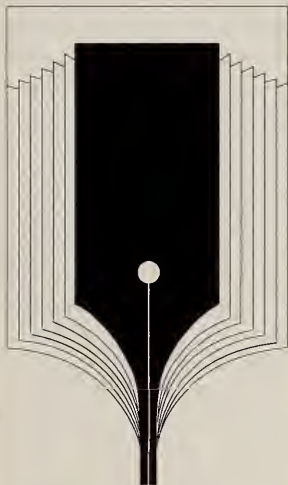


TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE

XXXVIII: 1/2
Februarie/Mei 2000



Verhale van Johann de Lange,
Marié Jacobs en Pieter Wagener

Verse van Charl-Pierre Naudé,
H.J. Pieterse en Louis Eksteen

Arnold Blumer: Vertaling as
ideologiese manipulasie

Joan Hambidge: Ek, Sonja
Verbeek



NASIONALE PERS BEPERK

ISSN 0041-476X

Tydskrif vir Letterkunde verskyn kwartaalliks – in Februarie, Mei, Augustus en November.

Intekengeld: R40 per jaar. Los nommers: R12 per eksemplaar.

Bydraes, boeke vir resensie en intekengeld moet gestuur word aan: H.J. Pieterse, Dept. Afrikaans, UNISA, Posbus 392, Pretoria, 0003.

Voorskrifte aan medewerkers

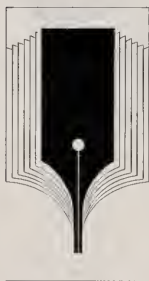
1. Manuskripte moet in duidelike, getikte vorm voorgelê word, in dubbelspasiëring en slegs op een kant van die bladsy getik.
2. Twee kopleë van elke manuskrip moet voorgelê word.
3. Manuskripte moet, waar moontlik, vergesel word van 'n harde- of slapskyf waarop die teks in WordPerfect® is.
4. Die outeur se naam en adres moet op die eerste bladsy vermeld word; in die geval van gedigte op elke afsonderlike bladsy.
5. Die manuskripte moet taalversorg en finaal geredigeer wees.
6. Ongeveer 4 000 woorde word as algemene riglyn gestel vir die lengte van artikels. Langer artikels sal by wyse van uitsondering oorweeg word.
7. Illustrasies, diagramme en grafieke sal slegs aanvaar word indien die betrokke illustrasie, diagram of grafiek van so 'n kwaliteit is dat dit gereed is om in die meestermanuskrip geplaas te word.
8. Literatuurverwysings word volgens die verkorte Harvardmetode gedoen. Bibliografiese besonderhede word in die literatuurlys verskaf en nie by wyse van voetnote nie. Aantekeninge moet voor die literatuurlys geplaas word.
9. Medewerkers sal so gou doenlik oor die aanvaarding al dan nie van hul bydraes verwittig word. Afgekeurde bydraes sal slegs teruggestuur word indien hulle van 'n geadresseerde en voldoende gefrankeerde koevert vergesel word. Ongelukkig kan geen korrespondensie oor afgekeurde bydraes gevoer word nie.
10. Kopiereg berus by die outeurs.

TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE

H.J. Pieterse
(Hoofredakteur)

Elize Botha Elsa Nolte P.H. Roodt N.J. Snyman
(Redakteurs)

Skakelredaksie: J.J. Brits Karen de Wet Louis Esterhuizen
Tom Gouws Joan Hambidge Marcel Janssens
Charles Malan Eben Meiring Alexander Strachan



REDAKSIE- EN ADMINISTRATIEWE ADRES:

(vir bydraes, intekening en sirkulasie)

H.J. Pieterse, Dept. Afrikaans, UNISA,
Posbus 392, Pretoria, 0003

INTEKENGELD:

R40 per jaar. Los nommers: R12,00 per eksemplaar.

