *Die swart kombuis*. Kaapstad: Tafelberg.
- De Vries, Ad. 1981. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam: North-Holland.
- Graves, R. 1974. *The Greek Myths: 1*. Middlesex: Penguin.
- Hall, James. 1979. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. London: John Murray.
- Hammond, N.J.L. and Scullard, H.H. 1973. *The Oxford Classical Dictionary*. London: Oxford University Press.
- Jung, C.G. 1974. *Man and his symbols*. London: Aldus Books.
- Lindenberg, E. 27 Julie 1978. “Cussons se 2e nie so kragtig”. *Oggendblad*, jg. 6, nr. 1787.
- Marinelli, P.V. 1971. *Pastoral*. London: Methuen.
- Van Zyl, I.A. 10 Julie 1978. “Die swart kombuis bewys Cussons.” *Die Suidwester*, jg. 34.
- Met erkenning aan SENSAL vir alle artikels oor Sheila Cussons se bundel *Die swart kombuis*.

Pieter Uys negatoria

daar is dodelike delilahs op die kampusse
feekse van valsheid in die voorstede

elke situasie skep sy eie intriges
en die kamers is vol komplotte
gevolglik word ek skuldig bevind
sonder enige misdaad
onder haar skrikbewind
jou negatoria frigidaire
jy wat beweert dat siek katte sing op pierrot lunaire

kom sit in die sitkamer
let's have a braai
sihamba eclubeni

die omvang van jou bedrog
is so wyd dat 'n duisend joernaliste
'n dekade sal moet swoeg
om dit in die reïne te bring

die oes van jou mond is
senu-instortings en maagswere
jy besweer die droefheid
met dodelike medisyne
jy verwilder die smart
soos baodicea met strydwa en sweep

jou dissipel is nog erger
(jy delegeer die meniale arbeid)
sy huur drie bediendes vir dieselfde pos
en ek moet kies uit die trane en die oë

het julle nie 'n huis nie
none of the guests will touch my hifi
non voglio un'orgia nella tua stanza

o dogter van durga
hoeveel geraamtes hang daar
nou al aan jou spinnerak
wanneer sal jy my laat gaan
hoeveel maal moet jou siek hoëpriester
nog die dolk in vlees laat sak

st vitus danse macabre

o die soepele speling van die spiere
soos die kappende sterwe van gewonde diere
die dans van ruk en ruk en onwillekeurige ruk
soos 'n kreupele met geëlektrifiseerde kruk
dis nie die dans van shiva nataraj nie
ook nie 'n disko diva of fonteyn nie
nee, hierdie is die gawe
van die ou gode, die rawe
van die donker voorgeskiedenis—
onaangeraak deur gebed of belydenis
of trane of smekinge of brandoffers,
ver kies hulle 'n meer tasbare bewys
van erkenning en aanbidding, en antwoord
in die roep van uile, in die kraaie se gekrys
en alles wat daarby hoort uit daardie boord
van bome met die kennis van goed en kwaad

wagtende

ek wag op briewe uit finland
die telefoon telegramme besoeke
jou voetval jou arms en jou lieste
dit alles hou my besig tot jy kom
die telefoon tjirp opgewek — dis Gail
met nuwe liefdes skindernuus en laster
(valium het eerste dié angs vir die foon verwilder
romilar het dit gesus
viloxazine maak dit 'n orgasme)
bruisende opwinding speldeprikkels
die foon koer liefderyk — dis Wilma
sy praat my moed in en hunker na my liggaam
dis koddig en ek luister ure lank
sodat ek byna vergeet
van jou voetval jou arms en jou lieste

N.J. Snyman

E.C. Pienaar: 1882 - 1949

I

Eduard Christiaan Pienaar is gebore op 13 Desember 1882 in die Potchefstroomse distrik. Toe hy dertien jaar oud was, is sy ouers albei kort na mekaar oorlede. As sewentienjarige sluit hy aan by die magte van die Boere-republieke. In 1900 word hy gevange geneem en na St. Helena verban. In gevangeneskap op St. Helena begin hy met sy studies. Hy matrikuleer aan die Paarlse Gimnasium en in 1907 behaal hy die graad B.A. aan die Universiteit van Stellenbosch. In 1919 promoveer hy in Amsterdam; vanaf 1920 tot met sy dood op 11 Junie 1949 is hy professor in die Departement Nederlands-Afrikaans aan die Universiteit van Stellenbosch.

Pienaar was 'n kampvegter vir Afrikaans. Sy geesdriftige toesprake by volksfeeste en kulturele geleenthede is gebundel in *Werda* (1938). 'n Heel besondere bydrae van Pienaar was op godsdienstige gebied: hy kan beskou word as 'n belangrike berymer van die Afrikaanse gesangebundel; die finale afronding daarvan het hy gedoen. Veral sy musikale kennis, taal- en Bybelkennis het hom hiervoor 'n geskikte persoon gemaak.

II

By die herdenking van die honderdste geboortedag van E.C. Pienaar wil ek sy prosakritiek in historiese reliëf probeer plaas. Sy prosakritiek bring 'n verbreding van literêre begrippe en die voortsetting van die destyds bestaande tradisie: Dit verteenwoordig as't ware die slothoofstuk in die nasionaal-bewuste strewe in die literatuurbeskouing.

Pienaar se proefskrif *Taal en poësie van die Tweede Afrikaanse Taalbeweging*¹ dui in 'n groot mate die rigting aan waarin sy kritiese werksaamheid sou gaan. Sy omvattendste kritiek is oor die poësie, maar hy gee wel deeglik aandag aan die prosa.

Van sy tydgenote het Pienaar die meeste en omvattendste kritiek gelewer oor die taalgebruik in romans en prosawerke. Waar Lydia van Niekerk haar van kritiek op taalgebruik in die prosawerk weerhou het omdat daar heelwat verwarring was en haas almal wat indertyd in Afrikaans geskryf het, wat taal en spelling betref, outodidakte was, het E.C. Pienaar voorbeelde van foutiewe taal aangehaal en die korrekte vorm verskaf, byna skoolmeesteragtig. Hy dui byvoorbeeld die volgende taalfoute uit *Ou Malkop en ander Afrikaanse sketse en verhale* van Leon Maré aan: "Dit was 'n geslypte duiwel (geslepe)"; "Ons praat wel van 'n geslypte mes, maar nog altyd van 'n 'geslepe' vent (in figuurlike sin)." As die taalfout die geleentheid bied, is Pienaar se opmerking geestig, spottend: Oor 'n frase soos manskappe "lig die huis op", is sy kommentaar "wat seker maar swaar sou gegaan het!"

Pienaar se taalkritiek was vir hom erns. Hy noem nie sinloos 'n klompie taalfoute nie, maar stel hulle reg, groepeer ander in kategorieë en probeer soodoende 'n bydrae lewer om die gebrekkige taalonderrig van die skrywer en

algemene leser op peil te bring. Van hierdie gaping in die opvoeding van die Afrikaner was Pienaar terdeë bewus. Hy maak byvoorbeeld melding daarvan dat J.H.H. de Waal as student aan die ou Kaapstadse Normaalkollege slegs 'n halfuur per week onderrig in Nederlands ontvang het, dit slegs vir die skyn. Verder was die onderrig honderd persent Engels.² Omdat daar weinig onderrig in Afrikaans was en selfs skrywers byna geen formele onderrig in Afrikaans ontvang het nie, lewer Pienaar detailkritiek op taalgebruik. Hy dui byvoorbeeld die volgende taalfoute in *Kain* van Albert du Biel aan: Foutiewe gebruik van die adjektief, dubbele ontkenning en partitiewe genitief. Hy wys op onbeholpe sinsbou en die gebruik van Anglisismes. Hy verwys na voorbeelde in die teks en lewer telkens spottende kommentaar. Du Biel skryf byvoorbeeld op bl. 181 "'n triomfkreet skeur die bergkant". Pienaar merk op: "Dit 'moet' 'n kwaai kreet gewees het daardie!"³.

Pienaar se kritiek is nie altyd konstruktiewe taalkritiek nie. Hy sê self: "Wat egter van oneindig veel groter betekenis is, is 'n skrywer se styl, dit is die besondere manier waarop hy sy taal hanteer."⁴ Taalaanduiding is volgens Pienaar 'n saak van gemeenskaplike oorleg, styl is heeltemal 'n persoonlike saak: "die manier waarop 'n skrywer sy woorde kies en sy sinne bou."⁵ En as 'n skrywer hier nie die mas opkom nie, ontgeld hy dit. Pienaar skryf na aanleiding van *Kain*, Du Biel se derde roman, dat skrywers indertyd opgeskep gesit het met die "verskillende soort blikke of kyke van hulle persone. En om daarvan ontslae te raak word dit dan maar voortdurend uitgedeel, aan ander persone gegee!"⁶ In plaas van die onbegonne taak om Everard Fichardt se styl in *Onder die olyfboom* te ontleed, volstaan Pienaar met tipe-rende voorbeelde waarvan ek hier een weergee. In die sielkundige roman probeer Ewert aan Ferdinand die menslike lagproses verduidelik: "O! Nee! Kyk, bevoorbeeld, as ek jou nou vertel, dat as jy wil lag, dan moet een van jou senuwee, hom, deur iets geprikkel voel, dat die senuwee dan 'n boodskap daarvan aan die brein moet stuur ..." ens. Pienaar se kommentaar hierop is: "Geen wonder dat Ferdinand daarop uitroep: 'Goeie genade! Man! Hou tog op! Jy laat my, wrintig, voel asof ek nooit weer in my lewe sal lag,' Want waarlik so 'n kinderlik-onbeholpe gestamel, so 'n warboel van inter-punksie is genoeg om iedereen pyn op sy naarheid te laat kry."⁷

Op dieselfde wyse hekel hy die stylgebreke van Trienie Meij in *Diep waters*.⁸ Pienaar het dikwels byna sonder uitsondering, die stylprobleme van 'n roman wat hy resenseer, bespreek. Slordige styl, soos in *Japie* van J.R.L. van Bruggen, stel hy aan die kaak. As 'n werk vir hom ten spyte daarvan belofte inhou, is hy egter minder skerp in sy oordeel en meer rustig betogend.⁹

Self het Pienaar nie erg gehad aan die samestelling van "onkruidlesinge" van taal- en styl- en spel- en drukfoute wat hy teen wil en dank moes doen nie. Sy kritiek teen die styl van Van Bruggen is veral gemik teen "retoriese beeldsprakigheid, onbeholpe sinsbou, hollandismes en anglisismes". Hy dui op Van Bruggen se voorliefde vir die *golfbeeld* in *Japie*: bloed wat met 'n *golf* na *Japie* se gesig toe *spring*, hy smoor sy *golf* van *gevoelens*, "'n oorswelpende *golf* van emosie *bars* uit sy hart en styg na sy kop in 'n chaos van pyn". Op so iets volg dikwels kenmerkende kommentaar van Pienaar: "Dis in één woord onmenslik, soos die arme *Japie* se hart hier mishandel word."¹⁰

Pienaar se kritiek getuig van noukeurige en sorgvuldige lees van 'n prosa-

werk. Daarom kon hy Van Bruggen waarsku om nie sy "eie woorde en uitdrukkinge" te oorspan deur "aanhoudend op een en dieselfde snaar te saag" nie, byvoorbeeld die woord *teer* in 'n *teer* stem, *teer* snaar, *tere* tinteling, *tere* liedere en *tere* simpatie. In hierdie verband kan ook nog genoem word Pienaar se beswaar teen Van Bruggen se "onnodig-geleerde terminologie", byvoorbeeld "*gastronomiese moeder, aggregeer van individue*", ens. Geen wonder dat Pienaar op 'n keer sê dat 'n "goed gestileerde stuk prosa, al is die spelling ook foutief", goed bly nie.¹²

Die stylkritiek wat Pienaar gelewer het, is in ooreenstemming met sy algemene kritiek. Die Afrikaanse spreek- en skryftaal moet vry wees van hollandismes, anglisismis, retoriek en stereotipe herhaling. Hierdie onsuiverhede werk verarmend op die styl van die prosaïes. Verder is hy gesteld op noukeurigheid van beelding deur middel van die taaleie en die gebruik van 'n "deurgaans tipies-Afrikaanse taalskat".¹³ 'n Tipies-Afrikaanse taalskat is nie gedrae, deftig of grootdoenerig nie, maar eenvoudig en toeganklik vir die leser. Daarom dra dit soveel gewig as Pienaar, wanneer hy stuit teen onoortuigende deftigheid, uitroep: "O that desperate simplicity which is so hard to reach!"¹⁴

In teenstelling met so baie taalkritiek voor Pienaar, veral ten opsigte van spellingkwessies, was sy taal- en ook kritiek op spelling meer funksioneel. Dit was toegespits op die werk onder bespreking, wat ook die uitgangspunt was. Sy kritiek op vertelwyse, taalhantering, taalgebruik en styl vorm 'n eenheid. Vergelyk byvoorbeeld 'n uitspraak oor *Ou Malkop en ander Afrikaanse sketse en verhale* waarvoor Pienaar sê dat, alhoewel Leon Maré "'n lewendige vertel talent openbaar, by wyle realisties skilder en dan weer gevoelvol ontleed; en daarby oor 'n ryke taalskat beskik — is sy styl hier dikwels onbeholpe, sy woordgebruik slordig en die opset en samehang van sy sketse meermale onbevredigend".¹⁵

"Mankind loves a good story" is 'n belangrike vertrekpunt in Pienaar se oorskouing van die Afrikaanse prosa in "Ons vertelkuns".¹⁶ In hierdie opstel konstateer hy dat in die aanvangsjare van die Afrikaanse prosa die "storie" vir skrywer en leser hoofsaak was: "storie om die storie". Aan die kritiek wat binne dié grense geoordeel het, het Pienaar nie deel gehad nie. Deurgaans is by hom die neiging om die aksent te verplaas op 'n uiterlike na 'n innerlike gebeure. Doelbewus probeer hy om die Afrikaanse prosakuns in hierdie rigting te stuur. In 'n oorsig van *Nuwe Afrikaanse romans*¹⁷ toon hy aan dat die Afrikaanse pioniersbeskawing en die taalstryd min tyd oorgelaat het vir "rustige bespieëling en 'n vry algemene wetenskaplike ontwikkeling".¹⁸ Hierdie twee ervaringe is noodsaaklik vir "verdieping in eie sielslewe en deurgronding van die sielslewe van die medemens". Met die meer prakties gerigte aanvangsjare agter die rug, was daar meer tyd vir besinning en het Pienaar gesuggereer dat "bestaande motiewe gaandeweg vervang sal word deur ander van meer suiwer sielkundige aard".¹⁹

Onder die olyfboom deur Everard Fichard en *Japie* deur J.R.L. van Bruggen noem Pienaar as voorbeelde van die psigologiese roman om aan te toon dat dié genre naas die historiese en intrigeroman besig is om sy verskyning te maak. "Sonder enige voorbehoud begroet" hy *Onder die olyfboom* "as die eerste geslaagde proef van die moderne psigologiese roman in Afrikaans".²⁰

Dit was vir Pienaar aanduiding van vernuwing in die Afrikaanse prosa, want dié roman is buite die sfeer van "romantiese storie" en toevallige avontuur.

Die verskyning van die "psigologiese roman" was vir Pienaar 'n waardevolle ontwikkeling omdat dit na sy oordeel die prosa "in die sfeer van die alledaagse lewe" gebring het. Die roman is nou nader aan die werklikheid en weg van die "historiese romantiek en avontuurlike toevalligheid". Pienaar beskou die vroeëre Afrikaanse roman as 'n uiterlike verkenning. Die sielkundige roman bring met hom mee 'n innerlike verkenning — "die hoogste in die mens se bestaan is nie in sy alledaagse lotgevallen nie, maar in sy geesteslewe — nie wat hy doen en laat is die belangrikste nie, maar wat hy is en word".²¹

Later sou Pienaar die integrasie van "mens en storie" bepleit, "vir 'n terugkeer nie van die mens af weer tot die blote storie nie, maar vir 'n terugkeer tot die storie met en ter wille van die mens".²²

Pienaar het hom deeglik probeer verantwoord oor die psigologiese roman. Hy waarsku dat dit 'n kunsoort is en geen geleentheid bied vir wetenskapsbeoefening nie. Die skrywer moet "menskundige" wees en nie sielkundige nie, die skrywer se kennis berus op ervaring en noukeurige waarneming. In die roman val die nadruk "nie op uiterlike feite en gebeurtenisse nie, maar veral op die innerlike motiewe wat sekere noodwendige handeling tot gevolg het". Die roman word "getoets aan die werklike lewe self, sonder 'n spesiale kennis van sielkunde as wetenskap".²³ Pienaar maak die Afrikaanse prosaproduk nie los van Afrikaanse bodem, situasie en mense nie; trouens hy sien dit as onlosmaaklik verbonde aan mekaar. Omdat die Afrikaanse bestaanswerklikheid weerspieëling is van 'n eie inheemse kultuurontwikkeling moet kuns (hier die roman) en kritiek 'n "nasionaal-Afrikaanse stempel vertoon".²⁴

Onvoldoende sielkundige analise is kritiek wat Pienaar dikwels uitgespreek het as daar onvoldoende motivering vir die handeling van 'n karakter is. So byvoorbeeld oortuig *Japie* van J.R.L. van Bruggen nie omdat die agtergrond van hierdie ruwe plaasseun nie te rym is met sy wetenskaplike kennis en fyngewoelheid nie.²⁵ In *Maryna*, met ondertitel *Die kanferhoutkissie* deur mev. Malherbe en Carinus, vind Pienaar dat deur vollediger agtergrondskennis "die verhaal aan diepte van lewensaanvoeling en sielkundige analise" sou gewen het. 'n Mens moet nie dink dat hy die geslaagdheid van karaktertekening slegs meet aan die breë aanloop en wye verkenning nie, maar ook aan die "fyn-suggestiewe trekkies, 'n woord, 'n gebaar, 'n gelaats-trek, 'n beweging wat die onsigbare en onderbewuste aan die oppervlakte bring".²⁶ Hierdie "trekkies" laat die "mense leef en bied geleentheid vir invoeling van die leser sodat hy "die karakters se geestesgewaarwordinge meevoel en ondergaan".²⁷

Pienaar se kritiek is, net soos dié van sy tydgenote, gebaseer op die veronderstelling dat kuns die weergawe is van die werklikheid. Hy het net veel meer fasette aangeroei en die "sielkundige element" in 'n vertelling was een daarvan. *Maryna* van mev. Malherbe en Carinus het naas die "romantiese element" ook sorg gedra vir die "sielkundige element". Die hoofpersone is nie maar net aangeklede toneelpoppe, wat deur toevallige gebeurtenisse

heen en weer geslinger word, soos 'n "voetbal op die speelterrein nie. Hulle is lewendige mense".²⁸ Sy strewende word nog duideliker deur die klem wat hy daarop lê dat die leser die mense in die boek moet "ken". Die leser ken in *Maryna* die twee Marynas as "individuele persoonlikheid", Oupa Verster, die patriarg van die familie en Karel, die onverskrokke jong Boer, is eweneens individueel menslik.