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

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

ISSN 0041-476X

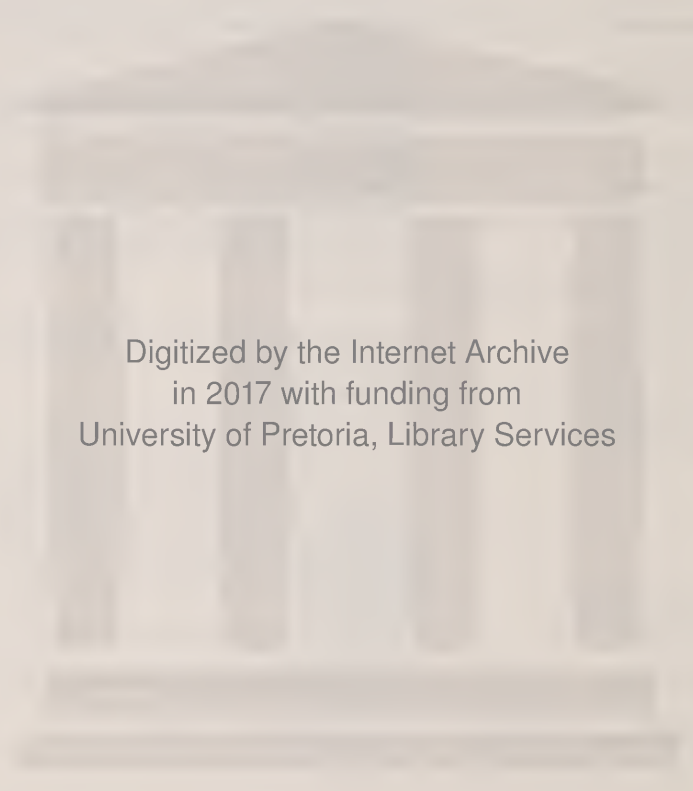
Geset in 10 op 11 punt Helvetica, gedruk en gebind deur V&R Drukkery (Edms) Bpk, Pretoria.



NASIONALE PERS BEPERK

Inhoud

- Johann de Lange
Philip John
- H.J. Pieterse
Arnold Blumer
Joan Hambidge
Wium van Zyl
Charl-Pierre Naudé
Lucas Malan
- Carl Mischke
Corene Koen
Hennie Aucamp
Daniel Hugo
Marié Jacobs
Leon de Kock, Rina Prinsloo,
Anette Kemp
Piet van Rooyen
- Pieter Wagener
Louis Eksteen
Literêr-aktueel
- Boekbesprekings
Karen de Wet
- H.P. van Coller
- Nuwe Afrikaanse publikasies: Julie tot September 1999
- Strip poker 1
Afrikaans as eks-sentristiese letterkunde:
Postmodernisties, hardegat en hoopvol in
Suid-Afrika 8
Verse 21
Vertaling as ideologiese manipulasie 24
Ek, Sonja Verbeek 35
'n Vijftiger uit die Koue Bokkeveld? 51
Verse 63
"My soort poësie" – oor die poëtiese
aspekte in Hennie Aucamp se prosa 65
Verse 76
Begrafniskoek 80
Drie skone dames van weleer 82
Ina Rousseau – digter van die tuin 85
Lank lewe die president! 89
Verse 91
- Bemoëienis met die ander: Boerskrywer
en Boesman 97
Die venster 105
Verse 109
J.C. Kannemeyer: Repliek op Ena Jan-
sen; Dolf van Niekerk: Bekendstel-
lingswoord: *Vuur op die horison* deur
Engela van Rooyen; Joan Hambidge:
Repliek op 'n resensie van J.P. Smuts se
Die roman: 'n Inleidende studie. 113
- Swerfgesange vir Susan en ander* (Petra
Müller) 121
Draaijakkals (George Weideman) 130
- Julie tot September 1999 135



Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
University of Pretoria, Library Services

Johann de Lange

Strip poker*

Dit is die laaste plek waar ek hom sou ver wag het: heel gemaklik op die kliptrappies van die stoer Metodiste kerkie in Hoofstraat, Seepunt, rug teen die kerkdeur, wydsbeen met die elmboë op sy knieë gestut. Hy dra 'n roomkleurige pak & die punt van 'n rooi sakdoek steek by die baadjie se bosak uit. My verbasing begroet hy met die lig van 'n demonies ruie wenkbrou.

“Verbaas?”

Ek gaan staan. “Wel, ja ...”

“Moenie alles glo wat jy op televisie sien nie. Ek skrik nie vir kerke nie. Quite frankly, I just don't like them.”

Hy kom orent, stof sy sitvlak af. Hy kyk op na die fasade van die kerk & maak 'n gebaar met sy hand. “Die argitektuur is so bleddie uptight.”

Hy merk my ongemak.

“Vergeet daai stront wat jy in die *Exorcist* gesien het. Suiwer showbizz. Gotta make a living, you know. Streng op kommissiebasis. Helfte vir my en helfte vir hierdie bidders.”

Hy beduie na die kerkgebou agter hom. “Anyway, ek wag al fokken lank vir jou; my gat is behoorlik seer gesit.”

Hy sit sy een hand op my skouer & hou die ander galant voor hom uit.

“Shall we?”

Ek adem sy soel reukweerder in, 'n manlike geur wat meng met dié van sy vel. Moeilik omskryfbaar. Niks wat ek al ooit op 'n rak teengekom het nie. Maar dit het 'n onweerstaanbare effek & ek vermoed dis die oplossing waarna parfuummakers al van die vroegste tye af soek. Hy kyk na my.

“You like?”

Ek knik.

“Only the best.”

Hy trek sy skouers op. “I'm a bit of a dandy, I suppose. Maar waar ek vandaan kom, het ons nie al hierdie macho stront nie. Dis die nineties, for God's sake. Try for bi & all that jazz. Dis net die kerk wat maak of hulle gatte nie stink nie, maar ons weet van beter, nè? Al daai monnike kaalgat & kliphard onder hulle pye. Wat snags in kloosters aangaan, laat die hel na 'n voorstudie lyk.”

Hy glimlag sameswerend.

Die voetgangers wat verbystap, kyk skaars in ons rigting. Ek wonder 'n oomblik of hulle ...

“... weet dat jy so casual saam met die duiwel homself in Hoofweg afstap? Maar dis presies wat so marvellous is van 'evil' (hy beduie met die wys- &

* Uit *Tweede natuur* wat deur Homeros uitgegee word

middelvingers van albei hande dat dié begrip tussen aanhalingstekens hoort): dis so bleddie ordinêr. Nie soos in die fliëks nie. Vat my nou as voorbeeld: ek ken nie 'n woord Latyn nie. Nie 'n jota of tittel nie. Nog nooit belang gestel nie. & al daai vuilpraterij! Nee wat my ding, die 'bose' (weer spring die twee pare vingers in die lug) is eintlik baie boring. 'n Baie beperkte repertoire."

"Waarom het jy vir my gewag?" vra ek dan, nog steeds skepties.

"Wil jy my nou wragtag sê jy weet nie." Hy gee my een van daai get-real-kyke. "Nadat jy al jare lank oor my wonder & flankeer met die moontlikheid van 'n ontmoeting."

Ek protesteer. "Ja, maar ek ..."

"Jy't nooit gedink ek sal in die flesh aan jou verskyn nie? Gedink ek sal op 'n 'metaforiese' vlak bly. Veilig."

Ek lig my skouers verontskuldigend.

"Ek hét gehoop dit sou in iets meer classy wees," sê hy & beduie na sy pak. "Offwhite. Nie juis my kleur nie. Selfs in die hel is ons budget maar tight. Met soveel korrupsie hoër op ... Dis nie asof ons Sondae 'n kollektiebord kan omstuur nie. Ek dink anyway nie ek sou wegkom met spierwit nie."

Hy lag, 'n uitbundige, manlike lag. Vir die eerste keer merk ek hoe hels aantreklik hy is. Soos gewoonlik is hy my een voor.

"Ek weet, ek weet. Jy't nie gedink ek sal so stuning wees nie. Wat kan ek sê? Daar's heelwat te sê vir goeie genes. Net jammer Hollywood koop nie die idee van 'n sexy satan nie. Dis altyd daai vieslike swere in my gesig, groen kots & 'n gepraat in tale. & dan noem ek nie eens my boring wardrobe nie. Ek sweer die Elephant Man s'n was beter. Intussen crave ek Armani & Versace, Gucci ..."

Hy vat homself ligweg tussen die bene.

"Ek sou my siel verkoop vir 'n paar spierwit Calvin Klein Y-fronts, had ek maar een!"

"?"

"Relax! Ek het my siel lank terug aan MGM verkwansel. For a steal. Nie iets waarop ek besonder trots is nie. Expensive habits, my dier ..."

Hy gooi sy hande in die lug in 'n gebaar van spottende wanhoop.

Ons het intussen my woonstel bereik. Ek sluit die deur oop & hy stap in. Ek kyk na sy sexy agterstewe. Hy draai om & skud sy kop glimlaggend.

"Jagse donner, jy!"

My twee katte kom soos altyd aangedraf om te groet, maar gee my gas net een kyk & sis met ore plat getrek & verdwyn in die gang af.

"You can't ask for better proof," sê hy met een wenkbrou gelig.

Ek volg hom uit op die balkon. Onder ons lê Seepunt glinsterend met verder weg die volstreekte swart van die see waarop skepe soos drywende karnavalle glinster. Nog verder weg flikker Blouberg se ligte.

Hy draai na my toe.

“Onthou jy die scene in *Jesus of Montreal* waar die twee in 'n wolkekrabber staan & afkyk na die stad onder hulle?”

Ek knik.

“& die een probeer die ander omkoop met die belofte dat alles wat hy sien syne kan wees? Teen 'n prys natuurlik ... Die sinspeling op die versoeking van Christus ...? Dit was 'n bietjie contrived, dink jy nie?”

Hy tuur voor hom uit. “Anyway, jy't 'n stunning view van hier af. Met 'n groot verkyker sal jy kan sien of daar iets die moeite werd by Graaff se poel is.”

“Ek het een.”

Weer die ontspanne lag.