In die lig van Pienaar se algemene kunsbeskouing is dit te verstane dat hy die "persoonlike interruptions van 'n skrywer" skerp veroordeel as ongemotiveerd en hinderlik, omdat die gang van die verhaal daardeur verbreek word en daaraan 'n "ongewenste tweeslagtige karakter" gegee word.²⁹ J.R.L. van Bruggen skakel byvoorbeeld die hoofkarakter uit in *Japie* deur "persoonlike opmerkings oor persone en toestande".³⁰

Dis 'n verbreking van die verhouding tussen kuns en werklikheid. En dis waaroor dit vir Pienaar gaan. Die waarheidsillusie moet behoue bly, want slegs dán kan die nasionale werklikheid in die kuns gestalte kry. Daarom veroordeel hy die prekerige toon van Fichardt as dié skryf: "Die hele lewe — veroorloof my as skrywer van hierdie boek, geagte leser, om dit onder u welwillende aandag te bring — die hele lewe is 'n gevaar..."³¹ In die lig hiervan was Pienaar in sy kritiek nie altyd konsekwent nie dat die kuns, volgens sy vroeëre uitsprake, spreekbuis moet wees van 'n nasionale bewus-syn. Daarvoor is hy te gesteld op die handhawing van objektiwiteit. In *Onder die olyfboom* vestig hy die aandag op wat "'n skrywer kan bereik as hy maar net die kuns verstaan om hom heeltemal te kan inleef in die gemoedsluwe van sy handelende persone, en daarby tog volkome objektief kan bly, dit wil sê: 'heeltemal onsigbaar as skeppende kunstenaar'".³²

Die objektiwiteit wat Pienaar voorstaan, is nie 'n kille afsydigheid nie. Daarteen het hy hom reeds uitgespreek in sy beskouing oor *Japie* deur J.R.L. van Bruggen omdat Van Bruggen die "kindergewerskap te veel op 'n afstand bekyk".³³ Hy verwag invoelingsmoontlikhede met die "stuk lewe" wat in die roman geprojekteer word. Selfs die "historiese roman moet 'n stuk lewe uit die verlede weer lewendig maak". Pienaar verwag dat die identifikasie so volledig moet wees dat die leser sy eie tyd vergeet en so saam "leef met daardie stuk verlede, presies asof hy toe geleef het".³⁴

In ooreenstemming met tydgenootlike kritiek kan die kritiek van Pienaar ook as lerend beskou word. Hierdie onderrig is dikwels baie basies en in die toonaard van die Eerste Afrikaanse Taalbeweging. Gedurende die Eerste Taalbeweging is die volk aangemoedig om te skryf. Pienaar het individu en volk aangemoedig om te lees. Vergelyk sy resensie oor *Die ou Bybel* soos verwerk deur S. Niemeyer. Aan die individuele leser sê hy daar is geen trouer en onbaatsugtiger vriend as 'n boek nie. Maar gans het volk moet lees: "'n Volk wat nie lees nie, gaan dood aan geestelike armoede."³⁵

Pienaar se kritiek is in 'n hoë mate deur 'n nuttigheidsbeginsel gedra. Daarom dat hy 'n mindere werk soos *Bodemvas* deur S. Bruwer baie hoog aangeslaan het. Hierdie roman was aktueel vir die tyd waarin hy verskyn het, en Pienaar het die roman beoordeel "in die raamwerk van die momentele maatskaplike verhoudinge",³⁶ naamlik die blanke rasseprobleem in Suid-Afrika: die kloof wat daar gaap tussen die inheemse tuistestandpunt en die uitheemse *home*-standpunt — *bodemvas* teenoor *home-vas*.³⁷ Die bevestiging daarvan is daarin geleë dat Pienaar nie 'n voorstander was van kuns om

die kuns nie, maar dat hy die prosateur selfs toelaat om te moraliseer deur middel van die "handelende persone in wie en deur wie sy persoonlike denkbeelde of objektiewe waarneming beliggaam kan word".³⁸ Pienaar se beskouing kom dus daarop neer dat die kunstenaar deur beelding 'n boodskap kan bring, behoort te bring, maar nie in sy eie persoon binne die raamwerk van die prosakunswerk nie.

Die vaderlandse standpunt wat Pienaar huldig, bring sy kritiek tuis onder die aanvangsperiode in die Afrikaanse prosakritiek, alhoewel hy, net soos J.H.H. de Waal, sy belangrikste kritiek nie voor 1920 gelewer het nie.

In twee afsonderlike opstelle met dieselfde titel: "Die oorsprong van die Afrikaanse Letterkunde"³⁹ huldig Besselaar en Pienaar dieselfde standpunt, trouens Pienaar onderskryf Besselaar se standpunt dat "die nasionale gees en sfeer 'n onmiskenbare kriterium is vir nasionale letterkuns".⁴⁰ Dis ook die algemene tydgenootlike uitgangspunt waarvan Pienaar die sterkste eksponent is. Hy sien die verband tussen literatuur en volk so dat "die letterkunde van 'n bepaalde tydperk altyd tot op sekere hoogte 'n weerspieëling is van die kultuurlewe van so 'n tydperk'.⁴¹ Hierdie aksiomatiese vertrekpunt in sy kritiek stel Pienaar in die vermoë om begrip te hê vir die Afrikaanse vaderlandse romantiek, want die Afrikaner se volksverlede is ryk aan "stryd en avontuur en romantiek" wat meebring dat sy eerste romanliteratuur noodwendig die tekens daarvan moes toon.⁴²

Realisme, soos Pienaar dit gebruik het, is nie 'n gewaagde herskepping nie, maar 'n getroue weergawe van, gewoonlik, romantiese materiaal; nie reaksie teen 'n romantiese tendens nie, maar eerder 'n nugter aansluiting daarby. Dit sien ons meermale in Pienaar se kritiek. Vergelyk byvoorbeeld sy waardering vir die "tekening na die lewe", "die skildering van die eerste skaduwee wat Ewert en Lydia se sonnige huweliksgeluk verduister" in *Onder die olyfboom* van Everard Fichardt.⁴³ Verder blyk Pienaar se siening van realisme veral uit 'n bespreking van die Hertzog-prysboek van 1920: *Ou Malakop en ander Afrikaanse sketse en verhale* van Leon Maré. Hy sê dat realisme 'n werkwyse van Maré is: "Maré besit by uitstek die gawe om met die mag van die werklikheid op die leser te werk. Hy beskryf nie soseer nie as wat hy die leser deur sy intens-gevoelde en gesiene realisme alles self laat sien, beleef, ondergaan."⁴⁴ Die driehoeksverhouding: skrywer, verhaal en leser wat Pienaar hier noem, sou in latere periodes verskillend geaksentueer word. Pienaar laat, in ooreenstemming met tydgenootlike kritiek, die klem op die "leser" val. Maar ook die realisme soos Pienaar dit omskryf, is nie slegs uiterlik nie, nie slegs gebaseer op "sien" nie, maar veral "beleef" en "ondergaan". Hierdeur het Pienaar die skrywer nie volledig op die agtergrond geplaas en buite rekening gelaat nie. Hy vergelyk 'n skrywer se werk onder bespreking met sy vorige werk en doen verslag oor vordering al dan nie. In *Kain* van Du Biel sien Pienaar dieselfde "bekende resep" as in Du Biel se vorige roman *Misdade van die vaders*.⁴⁵

Dit is so dat Pienaar hoofsaaklik oor poësie geskryf het. Met die sterk opbloei van die poësie was dit te begrype en dit geld al sy tydgenote. Dit is egter nie waar dat Pienaar se kritiek slegs "enkele" verwysings na prosa bevat nie. As voorbeeld hiervan kan sy verwysings na die prosa van C.J. Langenhoven genoem word in sy polemieë met Jonker oor die poësie van

Toon van den Heever.⁴⁶ Hy het in sy prosakritiek taalkritiek en stylkritiek gelewer wat hy met voorbeelde illustreer. Hierdeur het hy skrywers gedwing om aandag te gee aan styl. Behalwe indringende taal- en stylkritiek het Pienaar dit meermale gehad oor die “sielkundige roman” soos dié hom voorgedoen het rondom 1920. Hierby moet gevoeg word Pienaar se kriteria in verband met mensbeelding.

Hy het veral melding gemaak van die “innerlike lewe” van romankarakters. Dié groeipunt het Pienaar erken en sodoende daaraan stimulus gegee. Reeds in 1923 wys hy op die “deurgroning van die sielslewe van die medemens” in die Europese romankuns.⁴⁷ In Fichardt se roman *Onder die olyfboom* herken Pienaar die “welbekende tema van die ewige trio” van die destydse moderne Europese letterkunde. Fichardt het na Pienaar se oordeel die tema op Afrikaanse bodem oorgeplant en aangepas by die kultuurtoestande van die tyd hier te lande.⁴⁸ Hierin sien ons weer eens Pienaar se nasionaal-kritiese aanslag: die prosa-werk is weerspieëling van ’n nasionale werklikheid.

Die verwysing van Pienaar na die Europese romankuns bring ons by ’n ander aspek van sy kritiese werkwyse: Watter bydrae het sy kennis van Europese literatuur gelewer tot sy Afrikaanse prosakritiek? Hy gebruik die uitsprake van literêre kritici om sy eie bevindings te bevestig. In sy beskouing oor Fichardt se roman, waar die skrywer dikwels self aan die woord kom en dan moraliseer en ’n waarskuwende woord tot die leser rig buite die tema van ’n verhaal om, haal hy Hudson se *Study of literature* by: “The attempt to do two things at once — to write a good story and at the same time to produce a sermon on a stated text, an essay in philosophy or a political pamphlet — has seldom ended in anything but failure.”⁴⁹ Om die belangrikheid van mensbeelding te beklemtoon en te propageer bo die intrigeroman wat indertyd opgang gemaak het, haal hy ’n ander bron van Hudson aan, *The study of prose fiction*: “We now see why the novels which hold the highest places in literature, are in nearly all cases novels of character and not novels of plot.”⁵⁰

Dis nie moontlik om uit Pienaar se prosakritiek ’n beeld van sy eie leeswerk te kry nie. Daarvoor is die vertrekpunt van sy kritiek verantwoordelik. Hy was sowel bouer as kampvegter.⁵¹ Hy vat dit eintlik self saam in sy verdediging van die Eerste Afrikaanse Beweging. Pienaar sê dat hulle bedoeling was om die volk volksbewus, taalbewus en leesbewus te maak; dit is waar van sy eie kritiek.

Alhoewel Pienaar baie meer poësiekritiek as prosakritiek gelewer het, is sy prosakritiek ’n belangriker bydrae. In sy poësiekritiek het die verwagting dat hy as’t ware ’n nuwe tydvak sou inlei nie werklikheid geword nie, maar sy prosakritiek was vormend in die opsig dat dit die algemene aandag, van lesers en skrywers, gevestig het op soepel en noukeurige taalgebruik. Sy kritiese werkwyse is ’n samevatting van wat oor die algemeen in sy tyd in die Afrikaanse prosakritiek ontwikkel het.

Voetnote

1. *Taal en poësie van die Tweede Afrikaanse Taalbeweging*. Kaapstad, Nas. Pers, 1919
2. *Werda*. Kaapstad, Nas. Pers, 1938, bl. 17.
3. *Die Huisgenoot*, Mrt. 1923, bl. 509.
4. *Ibid.*, Apr. 1923, bl. 555.

5. *Ibid.*
6. *Ibid.*, Mrt. 1923, bl. 509.
7. *Ibid.*, Apr. 1923, bl. 555.
8. *Ibid.*, 13 Des. 1935, bl. 45.
9. *Ibid.*, Okt. 1923, bl. 277.
10. *Ibid.*, bl. 280
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*, Apr. 1923, bl. 555.
13. *Ibid.*, Jan. 1921, bl. 378.
14. *Ibid.*, Okt. 1923, bl. 279.
15. *Ibid.*, Jan. 1921, bl. 378.
16. *Werda*, Kaapstad, Nas. Pers, 1938.
17. *Die Huisgenoot*, Mrt.-Okt. 1923.
18. *Ibid.*, Mrt. 1923, bl. 508.
19. *Ibid.*, Mrt. 1923.
20. *Ibid.*, Apr. 1923, bl. 552.
21. *Ibid.*, Okt. 1923, bl. 276.
22. *Werda*, bl. 32.
23. *Die Huisgenoot*, Okt. 1923, bl. 276.
24. *Ibid.*
25. *Ibid.*, bl. 278.
26. *Die Nuwe Brandwag*, Mei 1929, bl. 129.
27. *Ibid.*, bl. 130.
28. *Die Boerevrou*, Jul. 1925, bl. 19.
29. *Die Huisgenoot*, Apr. 1923, bl. 553.
30. *Ibid.*, Okt. 1923, bl. 278.
31. *Ibid.*, Apr. 1923, bl. 553.
32. *Ibid.*
33. *Ibid.*, Okt. 1923, bl. 277.
34. *Ibid.*, Mrt. 1923, bl. 509.
35. *Die Boerevrou*, Jul. 1925, bl. 20.
36. *Die Nuwe Brandwag*, Mei 1929, bl. 126.
37. *Ibid.*, Mei 1929, bl. 126.
38. *Die Huisgenoot*, Apr. 1923, bl. 553.
39. Besselaar in *Die Huisgenoot*, 17 Jan. 1936, bl. 17 en Pienaar in *Die Huisgenoot*, 14 Feb. 1936, bl. 27.
40. *Die Huisgenoot*, 14 Feb. 1936, bl. 27.
41. *Ibid.*, Mrt. 1923, bl. 508.
42. *Ibid.*
43. *Ibid.*, Apr. 1923, bl. 553.
44. *Ibid.*, Jan. 1921, bl. 378.
45. *Ibid.*, Mrt. 1923, bl. 509.
46. Vgl. Nienaber, G.S. *Afrikaanse letterkundige kritiek*. Bloemfontein, Nas. Pers, 1914, bl. 78.
47. *Die Huisgenoot*, Mrt. 1923, bl. 508.
48. *Ibid.*, bl. 509.
49. Aangehaal deur Pienaar in *Die Huisgenoot*, Apr. 1923, bl. 553.
50. Aangehaal in *Die Huisgenoot*, Okt. 1923, bl. 276.
51. Vgl. Gerdener, G.B.A. in *Tydskrif vir Wetenskap en Kuns*, Okt. 1949, bl. 29.

Verwysings

- Besselaar, G. "Die oorsprong van die Afrikaanse letterkunde", *Die Huisgenoot*, 17 Jan. 1936.
- Gerdener, G.B.A. "Prof. dr. E.C. Pienaar (1882-1949)", *Tydskrif vir Wetenskap en Kuns*, Okt. 1949.
- Nienaber, G.S. *Afrikaanse letterkundige kritiek*. Bloemfontein, Nas. Pers, 1914.
- Pienaar, E.C. "Die jongste Afrikaanse roman; *Bodemvas* deur S. Bruwer", *Die Nuwe Brandwag*, Mei 1929.
- Pienaar, E.C. "Nuwe Afrikaanse romans", *Die Huisgenoot*, Apr. 1923.

- Pienaar, E.C. "Nuwe Afrikaanse romans", *Die Huisgenoot*, Mrt. 1923.
- Pienaar, E.C. "Nuwe Afrikaanse romans", *Die Huisgenoot*, Okt. 1923.
- Pienaar, E.C. "Die oorsprong van die Afrikaanse letterkunde", *Die Huisgenoot*, 14 Feb. 1936.
- Pienaar, E.C. "Oor twee nuwe Afrikaanse boeke", *Die Boerevrou*, Jul. 1925.
- Pienaar, E.C. "Ou Malkop en ander Afrikaanse sketse en verhale deur Leon Maré", *Die Huisgenoot*, Jan. 1921.
- Pienaar, E.C. *Taal en poësie van die Tweede Afrikaanse Taalbeweging*. Kaapstad, Nas. Pers, 1931.
- Pienaar, E.C. *Die triomf van Afrikaans*. Kaapstad, Nas. Pers, 1943.
- Pienaar, E.C. *Werda*. Kaapstad, Nas. Pers, 1938.

S. V. Petersen Gee hom die borrel

Vanaand sit sy gedagtes
van voor af op loop

Sommer heimwee
is dit nie
so 'n bietjie-tjie

Sendingskool- en kerkgebou
geboel-doze ... gesloop!

Double-storey boarding house
skoon omgeduiwel.

Gee hom
die borrel
en
gee hom
die dop
wat skop!

Gasant-Hoosain se winkel
ineen getuimel.

“Tiekie botter
pennie taaistront
sikspens asyn!”

“Jy nie kan
as'blief sê nie
dêmit properly?”

“Opskud Hoosain
mamma dôner my
nog klein-klein!”

“Speak nicely, try!
hier's pasella,
voetsêk koetbaai!”

Mens hoor ook nie meer
die Salvation Army nie.

Droom hy
hoor hy
hulle:
"Oh sinner
come to me."

Maar Distrik Ses lê
geboomskraap definitely.

Ook die shebeen queens
en "die ladies" het verdwyn.

Nou troos hulle die verleës
in Mitchells' Plain.

Gee hom die borrel
en
skink hom
die
koel
wit
wyn!

Jeanne Goosen

glo wat jy ruik:
die bloeisels, die vlerkgeruis van 'n duif
en die kranse wat in die môremis lewe;
in die boord wat in die bakoond van die somer swel
in die kruik met soetwater
glo in jou pa, die singende kitaar
glo in jou moeder, die kleinniggie van meel;
in hulle voorouers wat die stede gemessel het
met hulle strate vol blomme en liedere

glo wat jy sien:
alles is verpletter
die stootskrapers is weg met die bome
en die grond is verwond
die wonde genees nie
en die grond het geen toekoms nie
die burokrate deel die ampte uit
hulle het ons niks gegee nie
hulle geleerdheid beteken niks

glo wat jy weet:
wanneer die oggend sy deure oopsluit
word 'n rebel wakker
word bloed in die kleihutte gebore
glo in jou honger
glo in jou woede
weet:
die rewolusie groei
veilig in die skuilplek van die taal

Johann de Waal

Toe ek jou laas omhels het
(met 'n kat wat opgekrul
op die rusbank lê, en 'n voël
onder 'n nagkometers wat tevrede is
dis nag, omdat jy so sê)
kon ek die klok so duidelik hoor
wat sekondes in die stilte aftel,
elk met die val
van die spreekwoordelike speld,

en jy Juniemaand, sonder seremonie
opgerol in die asblik stop,
met al die dae afgemerkt,
het jy die gevoel wat jy herberg
in 'n hoek probeer dryf
(as synde die punt waar twee lyne kruis).
Jou woorde kruip merkbaar uit emosie:
'hierdie is 'n gewigtige reünie'.

Jy loop in die kamer rond en tel
alles op wat ons aanmekaar
kan knoop, rommel, skulpe,
strooihoed, rooi das,
die konglomeraat van 'n vae hoop, asof
gesamentlike gewig van ligte items
'massa' kan beteken, en 'massa'
op beurt is deur Einstein bereken.
Wie kan dan gewigtiger as Einstein wees?

Ons foto ook, waarmee jy staan,
is, in perspektief geteken,
'n perfekte parallelogram.
Die silwer halide, aan ligstrale
ontbloom tot kristal, stolling
van 'n ééense situasie:
ons twee op die strand,
kan in abstrakte terme twee lyne word,
beweging van kontinue punte
(vektor verskaf grootte en rigting)
vir parallelle persone
wat neuroties voortbliksem.

Louis Stander Simfonie in dood-meneer

die lewe sal my hand nog los
my yskoud laat
my uitoorlê
my uitlê
deur my skedel psalms sing
my bladbene aan die miere offer
op my beenkonsertina 24
boerewysies speel
my bekken ondergronds laat blom

en jy hand
toorsakkie met 27
dolossies
sal penloos ook dié donker vas moet
pen

aborsie

staan op hodie mens
staan op uit jou slumberland
nooit sal jy jou wildevy
aan die wangkant van die son kan hang
ewig sal dié nag
in die kaalgat geplukte bruin boorde
van jou oë herbore word

Thomas A. van Dyk aan my Gillie - uit Wes-Transvaal

Met my Galaxie —
die lang slap rooie wat jy ken
sny ek nog vannag die Groot Karoo in twee
en môre swiep ek deur die Langkloof,
hóóg oor die Outeniquakamme
tot by die blouselbloue Tszikammasee.

By Pacaltsdorp Drive Inn
pik ek jou vroegdag op
en met rooiaas, pêrekuil en seekatpoot
gaan lê ons ver voor Skotse Bank se punt —
dáár waar die dunnek-duiker oor die banke wei
en die rob so lekkerlyf die swelle ry.

Onthou jy nog my rooisteenbras by Nommer Twaalf?
Hoe het hy my nie uit my sit gelig
en sommer dieptes toe laat spaander.
“My Groot Afrikaner, my Koning, my Kroon,”
hoor ek jou nou nog sê: “Skop vas en lig sy snoet,
die pieringoog is baie bang vir heller water.
Bring hom, Duusman, pomp hom, tol hom op,
vanaand drink ek my bottel van Oom Tas se skop.

Nog eenmaal, Gillie, wil ek in die skemersomeraand
weer by Oubaai op ons hoë gooi klip staan
en oor die blomkaroo van waters kyk —
weer as die swelle om my stroom en stort
en die dampe warm optrek uit die banke,
’n kransduif ruglings uit die lig-verlate berg hoor roep
en dof en droef word oor die dinge wat nie bestaan nie,
maar wat roep en roep asof hulle bestaan.

Martie Muller gesprek met ’n fetus

Die fetus lê knus
in sy moederskoot geskulp
terwyl steriele waters om hom spoel.
Jou wêreld voel so sag gebuffer
en elasties in jou woel.
Lugloos word jou suurstof deur kanale toegevoer
en eet jy onbewustelik
uit jou moederare.

Hoe sou jy hier
vanuit die waters
aan iets soos lug kan glo?
Hier in jou enge skulp
die vryheid voel
van heuwels en 'n voël se vlug?
Hoe sou ek
jou kon vertel
van 'n lammetjie, van baie wonings,
of 'n boom wat vrugte dra?
Of iets, iets soos 'n hel?

Klein mensie,
hoe kán jy in 'n aarde glo?

G. Gibson doel

die eerste dissiplines
verlang na die regte oomblik
eers net posisioneel
moet tog nie haar tone raaktrap nie
('n goeie basis = 'n goeie end)
rek die nadering uit
ver en diep dit is nodig
as teenmiddel vir omgewingskulture
en ou antagonistiese emansipasies
reg te stel
lig daarna mekaar die regterhand
en laat dit oor slape hare
vorm pols vermeerder
tot stil uithoeke
tot gebeurtenisse wat die draaiing volbring
tot die klotsing as jy teen haar sterf
kantel jou gesig nou versigtig
(bloot om kalm kontak te verseker)
terwyl julle
effens onverantwoordelik uitkennelik nader
vroetel gereserveerd-versigtig oor
die laggende bruinoog heuwel in haar rug
red vir oulaas beheerste chaos uit
ver uit jou hart uit
die nuwe moed vir elke vergadering
in die gemeenskap van die heiliges
die vergewing van sondes
en ewige wegskeurings. laat haar gaan.
baie baie stadig.

Jan de Bruyn

Die klip sê
moenie sê nie
ek is hard en dood
jy is hart en gloed
Moenie sê nie
van vulkane
staan die bome dood
het die dakke ingestort
is huise vol as
Moenie sê nie
word 'n stilte
word stil
word 'n swye
swyg

Ons moet niks sê nie
van sê kom woorde
van woorde
'n wit oomblik
die wit oomblik sweer
snags
die dag is geel en opgehewe
ons moet sweer
ons sal niks sê nie
die wonde van ons oë
moet heel word
littekens
maar heel
ons moet ons wonde
nie tel nie
van wonde tel
kom sê

Carl Mischke Sondag

Bach-kantates
kruip deur die venster

ons gaan kerk toe
en ek ruik
dennenaalde en pappa se aftershave

rondom jerusalem is berge
die klein kerkie
op die besige hoek
is redelik vervul met die bourgeoisie

eerwaarde
se woorde verjaag die Nox

Bach-kantates
rol soos dowwe heuwels
konvergeer in 'n berg

Louise Boshoff nag

Halfmaan lê 'n
kommetjie omgeval —
die sterre
'n hemel vol gerol.

Bome snork
Sag teen die wind —
'n kiewiet roep ver
in die gras
'n trein trok allenig verby.

Ek draai my
teen jou breë skouer vas
voel hoe jou
wit jasmyn tussen my heupbene blom

In jou slaap is jy
so naby, so ver
soos die skraal halfmaan
omgeval
bo die dak.

J.K. Visser

manifes van 'n wêreldse (bloedlose) alliansie

daar's tye dat sterftes ongelys bly
veral dié waar brommers
in geheim 'n opsie kry
want die rooi nektar
is doodsonseker sekerlik
deesdaags aan't verdamp iewers
by die kroontjie uit in lug

daarom here
het ons die hamer geslaan; so
ons bewapen die gesigte
met lope soos onseker kurwes
die voorsitter het anderdag sy neus
met die kateder stomp afgevee
mense wou nie seatbelts dra
daarom woordeboek bloed nou tot woord
niemand steek warm asem in sy sak
want moord lê ook in 'n doodskryfwoord

Elzabé Joubert

Ek het jou verlore lag
in leë kosmostuine hoor klink
Terwyl ek in verwilderde skarrelwinde
tussen hol stingels gedwaal het.

Die dwarrels en kartetse stof
het jou naam hees geroep
en in winterparke het swane
moeg gesterf.

Danie Janse van Vuuren gelykenis

jy slaan jou hand aan 'n gode-akker
se goue ferm geil kontoere—
gryp palmsvol sinnelike fluweel
snuif dit in
stuif dit oor jou lyf
en ploeg die klam geheime sooie om
en saai
en ploeg en saai, land na land
maar die maai bly in die saai
en die oes in sy maai

Riëtte Redelinghuys

die maan is 'n hoenderveer
'n roomwit leghornveer
en die hoenderhen
wink haar kuikens nader
vir die seermaakpyle
van die mannetjie in die maan

Annarosa Reyneke

as die son skyn loop ons
oor die gras
eet ons doughnuts
praat ons frans of
portugees of italiaans

as dit reën
bly ons in die koshuis
of loop onder sambrele

halfpad tussen die reën
en die trappies klim
wonder ek ewe verbaas waar
pas ek nou eintlik in

Joan Lötter Coenie Rudolph — 'n waardering

Coenraad Frederik Rudolph, gebore 24 Junie 1919 en oorlede op 9 September 1981, het deur sy lewe en werk 'n uitnemende bydrae gelewer tot die letterkundige vorming van die jong mense met wie hy te doen gehad het. Hy het dikwels sy eie skeppende werk afgeskeep omdat hy soveel van sy tyd aan die jonger digters wat by hom kom raad en hulp soek het, gewy het.

Coenie Rudolph het in die veertigerjare aan die Pretoriase Onderwyskollege (toe nog die "Normaal") en die Universiteit van Pretoria as onderwyser gekwalifiseer. Hy hou 'n paar jaar skool totdat hy in 1952 aangestel word as dosent in Afrikaanse letterkunde, weer eens by die kollege. Dit is die jaar waarin die kollege vyftig jaar oud word, en Coenie skryf vir die geleentheid die libretto van 'n operette met musiek deur Gerrit Bon (senior). Hy stel ook die Afrikaanse letterkunde op 'n geïnspireerde wyse aan sy studente bekend. Ek was een van daardie bevoorregtes, en deur Coenie maak ons, van wie die oorgrote meerderheid uit die platteland kom waar ons hoogstens Marais, Visser, Van Bruggen en Leipoldt geken het, behoorlik kennis met veral die digters van Dertig. *Tussensang* van Elisabeth Eybers is pas gepubliseer en Coenie skryf dit voor vir ons jaar. Hy lees vir ons *Raka*. Sy opdragte eis van sy studente 'n mate van oorspronklikheid en inisiatief, en dis 'n totaal nuwe benadering.

Dit was die begin van Coenie se lang en vrugbare verbintenis met die onderwyskollege. Van sy meer bekende studente was D P M Botes en A S van Straten, maar daar is baie oud-studente wat kan getuig van sy inspirasie en begeesterde letterkunde-lesings.

Coenie het reeds in die veertigerjare in die *Jaarboek* van die Afrikaanse Skrywerskring gepubliseer. Later het *Tydskrif vir Letterkunde* die *Jaarboek* vervang.

Met die ontstaan van die Sestiger-beweging het 'n aantal van hierdie groep skrywers die destydse redakteur, prof Abel Coetzee, teen die einde van 1962 genader met die versoek om *Tydskrif* beskikbaar te stel vir die werk van die jonger Afrikaanse skrywers. Prof Coetzee was aanvanklik entoesiasies oor die gedagte. Hy het egter die voorwaarde gestel dat hy die redakteur sou bly, met Bartho Smit as hulpredakteur en 'n negetal ander "jongeres" as redaksionele medewerkers. Hierdie "jongeres" sou egter bepaal wat die inhoud van die tydskrif sou wees asook na die ander redaksionele aktiwiteite omsien. Die blad is herdoop tot "60" met *Tydskrif vir Letterkunde* as subtitel. Hierdie samewerking het ongelukkig spoedig probleme ondervind na 'n inleidingsartikel deur prof Coetzee waarin die nuwe beweging in die letterkunde onopsetlik in 'n redelik negatiewe lig gestel is. Die gevolg was dat die "jongeres" hulle samewerking onttrek het en hulle eie tydskrif, *Sestiger*, gestig het. Deel van hul protes was om ook as lede van die Skrywerskring te bedank. Die gevolg van hierdie breuk teen die einde van 1963 was dat *Tydskrif* byna doodgebloeï is. Ons skeppende letterkundiges is so skaars dat geen tydskrif kan bekostig om soveel gereelde medewerkers gelyk te verloor nie. Twee jaar lank het *Tydskrif* moeilik bestaan, tot Coenie Rudolph aan die

begin van 1966 om hulp genader is. Hy was eers hulpredakteur maar het die derde uitgawe van daardie jaar reeds amptelik alleen hanteer.

Dit was 'n geïnspireerde keuse.

Coenie was effens ouer as die meeste Sestigters, maar sy jarelange ervaring met jongmense en sy jonkheid van gees het die ideale balans daargestel sodat hy ewe gemaklik met die meer konserwatiewe skrywers en die jong heethoofde kon verkeer. Nog belangriker was die feit dat hy die vertroue van albei die groepe geniet het. Daarbenewens het hy dit reggekry om 'n hele groep onbekende jong skrywers waaronder veral digters volop was, te betrek.

Die tydskrif *Sestiger* is op hierdie stadium gestaak, en baie van die skrywers wat daarby betrokke was, het nou weer bygedra tot *Tydskrif vir Letterkunde*.

De Waal Venter het op dieselfde tydstip die *avant-garde* blad, *Wurm*, begin. Hy het met Coenie se hulp die jong digters van Pretoria en die Rand bymeekaargemaak. Hulle het gereeld maandeliks vergader en mekaar se werk bespreek.

Die meeste van hierdie jongmense was studente waaronder 'n hele paar mediese studente. Uys Krige het die aandag daarop gevestig, en bygevoeg:

“Wie had kon dink dat Pretoria ooit soveel digters had?”

Onder die groep was Phil du Plessis, Henk Rall, Casper Schmidt, Stephan Bouwer (toe nog op skool), Wilhelm Knobel, Wessel Pretorius, George Weideman, Jeanne Goosen en Marié Blomerus. Louis Eksteen het soms gekom en seker die getrouste lid van die groep was Vader Ted Bonaventure (Hewitt Visser).

Coenie Rudolph het al die beginnerdigters geduldig met raad bygestaan. Hy het ure van sy kosbare tyd aan ons gewy sonder om ons ooit te laat voel dat ons die tyd gebruik wat hy eintlik aan sy eie skeppende werk moes bestee. Hy was die ideale mens om die regte leiding aan die jongmense te gee, en hy kon dit by uitnemendheid doen, want hy het die kuns verstaan om te kommunikeer. Hy het met oorgawe raad gegee en opbouend gekritiseer. Hy het met sy helder oordeel nooit gehuiwer om te sê wat 'n gedig se probleme was nie. Hy kon sy vinger op die probleem lê, en het die reëls van goeie digwerk geken, soos byvoorbeeld die gebruik van werkwoorde en die vermyding van die soort problemsituasies wat veroorsaak kan word deur byvoeglike bysinne. Hy het ons die waarde van eerlike digwerk geleer, en ook om nie te lank te sukkel met 'n gebrekkige poging wat nooit sal regkom nie. Met die eerste deurlees kon hy sê: “Jy is uit oefening,” of: “Aan hierdie een het jy nie jou huiswerk gedoen nie.”

Coenie self het aanhou dig, al het hy baie min gepubliseer. Die laaste keer voor sy dood toe ons oor sy werk gepraat het, het hy gesê:

“Ek dig nou so lekker, want ek sing net. Dis uit die mode, maar jy sal sien, hulle gaan dit publiseer en dit gaan suksesvol wees.”

Sy dood was onverwags, en vir dié wat hom geken het en van hom geleer het, meer as 'n gewone verlies, want ons het gevoel dat hy nog nie alles gesê het nie. Hy het sy beste met ander gedeel.

Literêr-aktueel

Prof. Jan Senekal by geleentheid van die oorhandiging van die Rapportryerprys vir 'n verdienstelike Afrikaanse werk aan F.A. Venter se *Kambrokind*

Die lees van hierdie werk moet vir baie Afrikaners 'n besondere ervaring wees. Dit lê nie alleen een van die grootste tydperke in die Afrikaner se geskiedenis en ontwikkeling op skrif vas nie, maar kan in werklikheid gelees word as 'n ensiklopedie van Afrikaanse volkskuns. Die wêreld wat hier deur woorde opgeroep word, is die hele leefruimte van so 'n vyf, ses dekades gelede, soos 'n Afrikaanse plaasseun dit werklik beleef het. Vir baie van ons vir wie hierdie wêreld en hierdie dinge nog saak maak, is dit maklik om ons daarmee te identifiseer. En dan wil jy *Kambrokind* eenvoudig nie meer as 'n outobiografie van Frans Venter lees nie: dit word 'n stuk van jou eie verlede — en jou volk s'n — wat hom weer hier voor jou ontvou. Jy as leser is voortdurend bewus daarvan dat werklikheid verhaal word — net om weer deel van jou eie werklikheid te word. 'n Skrywer wat daarin slaag, en so uitmuntend daarin slaag, om hierdie skeppings- en herskeppingsprosesse op mekaar af te stem — hy kan die ding doen. Hy kan kommunikasie met sy leser bewerkstellig. Die outeur verdwyn, die outobiograaf verdwyn, daar bly net 'n persoonlike ek-verteller oor wat die leser saam met hom op 'n jeug- en lewens- én volksreis neem.

Kambrokind staan in Venter se oeuvre die naaste aan *Die Rentmeesters*, maar plaas ook die historiese romans en werke soos *Die middag voel na warm* as in 'n breër perspektief.

Kambrokind kan van baie invalshoeke af gelees word. (Selfs die titel het meer as een betekenis: die karooplant én die skrywer wat deur sy moeder haar "kambro-kind" genoem word).

Daar is min werke in Afrikaans wat so netjies in die taal-, situasie-, gevolgs- en kultuurkontekste van sy tyd ingebed is. En aangesien dit 'n besondere tyd in ons geskiedenis is — die oorgang van die oue na die nuwe, van die donkiekar na die motor en van die dorsvloer na die dorsmasjien — is dié boek nie net 'n jeugreis, 'n reis terug na die outeur se jeug nie, maar ook 'n reis in die verlede en 'n reis na die toestande waarin die jong volk hom toe bevind het — polities, ekonomies, sosiaal, ens.

Kambrokind weerkaats die toestande, opvattinge en gebruike van daardie tyd. 'n Grondige studie van al hierdie dinge in die boek sal die sisteme wat daardie tyd in ons taal- en kultuurlewe werksaam was, blootlê, want per slot van sake gaan dit hier eksplisiet oor bepaalde kommunikasieruimtes met baie spesifieke betekenis- en begripshorisonne. Van die kleinste detail soos die grammofoon met sy slinger en sy groot tuit waarop "Red River Valley" of "Silver threads amongst the Gold" gespeel word, tot by die grootste norm-sisteme van daardie tyd, Christelik, eties-moreel, esteties, polities, ekonomies, die menslike verhoudings op alle vlakke — alles sluit by daardie ruimtes aan. (Die inter-aksie tussen teks en konteks van *Kambrokind* behoort deeglik ondersoek te word terwyl die feite nog empiries gekontroleer kan word: binne 'n dekade of twee sal 'n mens met hipoteses moet werk.

Hier is 'n meesverteller aan die woord. Hy kan onderhoudend beskryf; hy

kan mense uitbeeld en hy kan vertel. Binne die raamwerke wat Venter in hierdie boek stel — van die kinderjare op Karooplase tot waar “die Kaap hom ingeboek het”, van Botterkraal, oor verskillende trekke en swerftogte tot by die ouers se “vaste adres” — word ’n ryk geskakeerde visie op ons land en ons mense gegee, ontplooi daar ’n wêreld in sy volheid van humor en erns, vreugde en nood, van tradisie en vooruitgang, angs en deernis.

Van Leipoldt tot letterkundige kritiek

In 1980 het die Afrikaanse Skrywerskring die honderdste verjaardag van C. Louis Leipoldt gevier. ’n Aantal lesings is by die geleentheid gelewer en dit is nou in boekvorm beskikbaar. Die inhoudsopgawe is soos volg:

Charles Fensham: Letterkundige kritiek en die Bybel

D.H. Steenberg: Verganklikheid in die poësie van C. Louis Leipoldt.

C.J. Mieny: Leipoldt, die veelsydige

E.M. Sandler: C. Louis Leipoldt— buitengewone mediese student

Eksemplare kan teen R5 elk plus 10c posgeld bestel word van

Die Afrikaanse Skrywerskring

Posbus 1265

Pretoria

0001

Ensovoort, ’n Tydskrif vir Poësie

Ensovoort het in Junie 1981 vir die eerste maal verskyn met die doel om nuwe publikasiegeleenthede vir digwerk en poësiekritiek te skep. Dié tydskrif bied ’n forum vir sowel gevestigde as jong digters.

Drie uitgawes het reeds verskyn en die vierde word tans persklaar gemaak. Intekengeld is R4 per jaar. Agterstallige nommers kan teen R1 per eksemplaar bestel word.