Sy klere sit goed aan hom. Hy beweeg asof hy nie daarvan bewus is nie. Sy hande is sterk & bruingebrand, die vingers lank met donker haarklossies op die kneukels, die naels goed versorg.

Hy draai sy kop & kyk my stip aan.

“Jy's nou meer op jou gemak.”

“Dit vat tyd om aan die idee gewoon te raak.”

“Tell me about it! As jy die Bybel kan glo, was ek nie altyd so nie. Daar was 'n tyd toe ek die golden boy was. Maar jy weet hoe fickle party nommers kan wees. Toe ek my weer kom kry, word ek uit die pent house geskop.”

Hy sê dit nie sonder bitterheid nie. Dan draai hy om & stap terug in die sitkamer in.

“Is dit nie waar jy my koffie of iets aanbied nie?”

Ek verdwyn kombuis toe; hoor hom deur my CDs gaan terwyl die perkoleerder prut.

“Goeie house-musiek wat jy hier het. Jy's kennelik 'n ou raver. Ek is seker jy't iewers 'n paar E's, dalk 'n paar trips in die yskas ... 'n cap of twee speed.”

Toe ek nie antwoord nie, gaan hy voort. “Nie dat ek mal is oor speed nie. Jou ballas sit behoorlik onder jou arms.”

“Dis waar.”

Hy haal 'n CD uit. “Tim Curry. Mal oor hom. Die *Rocky Horror Picture Show* was die eerste keer dat 'n man in suspenders & grimering my jags gemaak het.”

Ná 'n rukkie se stilte sê hy goedkeurend: “Bly om te sien jy't niks heavy metal nie. Alice Cooper, Metallica, daai soort shit ... Laat my altyd dink aan low-budget dress rehearsals vir die regte ding. Musiek wat 'n mens veronderstel is om agterstevoor te speel, is nie juis my scene nie. Marilyn Manson is 'n ander storie. Hy's wicked. 'n Fokken interesting mind.”

Hy sit die CD-speler aan & ek hoor die eerste melancholiese note van Faithless se “God is a DJ”.

This is my church, this is where I heal my hurts. It's in the world I've become ...

Toe ek instap met die koffie, het hy sy skoene uitgeskop & hom kruisbeen

op die mat tuisgemaak. Sterk, harige enkels wat by die wit sokkies uitsteek.
“Ek hoop nie jy gee om nie ...?”
Natuurlik nie, beduie ek.
Hy teug aan die koffie & smak sy lippe goedkeurend; tel my TV-gids op & blaai daardeur.
“Fokkol die moeite werd op TV vanaand.” Hy smyt die gids neer. “In die hel kyk ons die hele tyd net re-runs. Meestal kak. As dit nie was vir die Golden Girls nie weet ek nie ...”
Hy sê dit so vanselfsprekend dat ek hom nie teengaan nie.
“Een ding is seker: ons kyk nie SAUK-TV nie. Daar is perke ...”
Hy sit sy koppie langs hom op die mat neer. “Speel jy kaart?”
Voordat ek kan antwoord, lag hy luidrugtig terwyl hy homself op die bobeen klap.
“Speel jy kaart! Wat ’n vraag! Almal weet jy speel ’n vieslike hand poker.”
Ek probeer dit met ’n beskeie handgebaar afmaak.
“Don’t try that poker face on me,” sê hy gemaak streng.
“It pays the bills.”
“Wel, aangesien daar fokkol op TV is ... hoe lyk dit met ’n potjie poker? Hier’s jou kans om ’n ou hand nuwe tricks te leer.”
“Wat van Scrabble?”
“Popkak! Poker is ’n man se game.”
“Ek dag jy vee jou af aan macho bullshit.”
“Kry die kaarte.”
Ek staan op & haal ’n onoopgemaakte pak kaarte uit die drankkabinet.
“Waarvoor speel ons?”
“Wat van jou siel?” sê hy gemaak sinister.
Ek kyk hom skeef aan.
“Only kidding. Jesus, loos en op. Kom nou, alle grappies op ’n stokkie. Ek is genuïene lus vir ’n lekker pot poker. Wat van strip poker?”
“Is jy seker?”
“Kom-kom, ek weet van die keer toe jy ’n koshuiskamer vol matrieks kaal gehad het, but I’ll take my chances. Anyway, jy trek my al die hele aand uit met jou oë – hier’s jou kans om dit for real te doen.”
Hy vat homself stewig tussen die bene vas. “Dit sal die moeite werd wees.”
Ek skeur die plastiek van die pak kaarte af & gee dit vir hom aan.
“Skommel jy.”
“Ja, & jy?”
Weer die lag. “Trek net jou been. Hoe lyk dit met ’n stywe whiskey. On the rocks.”
“Nie ’n Bloody Mary nie?”
Hy skud sy kop. “Nee wat, ek soek hardehout. Iets met skop.”
Ek gooi vir hom ’n genadelose dop terwyl hy die kaarte bedrewe skommel.
Vir myself gooi ek ’n glas vrugtesap.
“Jy drink mos nie?” vra hy.