Adres:

Die Redakteur,

ENSOVOORT,

Booyesenstraat 219,

Elofsdal,

Pretoria, 0084

Nuwe Afrikaanse Boeke — September 1982

(Opgestel deur die Nasionale Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsingsentrum, Musiek en Toneel — NALN)

Romans

BEKKER, Maria M.: 'n Bietjie herfsgeluk. Ons Eie Boekklub.	R4,30
BEUKES, Dricky: Kamberg se wêreld. H & R.	R6,95
BEYERS-BOSHOF, C.F.: Monsieur die kavalier. Daan Retief.	R5,31
BIERMAN, Ettie: Die Bekvelde. J.P. van der Walt.	R3,95
BLIGNAUT, Toek: Rosita. Daan Retief.	R4,95
BOSHOF, Melanie: As die vuur verdwyn. H & R.	R6,95
CLOETE, Jasper M.: Monsieur Swartskaaip. Daan Retief.	R5,31
COETZEE, Jana.: 'n Plek vir Ester. President.	R3,60
COETZEE, P.: Rapier van vergelding. Daan Retief.	R4,95
COETZER, Trudie: 'n Flentertjie liefde. Klub Dagbreek.	R4,95
COETZER, Trudie: Kinderspore in die sand. Pronk Boekklub.	
CONRADIE, Franz: Werda? Daan Retief.	R4,95
DE VILLIERS, Reinette: In die lig van jou liefde. Daan Retief.	R4,95
DE WAAL, Eduard: Aan die wilde olyf. Perskor.	R9,95
ENGBRECHT, Ben: Ter wille van hierdie wêreld. Tafelberg.	R9,50
ERLANK, Corné: Kinders van die wind. Pronk Boekklub.	R4,30
GRIESEL, Nita: Gety van geluk. Daan Retief, 1981	R4,95
HARTMAN, Wim: Die mense van Zuiderkruis. H & R.	R6,95
JOUBERT, Linda: Roosmaryn en wynruit. Grootdruk. Daan Retief.	
JOUBERT, Shanie: Die roeiers. Human & Rousseau, 1982.	R8,50
KOEN, Adolf: Verdwaalde liefde. Daan Retief.	R8,31
KONSALIK, Heinz: G. Omnibus. Vertaal deur Ludwig Visser. Tafelberg.	R9,50
KRUGER, Cornelia: Retoerkaartjie. Daan Retief.	R4,95
LAMPRECHT, I.D.: Dank jou die duiwel. Perskor.	R4,95
LAMPRECHT, I.D.: Oor vyftien rondes. Perskor.	R3,95
LE ROUX, Christine: Kosbaar soos die lewe. Van der Walt.	R3,95
LINDE, Engela: Dag van klein dinge. Daan Retief.	R4,95
LOUW, Pieter: Laat die swaard beslis. Daan Retief.	R4,95
MAARTENS, Maretha: Een ligjaar. Van der Walt.	
McCALLAGHAN, Marilee: Wedloop teen die wind. Daan Retief.	R4,71
MARAIS, Pets: Die huis wat Joop gebou het. Daan Retief.	R4,71
MAREE, Naomi: Die wiel draai. Daan Retief.	
MARITZ, Empie: Suster Nelia. Daan Retief.	R5,31
MARTIN, Wille: My blonde kavalier. Van der Walt, 1982	R4,50
MARTIN, Wille: Vrou van die goue pampas. Daan Retief.	R5,31
MEIRING, Stephanie: Vlug na die verlede. Van der Walt, 1982.	R4,50
MORGAN, Annelize: Somer van die rooi robyn. Daan Retief.	R4,95
MURRAY, Ena: Ena Murray-omnibus. 3. Tafelberg.	R11,50
OBERHOLZER, Lourens: Leonie, die onsterflike. Klub Saffier.	R4,95
OKES, Nancy: Die laaste van die Hugenote. John Malherbe.	R7,50
PIETERSE, Annemarie, J.: Waar die dadelpalms groei. President.	R3,60
PIETERSE, Pieter: Roep van die visarend. Juventus.	R6,99
PRETORIUS, André: Magspel. Perskor.	R4,95
RADMEYER, Lien: Sekelbossie. Human & Rousseau, 1982.	R8,75
ROODT, Lynette: Liefde glo alles. Vrou Elegant.	R6,95
SASSEN, Petra: Liefste Ilana. Van der Walt.	R4,95
SNYMAN, Martie: Wraak van die gravin. Daan Retief.	R4,95
SPENCE, Ela: Donker serenade. Daan Retief.	R5,31
SPENCE, Ela: Gee my die herinnering. Van der Walt.	R9,75
SPENCE, Ela: Die gelukkige ure. Daan Retief.	R5,31
SPENCE, Ela: Neonligte. Daan Retief.	R4,95
SPENCE, Ela: Silwer-brokaat. Daan Retief.	R4,95
STRYDOM, M.: Die winter is verby. Van der Walt.	R4,95

SWART, Lize: Goudglans in die môre. Van der Walt.	R3,95
THERON, Joan, P.: Die erflas van Elsa Viljoen. Daan Retief.	R5,31
THOM, Charl: Die tronkvoël. Klub 707.	R4,95
VAN DER MESCHT, Ella: Die geheim van Speelmanskraal. Van der Walt.	R3,95
VAN DER WESTHUIZEN, Vincent: Die helder ding. Perskor.	R4,95
VAN DER WESTHUIZEN, Vincent: Wag dan vir my. Daan Retief.	R9,40
VAN SCHALKWYK, Nickey: Skaduwees van onheil. Van der Walt.	R3,95
VAN SCHALKWYK, Nickey: Uur van die Sandloper. Human en Rousseau.	R8,75
VAN SCHALKWYK, Nickey: Wed van die hoekspinnekop. Tafelberg.	R7,95
VAN WYK, Schalkie: Waar liefde skuil. Daan Retief.	R4,95
VENTER, C.J.: Die geheim van Donkerkloof. Human en Rousseau.	R6,95
VENTER, Sybil: Dis weer Oktober. President.	R3,20
VERMAAK, Frances: Hanepoot. Daan Retief.	
VERMEULEN, Annemarie: Marmotjie. Human & Rousseau.	R9,95
WESSELS, Mariki: Die Durants van Anatole. Daan Retief.	R4,95
WESSELS, Mariki: Pluk vir my 'n ster. President.	R3,60

Vertaalde Romans

CARTLAND, Barbara: Stiefkind van die noodlot. Olympos.	R2,76
CARTLAND, Barbara: Treurlied van die nagtegaal. Vertaal deur Adri Burgers.	
Olympos.	R2,65
CHRISTIAN, Frederick: H. Engel — regter & laksman; vertaal deur Stefan Radlof.	
Olympos.	R2,65
CORD, Barry: Die dood kom ná middernag. Olympos.	R3,07
HAYES, Ralph: Jagters van mense; vertaal deur Riaan van Wyngaardt. Olympos.	R2,96
HAYES, Ralph: Kruis en munt; vertaal deur Riaan van Wyngaardt. Olympos.	R2,96
KONSALIK, Heinz: G. Vloek van die smarag. Romantica-pers.	
MARLOW, Dan, J.: Kontrak met 'n luiperd; vertaal deur Johan Strydom. Olympos.	R3,07
TRIMNELL, Robert, L.: Wilde honde van die goudveld; vertaal deur Stefan Radlof. Olympos.	R2,65
WOODS, Eleanor: Soos 'n ster wat verskiet; vertaal deur Adri Burgers. Olympos	R2,65

Kortverhale, Essays, Briewe, ens.

BOTHA, M.C.: Die einde van 'n kluisenaar se lewe. Human & Rousseau.	R7,85
BOTHA, M.C.: Die prys wat jy moet betaal. Perskor.	R12,50
BRINK, André, P.: Die fees van die malles; saamgestel deur A.H. de Vries. Saayman en Weber.	
CUSSONS, Sheila: Gestaltes 1947. Tafelberg.	R10,50
DE VILLIERS, I.L.: Toe nou Prediker. Tafelberg.	R7,50
DU PLESSIS, I.D.: Baroen en ander Kaapse stories. Human en Rousseau.	R5,50
JOUBERT, Amanda: Klits. Human & Rousseau.	R6,95
LÜBBE, Aletta: Tyd vir gesels. Daan Retief.	R4,50
MATTHEE, Dalene: Die Judasbok. Human & Rousseau.	R7,50
RETIEF, Alexis: Stad. Perskor.	
VAN PLETZEN, Johan: Ma weet mos. Folio-uitgewers.	R4,99

Dramas

VAN NIEKERK, Dolf: Niemand se dag nie. Perskor.	R9,59
WALTERS, M.M.: Drakenstein, my Drakenstein. Perskor.	R11,95

POËSIE

CARSTENS, Analisé: Skanse. John Malherbe.	
DE VOS, Annesu: Om vry uit te stap. Tafelberg.	
ENGELBRECHT, Theunis: 'n Gedig is so onskuldig soos 'n eier. Perskor.	
EYBERS, Elisabeth: Bestand. Human & Rousseau.	R8,50
HUGO, Daniel: Korte mette. Human & Rousseau.	R6,50
KIRSCH, Olga: Afskeide. Human & Rousseau.	R5,95
VAN HEERDEN, Ernst: Kanse op 'n wrak. Tafelberg.	

Letterkundige Studies en Kritieke

CLOETE, T.T.: Hoe om 'n gedig te ontleed; behandel deur T.T. Cloete. Human & Rousseau.	R2,50
GROVÉ, A.P.: Beeld van die waarheid (bundel ter geleentheid van Etienne Leroux se 60ste verjaarsdag). Human & Rousseau.	R17,50
HUGO, Daniel: Sy kom met die sekelmaan — Hettie Smit; behandel deur D.J. Hugo. Academica, 1981.	R1,90

Kinder- en Jeugverhale

BAKER, Eleanor: Daan Retief.	R4,35
BLIGNAULT, Toek: Eduardie se erfenis. Daan Retief, 1981.	R3,99
BOTES, J.B.: Kobus en die waseun. Daan Retief.	R4,71
ENGELBRECHT, Steve en VAN WYK, Cobus: Die Duikers. Daan Retief.	R3,99
FRASER, S.E.: Leónor van die Dona Isabel. Tafelberg.	R6,95
LAMPRECHT, I.D.: Swiep van die Kalahari. Daan Retief.	R3,99
LINDEMAN, Ben: Piet Kokkewiet, Kokkewiet. John Malherbe.	R6,50
McCallagan, Marilee: Elke muis in sy eie huis. Daan Retief.	R4,80
PIETERSE, Emily: Verskrikking op Ouplaas. Daan Retief.	R4,71
ROELOFSE, Emily: Die musiekboom. Daan Retief.	R3,99
RUPERT, Rona: Dis myne. Qualitas.	R4,92
RUPERT, Rona: Te rooi vir woorde. Human & Rousseau.	R8,95
SASNER, Chris: Die Swart Kat slaan neer en ander avonture. Juventus.	R4,19
STEENBERG, Elsabe: Simonetta en die spinnekop. Tafelberg.	R5,95
STEYTLER, Klaas: Die doodkisspesjel. Juventus.	R4,85
STEYTLER, Klaas: Die leeu kuil. Human en Rousseau.	R12,50
VAN DEMERWE, Marie: Trompette van die wind. Daan Retief.	R5,31
VAN DER MESCHT, Ella: Basie Bakoortjies se slim plan. Daan Retief.	R3,99
VAN DER WALT, Jansie: Johannes Calvyn — 'n jeugroman. Calvyn-Jubileum-boekefonds, 1981.	R12,50
VAN SCHALKWYK, Nickey: Die skipperskneg van Spookbaai. Daan Retief.	R3,99
VAN WYK, Cobus: Ontvoering. Daan Retief.	R3,99
VAN WYK, Schalkie: Bienkie van Bloemendal. CUM-boeke.	R6,95
WINCKLER, C.H.: Knakkie die boodskapper. John Malherbe	R5,40
WINCKLER, C.H.: Knakkie en die vreemde spoor. John Malherbe.	R2,95
WINCKLER, H.: en MARAIS, E. Bonte. HAUM.	R2,95
WINCKLER, H.: en MARAIS, E. Skoene dra. HAUM.	R2,95

Vertaalde Kinder- en Jeugverhale

BAMBERGER, Richard: My tweede groot storieboek. Tafelberg.	R8,50
BOLLIGER, Max: Beertjieberg; vertaal deur Jan Rabie. HAUM.	R7,50
DISNEY, Walt: Bambi soek na sy ma. Human & Rousseau.	R1,75
Dol, die grootwildjagter. Human & Rousseau.	R1,75
Donald gaan ry. Human & Rousseau.	R1,75
Miekie Muis in die woud. Human & Rousseau.	R1,75
Pluto, die sirkushond. Human & Rousseau.	R1,75
DORRENSTEIN, Mick: Geeste hou nie van reën; vertaal deur Ninon Roets. Human en Rousseau.	R6,75
GELDENHUYS, Jean: Twee nydige beertjies. Daan Retief.	R3,99
HICKSON, Joan: Die sewe Van der Valkies en die motorkarpiekniek; vertaal deur Madeleine du Plessis. Human & Rousseau.	R6,50
KORSCHUNOW, Irina: Steffie en Hasie-hop; vertaal deur Nonna de Villiers. Tafelberg.	R6,50
LINDE, Freda: vert. Skoonlief en die monster. HAUM.	R6,50
LINDGREN, Astrid: Ek wil skool toe gaan. Human en Rousseau.	R5,95
LINDGREN, Astrid: Natuurlik kan Lotta alles doen; vertaal deur Nerina Ferreira. Human & Rousseau.	R6,50
LOPSHIRE, Robert: Dis mos toor; vertaal deur Freda Linde. John Malherbe.	
LUITENANT X. pseud. Lennet teen die Swart Dood. Tafelberg.	R6,50
PARTRIDGE, Jenny: Kolonel Knor; vertaal deur Audrey Blignaut. HAUM.	R3,50

PARTRIDGE, Jenny: Mnr. Skeel; vertaal deur Audrey Blignaut. HAUM.	R3,50
PARTRIDGE, Jenny: Sarel Snuifmeel; vertaal deur Audrey Blignaut. HAUM.	R3,50
PARTRIDGE, Jenny: Springjan; vertaal deur Audrey Blignaut. HAUM.	R3,50
PEET, Bill: Encore vir Anka. Human & Rousseau.	R6,95
RIORDAN, James: Die wêreld se mooiste volksverhale in Afrikaans oorvertel deur W.O. Kühne. Human & Rousseau.	R16,95
RIPPON, Angela: Victoria en die krimpvarkie; vertaal deur Madeleine du Plessis. Human & Rousseau, 1981.	R2,95
RIPPON, Angela: Victoria gaan visvang; vertaal deur Madeleine du Plessis. Human & Rousseau, 1981	R2,95
RIPPON, Angela: Victoria gee 'n vliegles; vertaal deur Madeleine du Plessis. Human & Rousseau, 1981.	R2,95
RUTHSTROM, Dorothy: Die groot vlieërwedstryd. Vertaal deur Nonna de Villiers. Tafelberg.	R6,50
RYDBERG, Victor: Klein Wikus se kersavontuur; vertaal deur Nerina Ferreira. Human & Rousseau.	R5,95
SHENNAN, Christopher: Jannie se geheim; vertaal deur Annalou Marais. Fonteine Publikasies.	R2,45
WILLIAMS, Jay: Die stadheks en die plaasheks; vertaal deur Freda Linde. John Malherbe.	R7,20

Verseboeke vir Kinders

DU PLESSIS, E.P.: Een twee drie dier. Human & Rousseau.	R6,95
OPPERMAN, D.J. <i>en andere</i> . 101 rympies. Human & Rousseau.	R8,95
SAAYMAN, Cilia: Bolmakiesie oor die maan. Human & Rousseau.	R6,50
STRIJDOM, N.J.: Loop in die reën. Human & Rousseau.	R5,95
VAN DER MERWE, Elizabeth: Kinderverse in gerwe. Human & Rousseau.	R5,95
VISSER, A.J.J.: Hier kiek-kiep en hiep-hiep daar. Human & Rousseau.	R5,95

Taalkunde

COETZEE, Anna E.: Fonetiek vir eerstejaars. Academica.	R7,50
HIEMSTRA, V.G. <i>en</i> GONIN, H.L.: Drietalige regswoordeboek. Juta.	R58,75
LANCASTER, M.M.: Vakdidaktiek vir Afrikaans. Academica.	R9,50
TALJAARD, P.J. <i>en</i> SMIT, W.K.: Tweetalige voorsetelwoordeboek. C.U.M.	R4,35
VERSTER, H.A.: Praat reg. Daan Retief, 1982	R4,35

Studies oor Afsonderlike Skrywers

MALAN, Charles: <i>samest.</i> Die oog van die son (beskouinge oor die werk van Etienne Leroux). Academica.	R18,50
VAN DER MERWE, C.N.: Tramboniusdagboek: 'n Boerneef-boek. Tafelberg.	R12,50
VAN RENSBURG, F.I.J.: Ooppelate kringe: N.P. van Wyk Louw-gedenklesings 1-11. Tafelberg.	R15,00

Ander Werke van Belang

BOËSEKEN, A.J.: Onder Suidersterre — Tussen die Ooste en die Weste, 1652-1795. Tafelberg.	R12,50
DE BEER, A.S.: <i>samest.</i> Joernalistiek vandag. Tafelberg.	R13,50
LATEGAN, Felix <i>en</i> POTGIETER, Lucas: Die boer se roer tot vandag. Tafelberg.	R37,50
LE ROUX, J.H. <i>en</i> COETZER, P.: Die Nasionale Party, deel 3. INEG.	R25,00
RAAD VIR GEESTESWETENSKAPLIKE NAVORSING, <i>samest.</i> Suid-Afrikaanse biografiese woordeboek. Deel IV. Butterworth.	R27,50

HERUITGAWES

De AFRICAANSCHЕ staats almanac voor het jaar 1812. S.A. Biblioteek.	R4,50
BARNARD, Chris: Duiwel-in-die-bos: Verhale, 1963-1968. Tafelberg. 1982.	R6,50
BRINK, André, P.: Miskien nooit. Human & Rousseau.	R4,95
CONRADIE, Ben: Spore op die bergpad. Perskor, 1981.	R3,50
CONRADIE, P.J.: Germanicus — N.P. van Wyk Louw, behandel deur P.J. Conradie. 2de uitg. Academica.	R1,90
DE KLERK, W.A.: Die wolkemaker. Kaapstad, 1982.	
DU PLESSIS, Hannah: Die Baron van Duiwelstroon. Van der Walt.	R6,75
DU TOIT, Tryna: Die nuwe Tryna du Toit-omnibus (Towerwater en Huis van die purperwinde). Human & Rousseau.	R11,50
ENGELBRECHT, Herman: Waaigras. Uitgewery Oranje.	R4,80
GROBBELAAR, P.W.: Die vermaaklike lewe van Tyl Uilspieël. Human & Rousseau.	R9,50
GROVE, A.P.: samest. Hoogtepunte in die Afrikaanse verhaalkuns. Tafelberg.	
Kielblok, Karl. Moord op Eendevlei. Tafelberg.	R8,50
KRITZINGER, M.S.B.: Afrikaanse spreekwoorde en uitdrukkings met die Engelse ekwivalent. Van Schaik.	R7,00
LINDE, Freda: As jy kan fluit op hierdie maat. John Malherbe.	R6,90
MALHERBE, D.F.: Hans-die-skipper. Tafelberg.	R5,95
NIENABER, P.J.: Perspektief en profiel. Perskor.	R26,00
RUPERT, Rona: Wegloopwinter. Tafelberg.	R5,75
SCHOEMAN, Karel: Die hemeltuin. Human & Rousseau.	R7,95
SCHUTTE, Jan: Briewe van tant Magrieta. Tafelberg.	R5,50
SPENCE, Ela: Die bruide van Koningsvallei. J.P. van der Walt.	R6,75
VAN DEN HEEVER, C.M.: Op die plaas. Human & Rousseau.	R6,50
VAN NIEKERK, A.A.J.: Veldvolkverhale. Tafelberg, 1982.	R5,50
VAN SCHALKWYK, Nickey: Armand die skipbreukeling. 2de uitg. Daan Retief.	R3,99

Voorgeskrewe boeke vir Matriek

Inhoud

Sout van die aarde (Uys Krige)

Joan Hambidge
(Universiteit van die Noorde) 159

Die pluimsaad waai ver
(N.P. van Wyk Louw)
Soutsjokolade (Ina Rousseau)

D.J. Hugo (U.O.V.S.) 167
M.J. Prins (Universiteit van Fort Hare) 172

Bespreking van "By die Goodwood-tentoonstelling" (Ingrid Jonker), "Klein vrede" (Antjie Krog), "Elegie" (Wilhelm Knobel), "Nagmaal" (I.L. de Villiers)

H.J. Schutte (Universiteit van Suid-Afrika) 181

Om hierdie bespreking op enige wyse te reproduseer deur dit bv. oor te tik of te fotostateer, is 'n oortreding van die Wet op Outeursreg en word nadruklik verbied.

Joan Hambidge *Sout van die aarde* (Uys Krige)

Vir 'n algemene oriëntasie tot die figuur Uys Krige kan J.C. Kannemeyer se *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur* Band I (Kaapstad, 1978) betrek word. Hoewel Kannemeyer uiters kripties skryf oor die bundel *Sout van die aarde* (Kaapstad, 1961), is die biografiese besonderhede wel tersake aangesien hierdie bundel op die *werklikheid* gebaseer is. Krige skryf vooraf: "Aan my dogter Eulalia deur wie se oë ek verwonderd in 1959 Europa herontdek het". Hiermee word 'n werklikheidskode ingebou; die leser word gewaarsku dat hierdie 'n bundel reisskette is wat met die werklikheid verband hou. By 'n nadere ondersoek blyk dit dat dit reisskette is wat met sowel die essay as die kortverhaal verband hou. Om kortliks te omskryf: die reisskette dui op 'n outobiografiese ek-verteller wat sy besondere, unieke ervaring van 'n situasie beskryf. Die essay daarenteen, is gewoonlik 'n argumentatiewe eenheid waarin 'n individu veral sy intellektuele voor- en afkeure beskryf, terwyl die kortverhaal oor die algemeen beskou word as 'n verhaal van 'n korter omvang waarbinne een probleem (tema) bondig uitgewerk word. Die kortverhaal is inderdaad ook 'n fiktiewe gegewe — indien die ek-verteller verband hou met die werklike of eksplisiete skrywer van die verhaal, kan die verteller in die verhaal hoogstens as 'n projeksie beskou word van die werklike skrywer. (Vir verdere besonderhede oor die kortverhaal, verwys ek die leser na my artikel in *Tydskrif vir Letterkunde* oor Elsabe Steenberg se *Wildegans, wildegans*.)

Die verhale in *Sout van die aarde* kan as mengvorme beskryf word, hoewel tradisionele literatuurwetenskaplikes geneig is om 'n genre as preskriptief te beskou, dit wil sê die sub-groep waartoe 'n teks behoort, is die mening, bepaal die wyse waarop dit beskryf moet word en die kenmerke wat dit moet vertoon: prosa-roman-kortverhaal-skets-essay, ens. terwyl tussenvorme amper ondenkbaar is. Die meeste prosatekste in *Sout van die aarde* gooi so 'n programmatiese beskrywing omver, omdat tekste eienskappe bevat van meer as een van die sub-groepe. Die verhale dwing die leser om "met ander oë" te kyk en die eienskappe in 'n nuwe eenheid te betrek.

Die ek-verteller in die bundel *Sout van die aarde* identifiseer homself telkens as Uys Krige, die digter en wêreldreisiger wat 'n interessante ervaring in die buiteland weergee ("Rugby in Frankryk") of die ontmoeting met 'n bekende persoonlikheid beskryf ("Eerste ontmoeting met Roy Campbell"). Maar — die 'ek' is terselfdertyd ook maar net 'n projeksie van die digter Uys Krige wat 'n bepaalde faset van homself in 'n verhaal openbaar. Voorts vermoed 'n mens (soos byvoorbeeld in die eerste teks) dat dit nie alles 'waar' is nie; dat hy vergroot en dus ook elemente van fiksie gebruik. Hier is dus 'n voortdurende beweging aantoonbaar: werklikheid/fiksie/werklikheid. Waarom die werklikheid betrek? Dimensies van die verhale word misgelees, indien 'n mens nie kennis dra van Krige se agtergrond nie. Hy is 'n voortrefflike raconteur, ywerige vertaler van Romaanse poësie; iemand wat dus vreemde wêreld met mekaar versoen.

Die sogenaamde "werklikheidsproblematiek" of wanneer 'n skrywer 'n verhaal as outobiografie of semi-outobiografie aanbied, skep gewoonlik ge-

weldige teoretiese probleme. In *Mensen van papier — over personages in de literatuur* (Brugge, 1979) skryf Mieke Bal as volg: “Een belangrijke oorzaak van de theoretische agterstand van het personage ten opzichte van andere onderwerpen uit de literatuur, moet mijn inziens gezocht worden in het probleem van de verhouding tussen literatuur en werkelijkheid” (p.3). Hoewel Bal haar standpunt verder kwalifiseer as ‘n onmoontlike taak, meen sy dat die verhouding skrywer-leser al hoe meer ter sake geraak het. (Die Resepsie-estetika ondersoek benewens die struktuur van die teks, ook die rol van die leser.)

Vanweë die kompleksiteit van die tekste in *Sout van die aarde* lyk die sinvolste benadering ‘n *struktuuranalise* en ‘n beskrywing van die *werklikheids-aspek*.

Die verhouding werklikheid-fiksie kom ook al hoe meer te berde binne die moderne literatuurwetenskap, omdat die literêre werk nie meer gesien word as ‘n outonome “wêreld in woorde” nie.¹ Veral binne die Afrikaanse literêre tradisie is sodanige benadering ‘n taboe. Die mens agter die boek moet liewers met rus gelaat word. Op die vraag of ‘n mens ‘n geprojekteerde, waarheidsgerigte ek-verteller ook moet ignoreer, word daar selde gereageer. Net so min as wat ‘n mens rigoristies moet wees met genre-beskrywings (l.w.: beskryf, nie voorskryf nie), bestaan daar vele tekste waarin die spel tussen die werklikheid en die fiksionele eenheid nie geïgnoreer kan word nie.

Die term “die mens agter die boek” en die probleem oor die betrekking van biografiese en ander besonderhede het ontstaan ná die publikasie van N.P. van Wyk Louw se essaybundel *Die ‘mens’ agter die boek* (Kaapstad, 1956) waarin Louw skryf teen die misbruike van ‘n werklikheidsbenadering, soos byvoorbeeld die psigologisme. (“Omdat digter A in die werklike lewe dranksugtig is, lyk sy verse sus of so” of “Omdat hy ‘n gedig oor ‘n dronk persoon geskryf het, is hy self ‘n alkoholis.”) ‘n Mens moet egter Van Wyk Louw se uitsprake binne ‘n bepaalde literêre klimaat sien: hy het dit gehad teen kritici wat hulle besondig het aan ‘n naïewe gelykstelling van skrywer en stem in die gedig; eventueel is daar meer geskryf oor die agtergrond van die teks as die teks self. Ook is Wimsatt en Beardsley se artikel “The intentional fallacy” en Wellek en Warren se “genetic fallacy”² as belangrik beskou. (Die intensie dui op die oorwig van die skrywer se rede in plaas van ‘n ondersoek na die teks, terwyl die genetiese fout dui op ‘n ondersoek na die ontstaan of konsepse van die teks in plaas van die eindproduk.) Hierdie teoretiese standpunte het egter ‘n oordrewe wegskrif van agtergrondkennis tot gevolg gehad sodat ‘n teks wat wel ‘n werklikheidsrekonstruksie vereis, dikwels onder die literêre eenogigheid gely het. Die bybring van veral biografiese besonderhede is tot ‘n verdagte werkswyse verhef, terwyl die werklike eis van wetenskaplikheid, naamlik *kontroleerbaarheid*, sodoende negeer is. Moderne kritici gebruik die agtergrond of kulturele kode ook op ‘n meer aanvaarbare wyse as wat Wimsatt en Beardsley byvoorbeeld suggereer.

Wat die bundel *Sout van die aarde* betref, het ek nou hopelik oortuig dat dié tekste komplekser is as wat dit met ‘n eerste lees mag blyk. Kannemeyer skryf besonder min oor die verhale wat afwyk van die patroonmatige, fiksioneel-voorspelbare tekste van sy tyd. Daar verskyn al hoe meer werke wat aanspraak maak op ‘n werklikheidsdimensie, hoewel dit nog ten dele as fik-

sie aangebied word. (Sommige voorbeelde van New Journalism byvoorbeeld.) Bergonzi noem die soort literatuur "beyond fiction" wat dui op 'n interessante verhouding tussen werklikheid en fiksie.

Ook omdat die sogenaamde "selfgenoegsaamheid" van die teks minder beklemtoon word, word daar ondersoek ingestel na die interessante spanninge tussen intensie/intensionaliteit ens. Een van die grootste literêre twiste in Frankryk hou juis o.m. verband met die "werklikheidsproblematiek". Die briljante teoretikus Roland Barthes kritiseer in sy studie *On Racine* (Parys, 1963) die konvensionele benadering van Raymond Picard. Barthes beweer in dié studie dat die taal van Racine nie die taal ("tekensistiem") van 'n individu is nie, maar dat elke teks van Racine in 'n dialektiese verhouding tot sy agtergrond staan. 'n Tekskritiese lees (ontleding van karakters, tema, spanning, dénouement) verarm en vervals Racine, omdat dié dramaturg ideologies en intensioneel benader moet word. Op 'n manjifieke wyse ontleed Barthes die teks; met heenwysing na die agtergrond ten einde die teks beter te begryp.

Die teks moet myns insiens as die sentrale vertrekpunt beskou word (sentripetale benadering) met ander aspekte soos die agtergrondskennis, e.d.m. (sentrifugale benadering) as sekondêr.

Dit is ook belangrik om in gedagte te hou dat die teks altyd die benadering bepaal wat gevolg gaan word. Die benadering tot dusver genoem kan nie op alle tekste van toepassing gemaak word nie, maar met verhale wat beide werklike en fiktiewe dimensies betrek, is dit sinvol.

Daar is relatief min oor Krige se prosa geskryf. In sy versamelbundel tot Uys Krige, *Met ander oë — 'n keuse uit die prosa van Uys Krige* (Pretoria, 1980) skryf Hennie Aucamp onderhoudend oor die aard van Krige-prosa: "En nou terug na die vraag: watter prosa(s) skryf Uys Krige? Wie prosatekste in die keurslywe van genres wil dwing, loop hom gou vas: 'n Krige-tekst laat hom selde op dié manier vaspen" (p.4). Aucamp merk tereg op dat die meeste van die Krige-tekste 'tussenvorme' is; om hierdie rede verwys ek liewers na 'n *prosatekst*, aangesien 'n teks kenmerke bevat van die essay, reisverhaal en kortverhaal.

Aucamp beklemtoon ook die *outobiografiese* aspek, hoewel hy die "intentional fallacy" nog as 'n literêre sondebok (sic!) sien. Maar enkele paragrawe verder oortree hy die reëls van die spel wanneer hy opmerk: "Krige het 'n Mediterreenseid in die taal- en gedagte-wêreld van die Afrikaner gebring: dit sê elke literator sedert die verskyning van sy eerste bundels. Hy word, en altyd vleiend, 'n trekswael genoem, 'n troebadoer, 'n romantiese swerwer" (p.7). Vir my 'n bewys dat Aucamp Krige rég lees — ten spyte van sy vrees om 'n "intentional fallacy" te pleeg. Die geselserige Uys-in-die-tekst maak voortdurend 'statements' oor die werklikheid. Krige se prosa beklemtoon die kompleksiteit van die veranderlike "werklikheid-fiksie".

Aucamp noem tereg die ek-verteller by Krige *verduidelikend*, *relativerend* en *bindend* (p.8). Verduidelikend in die essayistiese aspek, miskien relativerend as skrywer van 'n ander werklikheid wat die nuwe teenoor die oue af speel, maar ten slotte ook bindend, omdat hy 'n soort kortverhaal skryf. 'n Mens kan verder byvoeg dat hier sprake is van 'n "naked I", van 'n ek-ver-

teller wat nie probeer verdoesel òf wegskryf van die gebeure nie, maar wat uiteindelik probeer weergee (sover as wat dit moontlik is!) oor presies wat het 'toe' gebeur. Want 'n mens is nooit in staat om die werklikheid "realisties" weer te gee nie.

Sout van die aarde is in ses afdelings verdeel: "Frankryk", "Oorlog", "Ter see", "Spanje", "Suid-Afrika", "Bo die ou wêreldsee".

'n Bespreking van: "Eerste ontmoeting met Roy Campbell" (pp.14-23).

Die ek-verteller (hier duidelik identifiseerbaar met die werklike Uys Krige) beweer dat hy 'n portret van die digter Roy Campbell as mens gaan weergee, omdat hy besonder van hom gehou het en ook omdat hy veel aan hom verskuldig is. Die skatpligtigheid dui implisiet op die invloed wat Campbell op hom as digter gehad het — daarom dat hy ook skryf dat hy hom reeds geken het voordat hy hom die eerste keer ontmoet het. Die verteller beweer: "Ek sou nie soveel aandag hieraan bestee was ek nie oortuig nie: dié ontmoeting is in baie opsigte openbarend van Roy Campbell se hele karakter en persoonlikheid; dit werp ook lig op verskeie aspekte van Campbell se digkuns: die frisheid, onmiddellikheid en uitbundigheid van dié poësie; die digter se essensiële lewensvreugde, geesdrif en vuur en sy geweldige vitaliteit; kortom al sy sonnige, *al fresco-eienskappe*" (p.14). Die teks is dus in die eerste plek 'n skets van die fenomenale Suid-Afrikaanse digter Roy Campbell — maar, soos in die meeste gevalle waar 'n ek-verteller 'n portret weergee van 'n ander persoon, identifiseer hy sodanig met die figuur wat beskryf word, dat die leser ook méér te wete kom van hom. Hoewel Uys Krige in die eerste plek 'n ontmoeting ("allereerste ontmoeting") beskryf met Roy Campbell, verraai hy ook aan die leser sý lewensuitkyk, kennis van die poësie en 'n vermoë om die Provensaalse milieu in terme van bekende Campbell-beelde te beskryf.

In die teoretiese inleiding is daar aangevoer dat die meeste prosatekste in hierdie bundel uitreik na die *werklikheid* (die werklikheidskode). Ná 'n mens die werklike feite gekontroleer het, sluit die teks weer in sigself; daarom is hier sprake van 'n sentrifugale en sentripetale verhouding. Die teks "Eerste ontmoeting met Roy Campbell" bevestig hierdie mening. Dit word duidelik uit die loop van die prosateks dat die leser moet weet wie Campbell was. Dit word meer as 'n blote literêre verwysing, omdat ook die lewensbeskrywing betrek moet word. (Indien 'n mens die teks bloot *an sich* sou benader, is dit net 'n knap stilistiese aanbod van 'n praterige ek-verteller.)

Roy Campbell, die digter van die belangrike bundel *The flying terrapin* (1924) is 'n belangrike Suid-Afrikaanse digter. Hy is in 1901 in Durban gebore. Na die voltooiing van sy skoolloopbaan, studeer hy vir 'n jaar lank aan Oxford en tydens hierdie tydperk ontdek hy die poësie van Rimbaud, Valéry en Baudelaire. Net soos die digter Uys Krige voel hy hom aangetrokke tot die suide van Frankryk. In Londen behoort hy tot 'n literêre koterie en sy vriende noem hom "Zulu". Campbell word telkens as 'n "talking bronco" beskryf in biografieë vanweë sy gewoonte om aangedikte verhale oor sy manlikheid te vertel. Ná die bekende *The flying terrapin* (1924), volg die hekelende en uittartende *The wayzgoose* (1928). Dit is bekend dat Roy Campbell — nes Uys Krige — 'n aktiewe belangstelling en deelname gehad het in die politiek. In die dertigerjare het hy sterk aansluiting gevind by figure soos

Franco, Mussolini en Hitler, terwyl hy in die veertigerjare weer aangesluit het by die Britse leër. Dit is opvallend dat die onkonvensionele Campbell telkens minderheidsgroepe ondersteun het; kennelik vanweë sy uitgesproke haat vir die bourgeoisie. Sommige biografiste meen dat Campbell se politieke sentimente nooit ideologies gefundeer was nie, maar dat hy bloot vanweë 'n sterk emosionaliteit betrokke geraak het.

Hoewel Campbell vir lang periodes in die buiteland woon, keer hy terug na Suid-Afrika. Hy stig die literêre tydskrif *Voorslag* saam met Laurens van der Post en William Plomer. Campbell raak egter gou moeg vir hierdie verantwoordelikheid en ná 'n onbenullige rusie, verlaat hy Durban. Ook in Engeland voel hy hom ontuis en daarom vertrek hy na die suide van Frankryk. Hier skryf hy die meeste van sy verse, soos *Admastor* (1930), *Taurine Provence* (1932) en *Flowering reeds* (1933). Campbell ervaar homself as 'n buitestaander en tydens hierdie periode maak hy die bekende opmerking oor Suid-Afrika: "all that I have hated or adored". Maar hy raak ook in die suide van Frankryk onrustig en vertrek dan na Spanje. Hier skryf hy werke soos *Mithraic Emblems* (1936) en *Flowering rifle* (1939). Maar, heeltemal voorspelbaar, raak hy ook moeg vir Spanje en daarom vertrek hy weer eens. Hy keer uiteindelik terug na Engeland en sluit by die Britse leër aan. Gedurende hierdie periode publiseer hy die bekende *Talking bronco* (1946). Sy interessante outobiografieë *Broken record* (1934) en *Light on a dark horse* (1951) verskyn ook. In 1957, op pad terug na Spanje, sterf hy in 'n tragiese motorongeluk. Die belangrikste eienskappe van Campbell is die voortdurende swerwersbestaan, die aanneem van verskillende personas in sy digkuns en sy liefde vir 'n Mediterreense leefwyse. (Vir verdere inligting kan Marcia Leveson se bundel *Roy Campbell: Selected poems* (Ad. Donker, 1981) geraadpleeg word.)

Met die noodsaaklike agtergrondkennis van Campbell as 'n eksentrieke persoonlikheid kan die teks vervolgens bestudeer word. Benewens die feit dat die ek-verteller aankondig dat hy 'n skets wil teken van Roy Campbell, word die teks uiteindelik méér as 'n blote lewensbeskrywing, want die verteller skryf: ". . . na gelang van die *allereerste* (my kursivering) van al die honderde ontmoetinge wat ek oor 'n tydperk van twintig jaar met hom gehad het" (p.14) dui daarop dat die gegewe vanuit 'n agterna-perspektief beskryf word. Die ek-verteller moet vanuit die geheue daardie eerste ontmoeting probeer uitbeeld. Dikwels wanneer 'n mens moet skryf oor 'n persoon wat jy bewonder het, kan die herinnering gekleur word deur sentiment en selfs fiksionalisering. m.a.w. 'n voorstelling soos wat jy graag sou wou hê dit moes plaasvind. Dis inderdaad ook wat in "Eerste ontmoeting met Roy Campbell" gebeur, sodat daar benewens die werklikheidskode ook 'n fiksiekode aantoonbaar is.

In die derde paragraaf op p. 14 word die leser betrek (die leser word gemeedelik as "ons" aangespreek), want die ek-verteller wil ook meer te wete kom van die kontrei of omgewing waarin Campbell sy "miskende" bundel *Flowering Reeds* (let op die seffout in die teks) geskryf het. Hiermee verraai die verteller sy bewondering vir Campbell se poësie; hy wil selfs die omgewing beter leer ken.

Presies ná die derde paragraaf in die teks verander die skets (die ek-verteller

se aankondiging dat hy 'n portret wil teken) na 'n verhaal. Daar is 'n duidelike eksposisie, "Op 'n pragtige herfsmôre in Oktober 1932 het ek in die "Provensaalse Venisië", die aanskoulike vissersdorp, Martigues, uit die Marseille-bus geklim . . ." (p.14). Die plaaslike posmeester is egter onbeskof en hy weier om te sê waar Campbell woon en die ek-verteller is verplig om self sy koers te vind. Wat dan volg, is hoegenaamd nié 'n "realistiese" beskrywing van die omgewing nie — hier kan 'n mens 'n duidelike ingryp van die verbeelding sien: "Dis halfelf in die môre, ek stap onder 'n lang breë laning deur van reusagtige plataanbome die toppe waarvan mekaar raak; bo my kop sing daar, onsigbaar tussen die groot blare baie waarvan reeds 'n rooigoue glans het, minstens 'n dosyn nagtegale asof hulle net één doel het: om my voort te fluit op die laaste skof van my reis, veertig myl ver, na die digter wat ek nog nooit gesien het nie, maar wat, lyk dit, ek al jare lank ken — en gou-gou voel ek 'n hele ent beter" (p.15). Die ritme van hierdie sinne wyk af van konvensionele prosa en verder (miskien minder opvallend) praat die verteller in terme van Campbell-beelde, naamlik vitale, aardse beelde. Campbell is 'n veel groter digter as hy, want in die natuur wat Campbell simboliseer, fluit daar 'n dosyn nagtegale, terwyl hy homself beskryf as 'n "tongueless nightingale".

'n Verdere bewys dat die ek-verteller glo dat hierdie omgewing kreatief is (iets wat hy kennelik bewonder), is dat die omgewing ook vir hom lyk asof hy 'n "stralende Cézanne-doek binnestap" (p.15). Die verdere uitbeelding van die omgewing is beeldryk geteken. Die "tintelende vreugde" van die ek-verteller blyk uit sy amper liriese beskrywing. (Hierdie gedeelte kan as die ontwikkeling beskou word.)