Ek knik.

“So al daai drank is vir seduksiedoeleindes?”

“You got it.”

“Jy’s ’n geslepe bliksem, maar jy weet wat jy wil hê & hoe om dit te kry. Ek laaik jou al hoe meer.”

“I try.”

Hy sit die kaarte voor my neer. “Deal, my swaer.”

& so begin ’n onvergeetlike nag van poker. Hy speel self ’n gemene hand, maar die swak plekke in sy verdediging is gou duidelik & hy leer nie so vinnig as wat ek verwag het nie.

Eerste om te waai, is sy baadjie. Dan sy hemp, my trui, sy wit onderhemp, my hemp, sy lyfband. Sy bolyf is perfek ontwikkel, met digte borshare, die reguit soort wat plat teen die vel lê; bruingebrand & met twee tepels wat my oë trek soos magnete.

“Jy’t ’n goeie lyf,” kwaak ek nadat hy sy onderhemp uitgetrek het.

“Jy reken?” Die whiskey het hom mellow gemaak.

“I wasn’t born this way,” lieg hy vlot. “Elke dag drie ure se oefen by die Health & Faggot Club in Groenpunt. Dan sauna, shower. Draf naweke. & wanneer die son skyn, is ek op Sandy Bay.”

“Ek het jou nog nooit daar gesien nie.”

“Maar ek het jou al daar gesien. Dikwels. In Kom-se-bos. ’n Goeie persentasie van die Kaap se manlike bevolking bring hulle kant in daai rooikransbosse ...”

“Maak nie saak watter kant nie.”

“Nee.” Hy lag. “& as dit reën, doen ek gewoonlik ’n pornoteater. Het nou die dag by Adult World ’n movie gesien met die titel *Foreskin Gump*. Baie geil. Not a dry dick in the house!”

Hy hou sy glas uit vir nog ’n whiskey, maak die kaarte bymekaar & skommel vir die volgende rondte.

“Deal.”

Twee ure later sit ons albei so te sê kaalgat. Ek met nog net ’n paar kouse aan & hy net sy onderbroek.

Maar dié waai met die volgende hand.

Hy staan op. Sy lyf laat standbeelde na lomp pogings lyk. Nie ’n ons vet nie, & met alles in perfekte balans. Perfekte simmetrie.

Of soos Blake geskryf het: ’n ‘fearful symmetry’.

Hy draai effens skuins, trek die onderbroek oor sy harige bobene & kuite af, sy agterstewe sigbaar. As iemand ooit bewys gesoek het dat die Skepper meer as net sit of skyt in gedagte gehad het vir die agterstewe, look no further. Twee perfekte halfmane, goudbruin van kleur, lig gespieerd, met donker hare wat die skaduwee van die keep tussen hulle verdiep.

Hy laat val die onderbroek op die mat langs hom & gaan sit.

"Well, I guess this is it," sê ek gemaak-spytig.

"Not quite," sê hy & beweeg sy wysvinger beledigend heen & weer.

"Maar jy's kaalgat – correct me if I'm wrong – & ek het nog 'n paar kouse aan."

"Ek net nóg iets om voor te speel," sê hy geil. "& I'm not talking about my innocence either ..."

"Ek sou nie daarop reken nie, nee. So, wat is dit?"

Hy kom regop. Vanuit die donker skadu onder die six-pack maagspiere hang daar sonder twyfel die mooiste piel wat ek nog gesien het. & I've seen my share. 'n Weergalose, onbesnyde stuk vleis, selfs in 'n ontspanne toestand dik & lank genoeg om die grense van die verbeelding te oorskry. 'n Korrektief op die Dawid-standbeeld. Tom of Finland, eat your heart out! "& jy't gedink Tom of Finland oordryf!" sê hy laggend.

"Klaarblyklik nie."

Hy kom staan voor my, wydsbeen, & lig sy swaar balle op sodat ek kan sien: stewig om die skag & die vol balle, 'n silwer-cock ring.

"The party's not over until the cock ring is gone."

Ek deel die laaste hand. Die vertrek voel meteens baie warm. Ek kan hom ruik & dis moeilik om op die spel te konsentreer. Die kaarte in my hand is klam van die sweet. Hy kyk stip na my, sy oë intens. Ek kyk af na die kaarte in my hand, maar bly bewus van die kragtige heupe & die potente ding wat daar in die skadu's sluimer.

Wat poker 'n uitdaging maak, is nie net dat dit jou geheue & jou kennis van die komplekse wette van dobbel beproef nie, maar ook sterk steun op jou mensekennis, jou vermoë om jou opponent se swakhede uit te snuffel, sy gesig & sy lyftaal te lees. In sekere sin speel jy die man eerder as die kaarte. 'n Goeie pokerspeler het 'n onfeilbare instink. Hy weet wanneer om te bluff, wanneer om uit te val, wanneer om kaarte op te tel & wanneer om sy winste te vat & te waai.

Hierdie keer is dit egter anders. Ek speel nie teen 'n gewone opponent nie, maar teen een van die mees geslepe ooit. Gegee sy vermoë om gedagtes te lees, kan nie anders as om te aanvaar dat hy my láát wen nie.

Maar hoekom?

"Sometimes the lamb slaughters the butcher."

Wat bedoel hy? Die "Lam"?

"Ja, & partykeer dra wolf skaapsklere."

Die spanning laai op. Is hy besig om met my kop te smokkel? Maar hoekom? As hy my laat wen het vantevore kan hy hierdie beslissende hand ook wen. Sonder moeite.

"Wat broei jy so op daai hand?" vra hy & sit sy kaarte op die mat langs hom neer. "Ek gooi solank vir ons 'n dop terwyl jy dink."

Ek word wakker met 'n kloppende hoofpyn. Gedisoriënteerd & sonder 'n draad klere. Op die vloer langs my staan 'n leë drankglas & dis eers toe ek

regop kom dat ek die vel papier daaronder sien. Ek trek dit onder die glas uit.

Jammer dat ek dit aan jou moes doen. Because I really liked you. Maar hoe sê hulle, 'n jakkals verander nie van streke nie. As ek jou kan raadgee, probeer minder gullible wees, minder van 'n romantic.

Onderaan die nota, in die plek van 'n naamtekening, het hy baie amateuragtig, byna kinderlik, 'n bokpoot geteken. In bloed.

Ek soek op my lyf vir tekens van 'n wond, maar kry niks. Dis nie my bloed nie.

Ek strompel dronkerig van vertrek na vertrek. Hy het my woonstel gestroop van alles wat verkwanselbaar is: TV, rekenaar, hoë-troustel, CD-versameling, videomasjien, dekodeerder. Professioneel & tydsaam. Nêrens enige kragdrade of kables wat haastig uitgeruk is nie.

& hy het seker alles in my motor weggekarwei. Want my motorsleutels & beursie wat op die lessenaar gelê het, is skoonveld.

In die kombuis is die skottelgoed gewas & buiten die mikrogolf wat weg is, lyk alles op hulle plek. Dis eers toe ek omdraai dat ek dit sien. Die groot terra-cotta-bak met glasdeksel. & binne-in, nog rou maar keurig voorberei met garnering, die ontpelsde lyke van my katte.

Philip John

Afrikaans as eks-sentristiese letterkunde: Postmodernisties, hardegat en hoopvol in Suid-Afrika

I

Vir 'n kort periode teen die einde van die tagtigerjare en die begin van die negentigerjare is die Afrikaanse literêre toneel op opvallende wyse oorheers deur die herverskyning van die historiese roman. Nie minder nie as ses van die hoofstroom-romans wat in 1991 gepubliseer is, kan byvoorbeeld as historiese fiksie van die een of ander aard geklassifiseer word. Die opvallendheid van hierdie “terugkeer” is verder verhoog deurdat die romans verskyn het in 'n konteks waar die term “postmodernisme” al meer aandag gekry het. Dit was dan ook vir kritici ooglopend dat die betrokke historiese romans nie konvensioneel van aard was nie, maar duidelike postmodernistiese trekke vertoon het. In hul pogings om die fenomeen krities te verwerk het Afrikaanse kritici derhalwe met oorgawe aansluiting gevind by oorsese kritici soos Ihab Hassan, Patricia Waugh, Brian McHale Linda Hutcheon, almal bekend vir hulle werk oor postmodernistiese letterkunde.

In hierdie artikel word daarvan uitgegaan dat daar – ten spyte van die entoesiastiese ontvangs wat Afrikaanse kritici die nuwe historiese roman gegee en die postmodernistiese kritiese apparatuur wat hulle gebruik het – duidelik leemtes in hierdie ontvangs is wat om verdere aandag vra. Die betrokke historiese romans is van so 'n aard dat die benadering gevolg deur Afrikaanse kritici belangrike vraagstukke wat deur die romans opgewerk is, onaangeraak gelaat het. Vrae wat gevra kon word, is dus verdring of gemaskeer deur die benadering wat die kritici gevolg het. Die poging om dié argument te ondersteun, bestaan uit drie komponente. In die eerste plek word die resepsie van die kontemporêre Afrikaanse historiese roman deur Afrikaanse kritici kortliks gekenskets. Hierna word 'n bekende literêre teoretikus, Linda Hutcheon, se benadering tot soortgelyke tekste uiteengesit en krities geëvalueer, en derdens word aandag geskenk aan die implikasie(s) vir 'n aangepaste benadering tot die Afrikaanse letterkunde.