Wanneer hy uiteindelik by Campbell se huis aankom, maak die bediende Mireille die deur oop. Ook die manier waarop die milieu beskryf word wanneer die bediende die monsieur gaan wakker maak, is romanties omdat dit vanuit 'n agterna-perspektief aangebied word: ". . . Die sonlig lê soos 'n geel *patina* op die klassieke Mediterreense toneel oral om my; en nou vir die eerste maal word ek bewus van die boomsingertjies, hoe daar oral, teen die bome aan, ontelbare sonbesies aan't snerpe is, asof in 'n bibberende begeleiding, skril en koorsig, van die moeitelose, soetvleiende lied van die nagtegale" (p.16). Hierdie gedeelte is ook in "tintelende vreugde" beskryf, want die ek-verteller is vanselfsprekend in afwagting oor sy eerste ontmoeting met 'n groot digter. "Dan klap daar 'n deur" (p.17) kan as die klimaks van die teks gesien word — en Roy Campbell verskyn aan die verteller heeltemal *anders* as wat hy hom dit voorgestel het: "'n Lang man kom die donker mankolieke trap *afgestrompel* (my kursivering). Hy het 'n *verweerde* (my kursivering) matroosbroek aan en 'n donkerblou trui. Dit is duidelik dat hy in sy klere geslaap het. Die volgende oomblik staan hy op die drumpel, *knip-knip* (my kursivering) hy sy groot groenerig-blou oë in die skielike skerp sonlig en skud hy, *kragtig* (my kursivering), my hand." Dit is sy eerste indruk: die digter van die vitale gedigte wat hy só bewonder, die "macho"-man, die "talking bronco" lyk verweer, hy kom die trappe *afgestrompel*, en hy knip nog boonop sy oë teen die son. Maar wanneer die ek sy hand skud, ontdek hy dié hand is *kragtig*.

Roland Barthes beskou 'n karakter as 'n bundel seme (betekeniseenhede) en

'n mens sou hier 'n interessante lys adjektiewe kon opstel waarmee Campbell beskryf word. Ná die eerste kyk, sien die verteller die werklike Campbell met sy "indrukwekkende kop", "gesig-lank, spitspuntig en met fyn trekke-", ens. Die gedetailleerde waarneming kon bes moontlik ook eers uit die "honderde ervarings" gemaak word — wat weer eens daarop dui dat die beskrywing vanuit 'n agterna-perspektief weergegee word.

Die vorstelike indruk word egter verbreek wanneer Campbell begin praat, want tot die ek-verteller se skokkende ontdekking praat hy 'n "ruig-Suid-Afrikaans"! Die verteller (omdat hy die digter se kragtige poësie ken) het hom 'n fyner, miskien selfs Britse, aksent voorgestel en nie die "onbeskaafde" uitspraak van 'n Suid-Afrikaanse (of Souf-Efriken) Engels nie.

Die ek-verteller gaan voort met die beskrywing van die "Vergiliaanse landskap" terwyl Campbell sy nadors les. Op Campbell se uitnodiging gaan hulle na 'n kroeg. "There's a nice *bistro* there under die plane-trees by the canal. The *vin ordinaire* isn't bad and those fishermen are damn fine company. You'll like 'em. Come on, man" (p.18). Hulle ry per fiets na die dorp toe, terwyl Campbell "a running commentary" in sy regteroor inskree. Dit is opvallend dat die digter wat die ek-verteller só graag wou ontmoet 'n aardse persoon is wat benewens sy gesprekke oor die poësie en die gebruike van die Provensaalse mense, ook uitbundig gesels oor rugby! (lets waarby die verteller natuurlik aansluiting vind gedagtig aan die vertelling "Rugby in Frankryk".)

Die teks kry benewens die sketsmatige en fiksionele aanslag, ook 'n essayistiese aanslag wanneer die verteller verwys na die poësie van Baudelaire, Rimbaud, Valéry, e.a. Hierdie digters, waarmee sowel Campbell as die verteller vertrou is, is noodsaaklike agtergrondskennis by die begryp van beide digters se werk. Nie alleen het Krige aansluiting op 'n emosionele vlak by hulle gevind nie, maar daar is ook 'n duidelike invloed aantoonbaar. Dus, wat oor die Franse digters gesê word, kan ook indirek van toepassing gemaak word op dié twee Suid-Afrikaanse digters se werk. En nes Rimbaud rondgeswerf het deur Afrika en Baudelaire 'n onkonvensionele lewe geleë, is die twee Suid-Afrikaanse digters ook troebadoers.

Ná die terugkeer van die kroeg, is daar 'n duidelike afloop in teks aantoonbaar. Met die einde, wat weer slaan op die begin ("die allereerste van al die honderde ontmoetinge", p.14) wat dui op 'n lang vriendskap.

Uit die bespreking is dit duidelik dat hierdie teks eienskappe bevat van die skets, die (reis)verhaal — omdat die ek-verteller in 'n vreemde land is³ — en ten slotte die essay. Daar is reeds aangevoer dat daar 'n *nuwe eenheid* ontstaan, naamlik 'n verhaal wat enersyds slaan op die werklikheid en andersyds sekere kenmerke van fiksie vertoon (soos die verteller wat gegewens verbeeld vanuit 'n agterna-perspektief.)

Dit is ten slotte ook ter sake om daarop te let dat die gekose teks en die benadering wat gevolg is, nie noodwendig heeltemal op al die tekste van toepassing gemaak kan word nie. Daar is egter duidelike gemene delers, soos die outobiografiese ek, die afwyking van fiksionele patrone, die haastige, amper liriese, woordgebruik van 'n prosaskrywer wat verraai dat hy 'n digter is.

'n Mens kan begryp dat die teks "Eerste ontmoeting met Roy Campbell" ook in Frans vertaal is ("Hommage à Roy Campbell"), omdat Krige op 'n verbluffende wyse verskillende tegniese meesterlik kan beheer.

1. Moderne benaderings soos die Resepsie-estetica, die Psigo-analitiese benadering en die Semiotiek erken die werklikheidskode.
2. Vir die artikel oor die "intentional fallacy," vide W.D. Maxwell-Mahon: *Critical texts* (Pretoria, 1979) en vir die "genetic fallacy" vide Wellek en Warren: *Theory of literature* (London, 1964).
3. *Is*, omdat die verhaal in die hede of praesens geskryf is.

D.J. Hugo

Die pluimsaad waai ver N.P. Van Wyk Louw

Inleiding

Vir die eerste Republiekfees in 1966 het elk van die twee vooraanstaande Afrikaanse digter-dramaturge 'n geleentheidsdrama geskryf, te wete *Die pluimsaad waai ver* deur N.P. van Wyk Louw en *Voëlvry* deur D.J. Opperman. Albei stukke handel oor die republikeinse strewe by die Afrikaner soos dit in sy geskiedenis aan die lig gekom het. Opperman se drama het die Trigardt-trek (1836 - 1838) en dié van Van Wyk Louw die Anglo-Boere-oorlog (1899 - 1902) as boustof. Dié dramas vertoon beide 'n losse, episodiese struktuur wat verband hou met die kroniekagtige weergawe van die gebeure. *Voëlvry* is deurgaans in versvorm geskryf, terwyl in *Pluimsaad* afwisselend van (oorwegend) prosa en poësie gebruik gemaak word. Albei dramaturge plaas volksliedjies in die monde van karakters. Beide dramas laat die klem val op die onderlinge struwelinge in die heterogene Afrikanergeledere. Soos wat die Trigardt-geselskap die uiteenlopende Afrikanervolk in die klein voorstel, is ook die Visser-familie in *Pluimsaad* "as't ware die Boerevolk in embrio"

(L.B. Odendaal, *Tydskrif vir geesteswetenskappe*, 3 September 1973, p. 226).

Vervolgens word in meer besonderhede gekyk na die tema, titel en struktuur van *Die pluimsaad waai ver*.

Die tema

Louw se geleentheidsdrama het 'n universeler trefkrag as Opperman s'n, aangesien hy hom nie beperk tot die lotgevalle en strewe van 'n enkele groepie Afrikaners nie maar die hele stuk 'n dramatiese illustrasie maak van die openingsvraag "Wat is 'n volk?" Met hierdie probleemstelling verkry *Pluimsaad* 'n wyer geldigheid — in die laaste instansie gaan dit nie net oor die samestelling van die Afrikanervolk nie, maar oor elke Volk op aarde.

In die "Proloog" stel die Ou Vrou die vraag "Wat is 'n volk?" en beantwoord dit dan direk self. 'n Volk bestaan naamlik uit alle soorte:

... Goeies, slegtes, dapperes —
dapperes en banges — niemand
heilig voor God nie, maar
almal sondaars.

In wat daarop volg — die drama wat aangebied word as die Ou Vrou se vertelling — word hierdie gedagte geïllustreer. Karakters (hoofsaaklik uit die Visserfamilie, waarvan die verteller die matriarg is) met botsende, eng opvattings omtrent die begrip volkwees kom teenoor mekaar te staan. Die enigste karakter wat mevrou Visser se siening deel omtrent die verskeidenheid binne 'n volk is President Steyn. Hy is terselfdertyd die sentrale figuur van die drama.

In sy toespraak voor die Volksraad waarin hy namens die Vrystaat oorlog verklaar teen Engeland sê hy: “Nee, ek praat nie net met Afrikaners nie. Ek praat met elkeen in Suid-Afrika, met Engelse ook, met Bruin en Swart ...” (p.17) En op p.56 praat die Ou Vrou van die President se “geduld en liefde ook vir die swakkes en banges”. Volgens die siening van mevrou Visser en President Steyn bestaan die Afrikanervolk dus nie net uit dapperes en getroues nie, maar ook uit die lafhartiges en verraaiers soos Willem Vermaas en Jan Visser in die drama. Ook die wat skynbaar nie die Afrikanersaak ondersteun nie is deel van die volk, soos die pro-Engelse Grootvader Visser. Selfs mense van ander volke en met ander velkleure voel hulle tuis tussen Afrikaners, soos die Hollander wat aan die oorlog deelneem (die Tweede Burger, p.58) en die President se bruin agterryer, Ruiter. Die taak van die volksleier is in Steyn se woorde:

Ek moet bind, ek moet my mense bind —
eers aanmekaar, dan aan iets hoërs. (p.22).

Die “boodskap” van die drama is dus dat lidmaatskap van ’n volk nooit eksklusief gemaak mag word nie. Want wie sal oordeel oor die aanvaarbaarheid van enkelinge en groepe as almal “sondaars” is en “niemand heilig voor God” nie?

Die titel

Die volledige titel van die drama lui: *Die pluimsaad waai ver of Bitter begin*. Op p.66 sê die Ou Vrou van die (Vrystaatse) Republiek: “’n Pluimsaad wat gewaai is om te groei”. Dit is profetiese woorde. Die Boere-republieke het wel in 1902 hulle vryheid verloor aan die Britse Ryk, maar sestig jaar later het die Republiek van Suid-Afrika tot stand gekom. Die republikeinse gedagte is dus maar net tydelik gestuit deur Engeland se oorwinning. Vroeër of later sou die pluimsaad wortelskiet en groei. Die motto van die stuk, ’n aanhaling uit Esra 3, slaan waarskynlik ook op die totstandkoming van die Republiek in 1961: “Maar baie van die priesters en die Leviëte en die familiehoofde, van die oues wat die eerste huis gesien het, het hardop gebid toe die fondament van hierdie huis voor hulle oë gelê is, terwyl baie met gejuig, met blydschap die stem verhef het”. (Die “eerste huis” waarvan hier sprake is, dui dan op die Boere-republieke van Transvaal en die Vrystaat en “hierdie huis” is dan die nuwe Republiek.)

Die alternatiewe titel, *Bitter begin*, onderstreep hierdie gedagte. Die oorlog het nie die einde van die Afrikanervolk beteken nie, maar het eerder die begin van sy eenwording ingelui. Dit het die volk saamgesnoer, hoewel dit ook ’n bittere loutering en siftingsproses was:

... ’n groot tyd
toe ons volk gesif is, of gebrei,
of bo die loutervlamme gelaat brand” (p.9).

Die “bitter begin” van die titel eggo in ’n sekere sin die woorde van die Transvaalse generaal wat Steyn probeer oorhaal om vredesonderhandelinge met die vyand aan te knoop. Hy sê: “President, ons offisiere voel byna een-

parig dat die bitter einde van hierdie oorlog gekom het" (p.76). Die bitter einde van die oorlog was egter nie die einde van volkwees nie — eerder die begin daarvan.

Die struktuur

In 'n boekresensie in *Die Huisgenoot* van 1 Junie 1973 opper Louis Eksteen die volgende beswaar teen *Die pluimsaad waai ver*: "(Dit) is 'n eksperimentele drama en het sekerlik sy feile: dit is te episodies gebou, te tafereelagtig; daarby mis dit 'n spanningslyn, 'n sterk sentrale botsing en 'n helder eksplikasie. Dit is dikwels te betogend ... soms eenvoudig te langdradig" (p.107). Hierby kan ook die beswaar van Aart de Villiers in *Rapport* van 11 Februarie 1973 gevoeg word: "Die persone bly vir my ... in 'n mate twee-dimensioneel. Papierkarakters. Hulle word draers van idees — verteenwoordigers of sprekers in die debat oor reg en verkeerd" (p.9).

Die meeste van hierdie besware sal verval as 'n mens Louw se drama beskou as 'n voorbeeld van die *epiese teater* soos deur die Duitse dramaturg Bertolt Brecht (1898 - 1956) beoefen. L.B. Odendaal (in sy aangehaalde artikel) het alreeds op die ooreenkomste met Brecht gewys. Om vas te stel in hoeverre Van Wyk Louw aansluit by hierdie rigting, volg hier 'n kort en vereenvoudigde uiteensetting van Brecht se opvattinge omtrent die epiese teater.

In die tradisionele teater waarteen Brecht in reaksie gekom het, word die gehoor betrek by die gebeure; identifiseer die toeskouer met die karakters. Die toeskouer word dus emosioneel betrek en in so 'n mate dat hy nie instaat is om rasioneel te dink nie. Die werklikheid word op die verhoog vervals, maar die gehoor is sodanig gehipnotiseer deur die gebeure dat hulle dit nie agterkom nie. Teatergangers word daarom gesus en raak onsensitief vir die werklikheid om hulle. Ware emosie word vervang deur sintetiese gevoelens. Die tradisionele teater is volgens Brecht moreel en intellektueel degraderend want dit belemmer die toeskouer se insig in die wêreld waarin hy leef. Ook die verlede word vervals as dit op hierdie manier voorgestel word.

As teenvoeter kom Brecht met die konsep van die epiese teater. Die wesenlike van dié soort drama is dat dit meer op die toeskouer se verstand aanspraak maak as op sy gevoel. In plaas van om willoos deel te word van die verhoogintrige moet die toeskouer die gebeure probeer verstaan. Dit beteken egter nie dat emosie afwesig is by die epiese teater nie.

Die term *epies* dui op 'n verhaal wat nie deur tydsbeperkings aan bande gelê word nie. (Die klassieke drama was gebind aan die sogenaamde eenheid van tyd en plek.) In die epiese drama tref 'n mens daarom 'n losse aaneenskakeling van gebeure aan. Brecht som die verskille tussen die tradisionele "dramatiese teater" en die nuwe "epiese teater" soos volg op:

Dramatiese Teater

1. intrige en aksie
2. betrek die toeskouer by die verhooghandeling en verdoof sy vermoë tot optrede
3. wek alleen emosies by die toeskouer

Epiese Teater

- vertelling
- maak die toeskouer 'n waarnemer en wek sy lus tot optrede
- vereis besluite van die toeskouer

- | | |
|---|--|
| 4. die mens word as vanselfsprekend en bekend aanvaar | die mens word die voorwerp van ondersoek |
| 5. die mens is onveranderbaar | die mens is veranderbaar en verander steeds |
| 6. die toeskouer se oë is op die einde gerig | die toeskouer se aandag word op die verloop gefestig |
| 7. elke toneel berei 'n volgende voor | elke toneel is selfstandig |
| 8. organiese ontwikkeling | montage/opeenstapeling |
| 9. suggestie | argument |
| 10. gevoel | intellek |

Hierdie verskille is natuurlik nie absoluut nie. Dit is eerder 'n geval van klemverskuiwings.

Brecht se teater is direk en selfs openlik didakties. Die klem verskuif van vermaak na onderrig. Hy breek weg van die klassieke idee van die katarsis wat bereik word d.m.v. identifikasie (empatie) met die karakter. Hy wil die toeskouer doelbewus ruk uit die beswyming van empatie en hom krities laat dink oor die handeling op die verhoog.

Om hierdie doel te bereik wend Brecht verskillende verhoogtegnieke aan om die spel te onderbreek en die ware meganisme van die stuk te demonstreer. Hy maak byvoorbeeld gebruik van titels, tekste op plakkaat, projeksies op die agterdoek, ens wat kommentaar lewer op die gebeure of dit vooraf aankondig. Hy gebruik ook dikwels liedjies en 'n verteller om 'n afstand te skep tussen die gehoor en die dramatiese gegewe. Op hierdie manier word spanning doelbewus verbreek en die akteur ontmasker as bloot iemand wat 'n rol speel. Die akteur moet opsigtelik tussen die toeskouer en die teks stelling inneem. Hy moet objektief en krities staan teenoor die karakter wat hy speel. Die prosas van voorstelling word self gewys. Dit is 'n marionettespel waarvan al die toutjies sigbaar is.

Brecht wou dat sy stukke mense moes inspireer om die gemeenskap te verander. Elke verhoogtegniek is daarop gemik om die gehoor aan te spoor tot aksie. En aksie word voorafgegaan deur 'n kritiese ingesteldheid. Die tegnieke waarmee laasgenoemde bewerkstellig word, staan bekend as *vervreemdingseffekte*. Die doel is om alles in 'n vars en ongewone lig te stel sodat die toeskouer gelei word om krities te kyk selfs na wat hy tot dusver as vanselfsprekend ervaar het. Die toeskouer moet afstand neem en hom heroriënteer.

Later het Brecht tog die estetiese aspek en die vermaaklikheids waarde van die teater 'n regmatige plek gegee. Empatie en vervreemding is in balans gebring.

(Vir 'n omvattende bespreking van Brecht se teorie i.v.m. die epiese teater kan John Willett, *The theatre of Bertolt Brecht*, 1094, pp. 168-187 geraadpleeg word.

'n Bondige uiteensetting in Afrikaans vind mens in André P. Brink, *Aspekte van die nuwe drama*, 1974, pp.43-46).

Die pluimsaad waaï ver vertoon onteenseglik heelwat ooreenkomste met Brecht se dramas. Van Wyk Louw gebruik byvoorbeeld 'n verteller (die Ou Vrou) wat die gehoor via haar onsigbare kleinseun, Marthinus Theunis Steyn Visser, aanspreek. Haar teenwoordigheid verbreek die illusie van werklik-

heid. Sy bied die verhooggebeure doelbewus aan as 'n vertelling van wat in die verlede gebeur het en daarom krities beskou moet word. Die afstand wat daar bestaan tussen mevrou Visser as vertelster en haar optrede as 'n karakter in die verhaal skep outomaties ook 'n distansie tussen gehoor en verhaal. Hennie Aucamp (*DIE BURGER*, 10 Oktober 1973) brei soos volg uit op die rol van die vertelster: "... die Ou Vrou ... vervul ook 'n belangrike tegniese funksie in die kroniekdrama. Met haar kommentaar op wat gebeur het en nog gaan gebeur, bind sy episode aan episode; besin sy soos die Koor in die Griekse drama; dui sy tydsverloop aan. As Grootvader se vrou is sy ook intens by die handeling betrokke ..."