II

Die aansluiting van Afrikaanse kritici by die werk van toonaangewende oorsese kritici vind plaas in 'n konteks wat – veral teen die einde van die tagtigerjare – grondig omvorm is deur die post-strukturalistiese beweging. Wat letterkunde as sodanig betref, is dit veral die post-strukturalistiese perspektief op geskiedskrywing wat 'n leidende rol speel. In die werk van mense soos Michel Foucault, Hayden White en Robert Young, en onder die vaandel van die post-strukturalisme, is die beginsels waarop die

Westerse historiografie gestaan het, radikaal geproblematiseer. Die werk van dié denkers het aangetoon dat aanvaarde idees oor oorsprong, oorsaaklikheid, kontinuïteit, waarheid en die optekening van die verlede nie standhoudend is nie.

Een van die mees invloedryke konsepte waardeur dié filosofiese en kenteoretiese visie op die historiografiese tradisie in kontak gebring is met (postmodernistiese) letterkunde, is Linda Hutcheon se “historiografiese metafiksie”, uiteengesit in haar *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988). In haar gebruik van dié term neem die meta-fiksionaliteit in die historiese literêre tekste waar die bewussyn van die skrywer terugbuig oor sy eie skepping ’n baie belangrike plek in. Dié meta-fiksionele bewussyn is baie soos die kritiese bewussyn van die post-strukturalisme ten opsigte van die heersende Westerse historiografiese tradisie. Omdat die literêre tekste wat Hutcheon betrek historiese romans is (d.w.s. van historiese boustof gebruik maak), was dit nie vir haar moeilik om die post-strukturalistiese visie op die historiografiese tradisie te verplaas na ’n letterkundebenadering nie. Dit is dié verplasing wat onderliggend is aan die karakteristieke fokus van baie kritici wat hulle op die nuwe historiese roman toespits, naamlik op die “strategieë” wat die postmodernistiese skrywer aanwend om sy representasie van die geskiedenis in ooreenstemming te bring met die insigte van die post-strukturalistiese beweging. Gesien vanuit ’n post-strukturalistiese-geïnspireerde oogpunt, blyk letterkunde dieselfde oogmerk te hê as die post-strukturalistiese kritiek van die geskiedenis-idee, te wete “a re-investigation of the basic principles of historiography” (Viljoen 1993: 2).

Die vertrekpunt vir dié herevaluering is die siening dat die geskiedskrywer, net soos die literêre skrywer, aangewese is op taal; dat “die werklikheid slegs deur middel van die taal ervaar kan word tesame met die twyfel aan die representatiewe vermoëns van daardie taal” (Viljoen 1991; vergelyk ook Burger 1994). Die klem op die tekstuele en gepaardgaande interpretatiewe basis van geskiedskrywing regverdig die bevraagtekening van die feitelikheid van geskiedskrywing en gee meer gewig aan die “onvermydelike subjektiwiteit van die tekstualiseerder” (Viljoen 1991: 60). Die Afrikaanse literêre kritiek waarop daar hier gefokus word, toon in hierdie verband groot ooreenstemming ten opsigte van die “strategieë” wat in die literêre tekste onderskei word. In die kritiek word byvoorbeeld gewys op die veelvoudige “stemme” en perspektiewe in die samestelling van ’n verhaal wat verhoed dat ’n enkele oorkoepelende “meesternarratief” oor die vertelde gebeure – en die historiografiese weergawe – saamgestel kan word (Viljoen (1993: 8); Burger (1993: 24)). Die potensiele konflik tussen die verlede en hede word nie verdoesal nie, waardeur die subjektiwiteit van die herskrywer in die hede uitgelig word as deel van die teks of die geskiedskrywing (Viljoen 1991: 65, 73). Meer speelruimte word toegestaan aan “diskontinuïteit” wat ’n netjiese sluitende narratief