L.B. Odendaal (op.cit, p.227) wys ook op die volgende vervreemdingseffekte: "Die liedere dien veral om stemmingskontraste aan te dui, en deur die ambivalensie in stemming wat daarmee geskep word, word die gehoor gedwing om afstand te neem van die situasie". (Vergelyk pp.13, 64-65 en 73). Die projeksies waarmee die stuk begin (pp.11-13) is 'n tipiese tegniek van Brecht. "Van Wyk Louw benut hier 'n visuele middel om reeds van die begin af dramatiese kontraste te suggereer tussen Grootvader en die Boere-offisiere; Milner en Steyn". Odendaal konkludeer "Trouens, die hele konsepie van die volk, waarin die klem veral op die skadusy val, werk vereemding in die hand".

Daar is uiteraard heelwat — en wesenlike — verskille tussen *Pluimsaad* en Brecht se teaterstukke. Louw probeer nie soseer sosiale hervorming, in die sin dat hy sy toeskouers tot revolusionêre optrede wil motiveer, propageer nie. Hy wil wel die Afrikaner daarop wys dat 'n volk uit verskillende en uiteenlopende individue en groepe kan bestaan sonder dat die volkseenheid noodwendig in gevaar gestel word. Die stuk het dus 'n duidelike didaktiese oogmerk. Dat Van Wyk Louw 'n aktuele probleem aangepak het, bewys die reaksie wat die drama uitgelok het van o.m. die destydse Eerste Minister. Dr. H.F. Verwoerd het naamlik in sy Republiekfeestoespraak op 31 Mei 1966 beswaar gemaak teen die strekking van die *Die Pluimsaad waai ver*. Die vraag na die samestelling en identiteit van die Afrikanervolk het in 1982 nog nie sy tersaaklikheid verloor nie. Terselfdertyd werk Louw hier met 'n universele probleemstelling wat die literêre kwaliteit van die drama verhoog.

Bronnelys

- AUCAMP, HENNIE. "Waai die pluimsaad ver genoeg?". *Die Burger*, 10 Oktober 1973.
BRINK, ANDRÉ P. *Aspekte van die nuwe drama*. Academica, Pretoria en Kaapstad, 1974.
DE VILLIERS, AART. "Pluimsaad moes te veel inboet". *Rapport*. 11 Februarie 1973.
EKSTEEN, LOUIS. "'Pluimsaad' het ou spinnerakke weggevee". *Die Huisgenoot*, 1 Junie 1973.
ODENDAAL, L.B. "Dramakroniek". *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 3 September 1973.
WILLETT, JOHN. *The Theatre of Bertolt Brecht*. Methuen & Co. Ltd., London, 1964.

M.J. Prins *Soutsjokolade* (Ina Rousseau)

Soutsjokolade, wat in 1979 verskyn het, is Ina Rousseau se debuut op die gebied van die kortverhaal. As digteres is sy al lank reeds bekend. Vir die doeleindes van hierdie bespreking sal ons die eerste verhaal "Laafnis op 'n warm dag" weglaat, aangesien dit nie voorgeskryf is nie, wat natuurlik nie beteken dat leerlinge dit nie hoef te lees en bespreek nie.

Die offeraar

Met die eerste oogopslag is die optrede van Maria aan die slot van die verhaal onverklaarbaar. Waarom gee sy die speenvarkie, waaraan sy soveel aandag bestee het en waaromheen sy soveel drome gebou het, ten slotte aan die tuinier om te eet?

Die sleutel tot die antwoord op hierdie vraag vind ons in die derde paragraaf op bladsy 9: "Maria sal haar ken hoog opgelig hou, en haar rug sal baie reguit wees, en haar swart oë en swart hare sal blink soos obsidiaan, en sy sal baie dikwels glimlag, en soms lag, en niemand sal weet dat dit die speenvarkie is wat haar dra deur die banale sekondes, minute en ure van die aand nie." Maria projekteer haar behoefte om aan 'n banale milieu te ontsnap op die varkie. Die varkie verteenwoordig die uitsonderlike, die buitengewone, die eksotiese waaraan sy klaarblyklik behoefte het. Daarom, as die buurvrou op uifers banale en konvensionele wyse reageer wanneer Maria haar die varkie wys, besef Maria dat sy gefaal het en gee sy die varkie vir die tuinier.

Die teenstelling tussen die banale en die buitengewone bepaal die hele struktuur van die verhaal. So is daar byvoorbeeld die feit dat al die figure behalwe Maria naamloos is.

Hierdeur demonstreer die verteller Maria se behoefte aan die uitsonderlike: op ironiese wyse sonder hy haar uit deur net aan hâar 'n naam te gee. Ook deur haar liggaamshouding gee sy uitdrukking aan hierdie behoefte: Sy strek altyd haar liggaam tot sy volle lengte uit en hou haar ken hoog opgelig. Daardeur probeer sy iets "vorsteliks" aan haar voorkoms verleen. Trouens, die naam Maria verbind haar met figure soos die moeder van Christus, Maria de Medici, Maria Theresa en Marie Antoinette. Aan die ander kant weer, is dit 'n baie alledaagse, byna banale naam.

Maria wil iets anders wees as net 'n gewone vrou, wat banale gesprekkies oor "gisteraand se donderstorm" voer. Daarom wil sy van hierdie varkie iets méér maak as net 'n gewone, banale varkie. Dit demonstreer sy deur die manier waarop sy die varkie voorberei — veral die krans vierdoringbessies moet van hom iets buitengewoons maak: "'n Krans vuurdoringbessies sal om sy nek span, en nie 'n string aarbeie, kersies en appelkose nie." Ja, in die gedempte lig sal die kransie lyk "asof dit 'n dik stropsnoer van oranje jaspiskrale is".

Opdrag:

Ons het hier 'n derdepersoonsvertelling. Tog word niks gesê oor Maria se gevoelens nie. Bespreek die manier waarop die verteller deurgaans Maria se emosies in haar handelinge en gedagtes "verpak". (Vir die term "verpak",

vergelyk Gerrit Olivier se uitstekende bespreking van *Soutsjokolade in Standpunte* nr. 149.)

Familie:

In Gerrit Olivier se artikel waarna ons hierbo verwys het, skryf hy die volgende: “Die bundel bevat verhale oor ontnugterings — maar miskien is dié woord te groot: dit is onverwagte wendinge in die situasie wat ’n rimpeling oor ’n skynbaar kalm oppervlakte laat gaan. Rousseau se karakters kom te staan teenoor faktore waarmee hulle nie rekening gehou het nie, en daar tree ’n verontrustende wysiging op van die bekende en hanteerbare. Die illusie dat alles onder beheer is, word verstoort”. Hierdie tipering kan baie goed aan die hand van “Familie” geïllustreer word.

In hierdie verhaal vind ’n soort “ontnugtering” by die sentrale karakter plaas. Dit gebeur omdat hy met sekere faktore nie rekening gehou het nie.

Wanneer die verhaal begin, verkeer die “twintigjarige” onder die indruk dat “alles onder beheer” is. Let op die veelseggende aanvangsin: “Gelukkig het die twintigjarige familie in die stad ver van sy tuisdorp waarheen hy vroeg in die nuwe jaar verplaas word”. (Wat is die funksie van die ongewone woordorde hier?).

Die wanopvatting wat Wynand in ’n illusiewêreld laat leef, is: “familie is familie”. Dit maak dus vir hom nie saak dat hy so min van sy niggie Ester onthou nie. Alles is onder beheer. Uitsprake van sy ma en tant Malie versterk hierdie gevoel by hom. (Waarna verwys ons?) Die seun vertrou dus op min of meer naïewe wyse op die uitsprake van ander, ouer persone en verraai daardeur ’n gebrek aan ervaring en insig. Immers, sonder dat hy homself van die feite vergewis het, aanvaar hy dat alles onder beheer is. As finale bewys hiervoor, dink hy aan die brief van Ester aan sy suster Louise. (Hoe kan ons egter die woorde van dié brief verklaar?)

Die seun kom uit ’n kleindorpse Afrikanermilieu. Hy hou nie daarmee rekening dat sy niggie tot ’n ander milieu behoort nie, ’n milieu waarin familieskap nie geld nie. Dat sy met ’n Sweed getroud is en dat sy in ’n stad woon, behoort hom egter versigtiger te maak.

Van hierdie ongesofistikeerde, plattelandse Afrikanerwêreld is die groenwyekonfynt, karringmelkbeskuit en sakdoeke wat sy ma as geskenke saamstuur, simbole.

Die boeiende van die verhaal is grotendeels geleë in die feit dat, terwyl die fokus van die vertelling steeds op die seun bly (sodat ons hier van ’n soort verskuilde ek-perspektief kan praat), ons as lesers telkens die vermoede kry dat die seun besig is om ’n kolossale oordeelsfout te begaan. So byvoorbeeld laat die “familienaam” (let op dié woord) Hammarberg hom ongemaklik voel. Telkens is dit asof die seun wil-wil tot insig kom, wil besef dat hy die situasie verkeerd opgesom het. Maar telkens vind hy weer iets wat hom tot die slotsom laat kom dat alles tog per slot van rekening wel is. Ester se stem is, byvoorbeeld, “’n stem direk uit sy familie uit”. (Lees die telefoongesprek tussen die twee noukeurig deur. Waaruit alles kan ons aflei dat Wynand besig is om oordeelsfoute te begaan?)

As mens met te min insig kom Wynand ten slotte nooit werklik tot insig in sy eie flater nie. Dit bly slegs by ’n vermoede. (Kan u hierdie stelling bewys?)

'n Kind, 'n Koei en 'n Man

Ook in hierdie verhaal het ons met 'n soort verholde ek-perspektief te doen. Dit is nie 'n volbloed ek-vertelling nie, want die kind vertel nie self die verhaal nie. Aan die ander kant is dit ook weer nie heeltemal 'n hy-vertelling nie omdat ons die verhaalwêreld slegs deur die oë van een karakter, nl. die van die kind, leer ken. 'n Ek-vertelhoek sou die verhaal nog onbenulliger maak het as wat dit is, terwyl 'n hy-vertelhoek die skryfster weer nie genoeg in staat sou gestel het om die bewussyn van die kind te demonstreer nie. Ina Rousseau se vaardige hand is dus reeds merkbaar in die wyse waarop sy die vertelperspektief hier hanteer.

Al is dit nie 'n ek-vertelling nie, bly die skryfster egter deurgaans getrou aan die "bevattingvermoë van die kind" (Olivier.) So kom die vergelykings wat sy gebruik deurgaans uit die wêreld van die kind. Sy maak gebruik van dinge wat bekend sal wees aan 'n kind wat op 'n plattelandse dorp woon: "Die koei staan daar roerloos soos 'n miershoop of 'n plant op 'n windstil dag of 'n masjien wat buite werking is ..." Die koei se oë "lyk soos twee dowwe bruin knope in twee slordige knoopsgate", haar lyf "is soos 'n swart sak wat tot barstens toe volgeprop is" en haar ore "soos swart lelies".

Dinge word deurgaans deur die oë van 'n kind gesien. Die koei se lippe en neusgate is byvoorbeeld "met pienk gomlastiek uitgevoer". Aan die ooglede van die koei kleef "'n soort deurskynende stroop". Ons het hier met die beperkte ervaringswêreld van 'n klein kind te doen: Die toestand waarin die koei verkeer, beskryf sy as "baie vet". Die uier is "'n kleiner sak, ligpienk, met vier handvatseltjies daaraan vas". Verder weet die kind nie wat die woord "dragtig" beteken nie; sy weet nie presies wat die "ding" is wat die man vashou nie en sy sakdoek is vir haar 'n stuk wit lap. Sy besef ook nie dat die man huil nie.

Opdrag:

Toon aan dat die kinderlike perspektief in hierdie verhaal ook in die styl neerslag vind. Kyk veral na die "lomp" herhalings waarvan die verteller gebruik maak, asook die aanwending van klanknabootsing.

Onthou jy vir Helena Lem?

Mense wat op 'n intens emosionele wyse op dinge reageer, is geneig om absolute standpunte in te neem. Dit blyk uit hierdie verhaal. Ons het hier twee karakters wat albei (onder die invloed van hewige emosies) 'n absolute standpunt inneem, as gevolg waarvan hulle op 'n tragiese en noodlottige wyse in botsing kom.

Wanneer die vrou die mededeling omtrent Helena Lem in haar verloofde se brief lees, sien sy teen haar ooglede hoe Helena as kind eenmaal 'n vlinder doodgemaak het. Vir haar is 'n vlinder 'n wonderlike iets — dit blyk uit die beskrywing wat sy later daarvan in haar brief gee. Die beeld wat sy teen haar ooglede gesien het, "word 'n versperring wat niks wil deurlaat nie". Dit laat haar dus 'n absolute standpunt inneem.

Die “sneestorting van woorde” waarmee sy op haar verloofde se brief reageer, sinjaleer die emosionaliteit van haar reaksie. Op sy beurt neem haar verloofde in sy tweede brief onder die invloed van ’n hewige gevoelsopwelling eweneens ’n absolute standpunt in. Ironies genoeg, begin hy deur ’n heel ewewigtige standpunt ten opsigte van Helena se “misdaad” te stel. Hierna toon hy die emosionele absolutisme van sy verloofde se standpunt aan. En dan die verdere ironie: hy gaan neem nou self so ’n absolute standpunt in. Ten spyte daarvan dat hy bewus is van die ooreenkoms tussen Helena se daad en die brief van sy verloofde, en ten spyte daarvan dat hy haar aandag vestig op die relatiewe van menslike oordele, neem hy nou dieselfde absolute, ongewensgesinde standpunt in.

Let op die absolute terme waarvan hy hom bedien: Sy verloofde het sy liefde “heeltemal” vernietig. Die vrou wat hy liefgehad het, “het opgehou om te bestaan”. Hy wil haar dit nie vergewe nie.

Ironies is die parallelle wat hy self trek tussen die vlinderepisode en die brief van sy verloofde — sy insig in sy verloofde se reaksie destyds moes hom eintlik daartoe gebring het om haar huidige optrede te begryp. Dit moes homself ook van ’n ewe absolute standpunt weerhou het. In plaas daarvan wil hy (net soos sy verloofde) wraak neem. Hy wil haar “nooit” weer sien nie. (Weer so ’n absolute term.)

Sy het nie die reg gehad om die “voos plek” in haar siel aan hom te toon nie. Wanneer ’n mens die fasade waaragter jy leef, eenmaal beskadig het, kan “niks op aarde” ooit weer die “waarheid” bedek nie. Wanneer daardie fasade beskadig is, is dit “klinkklaar” bewys dat die “skokkende ding” wel bestaan. Daarna is dit “absoluut” onmoontlik om weer in die fasade te glo. Let op dié veelseggende woord — ’n soort sleutelwoord vir ’n begrip van die teks. Daarom wil hy haar “nooit” weer sien nie.

Op haar beurt volhard die vrou tot aan die einde in ’n absolute standpunt: daar kan geen genade vir haar wees nie, want die sonde wat sy gepleeg het, is onvergeeflik. Sy identifiseer haar ten slotte volkome met die parallel wat haar verloofde tussen haar en Helena Lem getrek het.

Opdrag:

Olivier merk op dat die skrappingstegniek in die derde brief te lank volgehou word en “weinig seggend” is. Bespreek hierdie stelling kortliks.

Die swerms

Dit is die beste verhaal in *Soutsjokolade*. Dit sê ons o.a. op grond van die hegte en subtiele struktuur daarvan. Soos in Van Melle se beste verhale (kyk hieroor W.F. Jonckheere se blokboek) bestaan die verhaal uit ’n aantal (hier vier) “luike” of dele wat pragtig en heg saamgevoeg is tot ’n funksionele en boeiende geheel.

Die verskillende onderafdelings van die verhaal bevat enkele opvallende ooreenkomste of konstante elemente: die onderskeie insidente vind telkens in die somer plaas, daar is elke keer sprake van ’n soort “swerm” wat in die lug waargeneem word en hierdie waarneming bevat telkens ’n element van onverwagtheid.

Daar is egter 'n groot verskil tussen die aard van die eerste drie "swerms" (en die wyse waarop dit uitgebeeld word) en die aard (en uitbeelding) van die vierde "swerm". Op hierdie kontras berus die effek van die verhaal groterdeels.

Die eerste drie "swerms" is naamlik objekte van skoonheid. Asof teensinnig vertel die verteller egter ook van die vierde "swerm" — hierdie keer in neutrale terme. Wanneer die verskriklike (hierdie keer die onverwagte) uiteindeelik vermeld word, hou die verhaal plotseling op.

Die eerste drie "swerms" is skoonheidsobjekte. Die eerste "swerm" bestaan uit vlinders (hiermee word op 'n interessante wyse teruggespeel op die vorige verhaal) wat verder vergelyk word met peerbloeiels, sneeuvalke en blomkrone.

Die tweede swerm bestaan uit sprinkane — iets wat, op sigself genome, 'n bedreiging vir die mens inhou. Soos die vliegtuie in Uys Krige se "Sout van die aarde", word hulle egter omgetower tot skoonheidsobjekte. Deur die oë van die verteller sien ons 'n "trillende swart kantsluier".

Voor die derde "swerm" volg daar 'n kort tussengedeelte waarin die kind se vermoë om skoonheid in die alledaagse te ontdek, gedemonstreer word. Die ruimte hier is die terrein waar 'n huis jare vantevore afgebrand het. Hier het dus reeds 'n katastrofe plaasgevind, maar in die kindergemoed is dit skaars vermeldenswaardig. Die terrein van hierdie katastrofe is nou die ruimte van die onverwagte wonder.

Die derde swerm bestaan uit pamflette, wat progressief in skoonheidsobjekte verander. Eers is dit stippels of kolletjies, maar dan word dit in die transformerende kinderverbeelding bye, confetti, teeblare, duiwe en blomme.

Soos in die geval van die derde "swerm", weet die verteller (en die leser) aanvanklik nie waaruit die vierde bestaan nie. Weer word dit eers as "stippels" beskryf. Die leser verwag dus nou self iets pragtigs! Maar let op: hierdie stippels word met leestekens vergelyk, d.w.s. met iets nugters en esteties neutraals. Weer het ons te doen met die onverwagte: Die stippels is nie velle koerantpapier nie, maar iets anders. Die verhaal eindig op 'n onthutsende antiklimaks: die onverwagte is hierdie keer nie sinoniem met die wonderlike nie. Die "swerm" bestaan nou nie uit skoonheidsobjekte nie, maar uit doodgewone dinge wat op 'n skrikwekkende wyse "rondgewaai" word. Nou ontbreek ook die estetiserende adjektiewe, metafore en vergelykings. Die nugtere enumerasie verhoog die skokeffek van die slot.

Opdrag:

Gaan die gebruik van die leidmotief *swart* in die verhaal na. Bespreek die funksie en betekenis daarvan.

Opgang

Dit is 'n verhaal oor klein menses en die rol wat klein dingetjies in hulle lewens speel. Dis 'n kleinheid wat maklik in kleinlikheid oorgaan.

In die karakterisering van hierdie menses speel die dialoog 'n vernames rol. Wanneer Lukas die nuwe masjien aan sy vrou oorhandig, merk hy op dat sy

moet ophou om so bedees te wees teenoor ander vroue, want dit is nou nie meer nodig nie. Hierdie woorde karakteriseer sowel vir Lukas as vir Hanneltjie en bevat 'n sleutel tot die humoristiese en veral satiriese aspekte van die verhaal. Deur die verkryging van 'n naaimasjien het Hanneltjie opgang gemaak (vgl. die titel).

Ook Lot word deur middel van die dialoog gekarakteriseer. Haar katterigheid blyk byvoorbeeld wanneer sy Hanneltjie elke keer beveel om haar voete goed af te vee omdat sy (Lot) die vloere pas blinkgemaak het. Hanneltjie se gevoelens van onsekerheid en minderwaardigheid blyk weer uit die lomp manier waarop sy toestemming vra om van die masjien gebruik te maak.

Die humor in hierdie gedeelte van die verhaal berus deels daarop dat ons hier met 'n iteratief-eksemplariese gebeure te doen het, d.w.s. 'n gebeure wat herhaaldelik plaasgevind het en wat slegs vertel word om ons insig te gee in die (innerlike) gebeure. (Vgl. Maatje, F: *Literatuurwetenskap*, bl. 150.) Lot weet dus reeds wat die doel van Hanneltjie se besoek is en Hanneltjie ken reeds vooruit Lot se antwoord en die verdere verloop van die gebeure.

Uit Lot se antwoord op Hanneltjie se versoek blyk haar ongevoeligheid nog eens. Die uitdrukking "in vredesnaam" wat sy hier gebruik, is ironies: daar heers allesbehalwe vrede tussen die twee vroue. Haar ongevoeligheid en kleinlikheid blyk ook uit wat sy later sê wanneer sy naby die werkende Hanneltjie sit en aartappels skil. Hierdie keer praat sy van "hierdie goeie aarde" — nog 'n voorbeeld van onbedoelde ironie wat goed inpas by die satiriese opset van die teks. Sy bestempel verder 'n vrou sonder 'n masjien as 'n "onding": die mens word dus hier gereduseer tot wat hy besit. Ander frases wat 'n onbedoeld ironiese klank in haar mond kry, is "lieuwe goedertierenheidheidjie" en "ander se barmhartigheid". Sy vind dit juis moeilik om goedertieren en barmhartig te wees. Sy sê sy het 'n hart wat te "saf" is; tog tree sy baie wreed teenoor Hanneltjie op. Uit die dialoog blyk Lot se gebrek aan deernis en geduld, en dat sy dit moeilik vind om mededeelsaam te wees.

Die ironiese en satiriese funksie van die dialoog bereik 'n hoogtepunt wanneer Lot ook na die nuwe masjien kom kyk, en Hanneltjie dieselfde woorde gebruik as wat Lot vroeër gereeld teenoor háár gebesig het. Die parallele en die ooreenkomste in die dialoog ironiseer en satiriseer die vyandskap tussen die twee vroue, want dit demonstreer hoe eenders hulle in werklikheid is. Ook die slot van die verhaal is dus nie werklik eenmalig nie, maar in 'n sekere sin iteratief-eksemplaries.

Opdrag:

Die verhaal bestaan basies uit drie dele. Toon dit aan. Hoe hang dit met die (vertelde) tyd saam?

Die bas van 'n geelhoutboom

Ons kry in hierdie verhaal te doene met 'n geperverteerde vorm van gesagsuitoefening. Die hoof tree kragtens sy amp op as gesagsdraer, dus as iemand wie se taak dit is om die kwaad te straf en die goeie te beloon of bevorder.

Die kwaad wat hy hier behoort te straf, is die optrede van die leerlinge teenoor die roomysverkoper, en die goeie wat beloon of aangemoedig behoort te word, Elsabé Kriel se reaksie op hierdie optrede van die leerlinge. Die omgekeerde gebeur egter: Elsabé word by implikasie bestraf (betig) en die leerlinge (wat in werklikheid skuldig is) kom skotvry daarvan af.

Hierdie teenstelling word fel ironies wanneer die hoof mevrou Kriel meedeel dat hy 'n seun moet straf omdat hy nie vir 'n rugbyoefening opgedaag het nie. Hy beskou hierdie optrede dus as sleg en strafbaar. Daar is 'n ironiese paradoks tussen die hoof se houding t.o.v. die een geval van onaanvaarbare optrede en dié t.o.v. die ander. Die omstamp van die roomswaentjie beskou hy as blote katekwaad; die wegbly van die rugbyoefening, daarenteen, is 'n ernstige saak.

Die hoof misbruik nie net sy eie posisie nie, maar hy misbruik ook die taal. Sy gevoelloosheid blyk ook uit die onsensitiewe wyse waarop hy die taal hanteer. Veral twee aspekte van sy taalgebruik val op: die talle niksseggende herhalings en die clichés waarvan hy hom bedien. 'n Goeie voorbeeld van eersgenoemde vind ons op bl. 44: "Mevrou Kriel, ek wens ek kon vir u sê hoeveel ouers dit al vir my gesê het van hulle kinders! Ek wéns ek kon! Hier in hierdie einste kantoor! Ouers wat gesit het op daardie einste stoel waarop u nou sit! Presiés dieselfde woorde as wat u nou gebruik het, het hulle gebruik!"

Verder is sy taalgebruik deurspek van clichés: "inderdaad", "niemand het 'n woord ... gerep nie", "in hierdie stadium", "u oordryf die gewigtheid van die voorval", "belas met 'n oormaat energie", "seuns en katekwaad gaan hand aan hand", "as jy die mas wil opkom" ens. En teenoor sy gladde, onsensitiewe stroom woorde staan mev. Kriel se hortende, onseker praatstyl — kennelik die gevolg van emosionele spanning.

Opdrag:

Die sentrale teenstelling in hierdie verhaal is dié tussen fyngvoeligheid en dikvelligheid. Bespreek hierdie stelling met verwysing na gebeure en karakters.

Die derde teekoppie

Hierdie verhaal werk met twee ruimtes, die plaas en die Kaap. Vir Debora is die "dor plaas" onaanvaarbaar en die Kaap begeerlik. Gys, daarenteen, is lief vir die plaas. Hy probeer die Kaap aan Debora voorhou as onherbergzaam en onaanvaarbaar omdat Debora daar onveilig sal wees (ironies in die lig van latere gebeure).

Wanneer Debora voor die venster gaan staan, kry die leser die plaasruimte deur háár oë te sien. Dit is 'n onaantreklike, troostelose ruimte, gestoffeer deur "'n vuil, droë wind, wat die takke van die bloekombome hiernatoe en daarnatoe rondgooi. Langs die bloekombome is daar die sementdam en die windpomp. Dit is die enigste voorwerpe voor haar."

Al wat die plaas vir Debora aanvaarbaar maak, is hulle gereelde besoeke aan die Kaap en haar liefde vir Gys. Die dorp is 'n ander ruimte wat vir haar onaanvaarbaar is, want ook dit bevredig haar nie. Vervolgens lees ons van

'n nog intiemer ruimte, naamlik die spens. Dit is egter "swaar van vlieëgig", 'n mededeling wat die weersin wat Debora daarin het, effektief demonstreer.

Daardie nag groei Debora se verlange na die Kaap tot verdriet. Die twee ruimtes word via haar perspektief teenoor mekaar gestel: die plaas met sy warm wind en die gekling-kling van die windpomp aan die een kant en aan die ander kant die Kaap as begeerlike ruimte: "die donker koelte van die smal straatjies wat uit Pleinstraat loop ... 'n Duitse kafeetjie waarheen hulle dikwels gegaan het ... 'n plein met baie ou geboue rondom". Die Kaap is vir Debora wat Robert Liddell 'n "country of the mind" genoem het: "As well as the setting in which characters physically live and act, there are countries of the mind, places where their hearts and minds are present, in memory, fear, hope or desire" (*A treatise on the novel*, bl. 123).

Nog eens deurloop die verteller Debora se ruimtes van die grote tot die kleine. (Is dit werklik nodig?) Ons lees weer van die dorp, waar 'n toestel-tjie wat pietersielie fynkap, onverkrygbaar is en daarna van die huis wat sedert die ongeluk "selfs vroër donker (is) as voorheen". Weer kyk Debora by die venster uit na die troostelose plaasruimte.

Wanneer Debora en Gys die volgende môre in die Kaap aankom, lees ons: "Debora voel baie opgewonde toe hulle die buitewyke van die stad bereik". Origens word die Kaap as ruimte baie vaag gehou. Op ironiese wyse word die Kaap, waarna sy so verlang het, vir Debora die ruimte van haar ontugtering.

Opdrag:

Beskou u "Die derde teekoppie" as 'n geslaagde verhaal? Motiveer u antwoord. Dink aan sake soos die volgende: Is dit nie dalk te simplisties nie? Verder: gemanipuleerdheid van die gebeure; die verskuiwing van die fokus in die laaste gedeelte; spanning en intensiteit; lengte en herhaling.

Die les - Ina Rousseau

Die sentrale konflik in hierdie uitstekende verhaal is dié tussen die oorheersende en versmorende "liefde" van die moeder en die toenemend aggressiewe selfbevestiging van die kind.

In die eerste sin van die verhaal besluit die moeder om die kind te leer skryf. Reeds hier blyk iets van die oorheersende besitlikheid van die vrou: die kind het geen seggenskap nie en word nie geraadpleeg nie. Die kind is in hierdie stadium besig om met 'n teestelletjie te speel, 'n aktiwiteit dus wat pas by iemand van haar ouderdom. Sy is immers nog nie groot genoeg om (soos haar moeder) saam met die ander "tannies" tee te drink nie en klaarblyklik ook nog nie gereed om 'n "grootmensvaardigheid" soos skryf te probeer baasraak nie.

Die kind weier aanvanklik en probeer só om haar wil teenoor dié van haar moeder te stel. Die moeder slaag egter daarin om die kind te oorreed om langs haar te kom sit. Op 'n oënskynlik liefdevolle wyse verduidelik die vrou nou vir die kind hoe sy ek moet skryf. Die "kinderlike" manier waarop sy dit doen, is ironies in die lig van die vrou se klaarblyklike gebrek aan ware insig in die psige van die kind.

Dit is veelseggend dat die vrou juis die woord *ek* kies om mee te begin: dit gaan dwarsdeur die hele gedoente eintlik inderdaad om haarself en nie om die kind nie. Vir die feit dat die kind eintlik nog nie gereed is om te leer skryf nie, is sy heeltemal blind. Sy wei bloot uit oor hoe gelukkig die kind háár as moeder maak en hoe goed dit háár hart doen om so 'n "slim" kind te hê. Oor die *kind* se geluk word eers heelwat later gepraat.

Vervolgens leer die vrou die kind om haar eie naam te skrywe. Ook dít is ironies in die lig daarvan dat dit eintlik nie om die kind gaan nie. Die kind is hier nie die *doel* nie, maar *middel*. Die moeder wil graag trots wees op die kind, so trots as wat sy op haar eetkamer is. Die kind word m.a.w. met 'n besitting gelykgestel, iets sonder 'n eie persoonlikheid of bestaan. Die moeder se "liefde" is eintlik selfliefde: "En as jy altyd sal maak soos Moeder vir jou sê om te maak, dan sal jy altyd wees soos Moeder wil hê jy moet wees, en dan sal Moeder altyd op jou trots wees en daarom vir jou lief wees".

Weer bevestig die kind haarself as't ware lydelik wanneer sy die J na haar eie kant laat uitbuig in plaas van na die vrou s'n. Die keerpunt van die verhaal is wanneer die kind herhaaldelik *ek* i.p.v. *jy* skryf. Sy het nou oorgegaan tot 'n aggressiewe selfbevestiging. Wanneer die moeder haar versoek om *Moeder* te skryf, skryf sy haar eie naam.

Hierop wys die moeder die kind op die "bewyse" van haar liefde. Die kind weier egter herhaaldelik om te doen wat sy beveel word. Die moeder "verduidelik" nou vir die kind dat geluk eintlik daarin bestaan dat 'n mens doen wat van jou verwag word. In haar egosentrisme besef sy klaarblyklik self nie die implikasies van so 'n siening nie: die vernietiging van die eie wil en persoonlikheid is voorwaardelik vir geluk. Sy verwag om "vergoed" te word vir wat sy vir die kind doen en gee. Dit is dus 'n "liefde" wat dankbaarheid en vergoeding eis.

Wanneer die vrou die vertrek verlaat, bereik die aggressiwiteit van die kind se selfbevestiging 'n hoogtepunt. Sy skryf die woorde *ek* en *Magdel* oor en oor, naderhand juis op die besittings waarop die moeder so trots is en waarvan sy ook klaarblyklik een is. Sy skryf dié woorde "so skerp as wat sy kan, asof die twee woorde gevaar loop om weer in die niet te verdwyn as sy hulle nie nou hier vaslê nie".

Vir die duur van die verhaal het dit dus vir haar gevoel asof haar persoonlikheid in die niet verdwyn het.

Opdrag:

Bespreek die dialoog in hierdie verhaal. Toon die verband daarvan met die karakters en die konflik aan.

Drie "fases" kan in die gedig onderskei word. En hoewel daar nie die gebruikelike punt na 'n sin is nie, is daar tog soos die gedig self te kenne gee sprake van ten minste drie sinne wat telkens begin met 'n hoofletter: "Êrens" (reël 1), "In" (reël 2) en "Êrens" (reël 14). Hiervolgens vind ons in fase 1 die eksposisie. In fase 2 is die liggaam nog sigbaar vir die oog van die toeskouer besig om af te sak in die see en in die derde fase verdwyn die liggaam dan heeltemal vir die oog.

Kleur en die gepaardgaande ligwaarde speel 'n belangrike rol in die verdwyningsproses. Aanvanklik is dit die kleur van lewe hoewel dit ook reeds verdoof is waardeur die omgewing beskryf word: "skemergroen". Dit is egter opvallend dat direk hierna gepraat word van die "kleurige" tropiese vissies. Wanneer fase 2 afloop, is dit weer opmerklik dat daar gepraat word van die persoon se hare wat "donker" in die stroom beweeg. In fase 3 word die donkerte oorheersend: "Waar die skemerte oorgaan in donker", wat saamval met die onheilspellende verskyning van die haai(e). Let op dat dit ook nie meer duidelik onderskei kan word nie, want dit word genoem die "vae" gestalte van 'n haai (en daarom kan dit dalk ook twee wees), wat duidelik kontrasteer met die onderskeibare "kleurige" tropiese vissies.

Boeiend is dit om te let op hierdie kritieke fase. Dit geld eerstens vir die beskrywing van die haaie asof hulle "geduldig, genadig / wag". Dit is tog nie waar nie, want ons weet hoe *gretig* (dus juis nie geduldig nie) haaie op hulle prooi toesak en hoe *genadeloos* hulle dit verslind. Deur hierdie gebruik van ironie hou die spreker hom in en betoel hy hierdeur sy gevoelens van skok oor die grusaamheid wat gaan volg. Hierop word dan ook nie ingegaan nie, soos blyk uit die gedagtestippels van die volgende versreël: ". . . die beelde hier word minder duidelik". Nou kan daar nie meer gesteun word op 'n gesigsintuiglike ervaring nie, want dis deur die verbeelding ("in drome") dat daar tot 'n verdere (wat ook wil sê finale) voorstelling van sake gekom kan word. By wyse van die verandering van die lig en kleur kom dit tot stand. Nie die donkerte (swart) soos te verwagte is die slot nie, maar die "wit" in die diepte in. Dit is ook verrassend omdat die "wit" gekoppel word aan "ewig": "ewig en wit". Wat hangende was (vgl. die herhaling van "êrens" wat 'n vaagheid van toon en bestemming meebring), kom hier tot vervulling ("vasgroe"), wat deel word van die skoonheid van die koraalrif. So staan dit teenoor die onskone verslinding van so pas en word lig en kleur (wel nie as kleurrykheid nie) herwin soos daar terugverwys word na voorafgaande gegevens. (In teenstelling met die vriendelike nuuskierigheid van die tropiese vissies en die besorgdheid van die dolfyn is die haaie vyandig en wreed.) Hierdie "wit" is egter problematies, want dit dui op die laaste oorblyfsels van die gestorwe persoon: "hopie bene". En tog bevat dit 'n afgerondheid, wat op die skoonheid kan dui.

Nagmaal (1) (I.L. de Villiers)

Blykens die strofe-aanbieding is "Nagmaal (1)" 'n Shakespeareaanse sonnet, hoewel daar heelwat afgewyk word van die vyfvoetige jambiese patroon met soms treffende effek. Wat die ontvouing van die inhoud betref en hoe die uiterlike vorm hierby inskakel, word daar aan die verwagtinge van

die soort sonnet gehou. Dit beteken dat daar in drie kwatryne 'n situasie uitgebou word wat verdiep in die samevattende slotkoeplet.

'n Predikant met sy binne-gedagtes word aangetref terwyl hy op die punt staan om die Nagmaal te bedien. Dit neem 'n aanvang met 'n introspektiewe vraag: "Heer, was daar ook so 'n ligte / bewing in U hande toe U die brood / gebreek het?" Hieroor probeer hy vir homself duidelikheid kry en hy bevind dat "evangeliese berigte" onteenseglik op die teendeel dui. Dit lei, aan die einde van die tweede kwatryn, tot 'n verdere vraag: "Hoe het U gevoel?" En nou word die aandag weer verplaas na die onmiddellike gebeure van die Nagmaal. Die "ligte bewing" van die eerste kwatryn bring 'n lompheid mee. Dis veral wanneer die rooi Muscadel uitgestort word en hy met 'n ligte self-ironie besef dat dit 'n "klein ramp" is, d.w.s. dat dit onbeduidend is in vergelyking met Christus se "uitstorting" wat van 'n grootse omvang was, dat hy op intuïtiewe wyse tot insig kom oor sy vraag: "Hoe het U gevoel?" In kontras met sy "ligte bewing" en dit wat daarop volg, word dit dan "skielik" duidelik hoe dit met Christus gesteld was, wat op visioenêre wyse getoon word in die slotkoeplet.

Kontraswerking speel 'n beslissende rol in die gedig. Soos hierbo aange-
toon, raak dit in sy geheel gesien die predikant se optrede tydens die Nagmaal m.b.t. Christus s'n. Daar is ook kleiner elemente wat die kontraswerking weerspieël. So word aan die einde van die eerste strofe en in die tweede strofe Christus se verhewe gevoel van kalmte gestel teenoor die vyandigheid en afgetrokkenheid van sy dissipels. Woorde soos die ongunstige "slinkse" en die gemeensame "boel" staan teenoor die verhewe kalmte van Christus. Let veral op die kontras wat daar bestaan tussen die onverskillige uitspraak van die sinsnede "en die ander boel" en die huiwerende vraagstelling van die sin "Hoe het U gevoel?"

In "Nagmaal (1)" word daar vrylik omgegaan met die metriese skema. Selde word daar gehou aan die vyfvoetige jambiese patroon van die sonnetvorm. Die versreëls wissel van agt (vs. 1) tot 13 (vs. 6) lettergrepe. Bowendien is dit ook nie die jambiese patroon wat optree in elke versreël nie, soos ook in vs. 1 wat 'n viervoetige trogee is ("Heer, was daar ook so 'n ligte"). Hierdie weifeling tussen die jambiese en trogeïese metrum en die feit dat die versreëls van onreëlmatige lengte is, kan daarop dui dat daar nie genoegsaam rekenskap gegee is van hierdie vormlike aspek nie. Omdat daar dan nie duidelik gehou word aan 'n bepaalde metriese skema nie, sou die leser nie maklik rekenskap kon gee van die trefkrag van 'n afwyking nie. Tog vind 'n mens dat die woord in hierdie gedig op 'n sensitiewe wyse gehanteer word, soos dit o.m. saamhang met die metriese skema. Vergelyk veral die slotkoeplet: "U die beker gee vir iemand aan U sy, / rustig, soos Een wat weet waar Hy Sy kudde lei." Skandeer ons vs. 13 so: "U / die bé/ker geé / vir ié/mand aán / U sý," vind ons 'n sesvoetige jambiese patroon met die eerste voet as onvoltooid gelaat. Op grond daarvan dat "U" direk voortvloei van vs. 12 omdat ons hier te doen kry met 'n enjambement: ". . . Skielik sien ek" en die leser hierdie reël: "en vlék / die tá/fellá/ken. Skié / lik sién / ek" óók kan sien as 'n sesvoetige jambe met nou egter die laaste voet as onvoltooid gelaat, word hierdie toedrag betekenisvol, want hierdie onafheid kom tot voltooidheid in vs. 13. Boeiend is dit om verder te kyk hoe die slotversreël:

“rústig, / soos Eén / wat weét / waar Hý / Sy kúd / de léi.” begin met ’n trogee waardeur die aandag vir ’n wyle saamgetrek word (let op die rol van die se-suur hier), waarna die vyfvoetige jambiese maat met ’n verlossende effek volg.