onmoontlik maak (Viljoen (1991: 74): vergelyk ook Burger (1993: 28-29)). Die kritici gee ook aandag aan die belangrike rol wat die “hersirkulering van tekste” speel (wat hulle soms “intertekstualiteit” noem), deur die aktivering van ironie en parodie wat daarmee bewerkstellig word. Hierdeur word die aanspraak op objektiewe representasie weer eens ondergrawe en bespotlik gemaak (sien Viljoen 1991: 7). Volgens Burger relativer die gebruik van ’n verskeidenheid tekste uit nie-literêre oorde altyd die pogings tot representasie in die hede: “Die getekstualiseerde nuus, geskiedenis en literatuur word, in postmodernistiese fiksie, bykans altyd deur parodie by die hede betrek” (Burger 1993: 28). Een van die belangrikste maniere waarop die rekord van die verlede aangevul word, is deur die gebruik van fantasie (vergelyk Burger 1994: 66-68). Die gebruik van fantasie werk byvoorbeeld “ontluisterend” in ten opsigte van die heroïese geskiedbeeld, soos in *Suidpunt-jazz* (Steenberg 1993: 187-188). Fantasie maak dit ook duidelik dat daar altyd nog ’n perspektief is vanwaar historiese gebeure gerekonstrueer kan word (Viljoen 1993: 3, 13). Die gebruik van “apokriewe geskiedenis” (Burger 1994: 64) en ontdekkings van sameswerings in die verlede wat die hede op ongekende maniere beïnvloed (Burger 1994: 65-66), vervul soortgelyke funksies.

Wat egter veral interessant is omtrent die oënskylik noue en entoesiastiese aansluiting van Afrikaanse kritici by die post-strukturalistiese denksfeer, is dat die kritici amper sonder uitsondering hul aansluiting by die post-strukturalisme op ’n bepaalde punt ophef. Dit lyk in hierdie verband asof die ongebreidelde aanslag op alle sekerheid van die doktrinêre post-strukturalisme en postmodernisme vir die kritici problematies is. Dit lyk verder asof hierdie “huiwering” mede-veroorsaak word deur die aard van die tekste waarop die kritici fokus. Dit is duidelik dat die tekste die kritici konfronteer met ’n besef dat die ingevoerde teorie van die postmodernistiese teks nie voldoende is nie.¹

Burger (1994) stel byvoorbeeld twee tekste, *Het beleg van Laken* en *Kroniek uit die doofpot*, teenoor mekaar om aan te toon dat, ofskoon albei dieselfde ontluisterende strategieë gebruik, soos metafiksionaliteit, die skep van apokriewe geskiedenis, die beligting van sameswerings en die integrasie van fantasie en geskiedenis, dit in die geval van *Kroniek uit die doofpot* met ’n “doelgerigte erns” gedoen word. Viljoen (1993) fokus op ’n soortgelyke digotomie, maar nou binne ’n enkele teks, naamlik Etienne van Heerden se *Casspiers en Campari’s* wat volgens haar ’n stryd tematiseer “between a fragmenting and a totalising view of history” (Viljoen 1993: 14). ’n Soortgelyke perspektief is te vinde in Burger (1993) se analise van dieselfde roman. Net soos Viljoen (1993) toon hy aan dat die teks “die spektrum van kenmerke van postmodernistiese tekste” (Burger 1993: 21) openbaar, maar tegelykertyd ook blyke gee van ’n *on*-postmodernistiese “hoop in hierdie liegfabriekbestaan” (Burger 1993: 21-22). Waar Viljoen die optimistiese aar in die roman raak sien in die opposisie tussen die karakters

Erwin en Sarel (Viljoen 1993: 19-20), lees albei die tunnel wat Erwin aan die einde van die roman onder sy huis uitgrawe, as 'n soort geboorte-metafoor (Burger 1993: 31; Viljoen 1993: 22).

Die heel algemene "hoop" wat Burger registreer, verskyn in 'n veelvoud aangesigte wanneer ander kritici net soos Burger 'n "positiewe" moment registreer in die kontemporêre Afrikaanse postmodernistiese historiese romans, en inhoud probeer verskaf aan dié moment. Hierdie aangesigte wissel van die mees algemene tot relatief konkrete doelwitte wat die tekste volgens die kritici sou hê.

In sy analise van André P. Brink se *Inteendeel* plaas Burger byvoorbeeld die klem op die verband tussen teks en lewe, op die voorstelling van hoe vertellings betrokke is by selfskepping, deur "die self te hervertel" (Burger 1995: 116). Die rasideel wat Burger met sy analise onderskei, is belangrik. Volgens hom hou dit verband met 'n humanistiese (algemeen-menslike) begeerte, naamlik "met die hoop om 'n meer menslike wêreld tot gevolg te hê" (Burger 1995: 112, 125; vergelyk ook Steenberg (1995)). Visagie (1997a) se analise van Etienne van Heerden se *Casspirs en Campari's* registreer 'n soortgelyke spanning in die roman as die kritici wat reeds genoem is, maar ontwikkel die gesprek verder deur te betoog dat die "hoop" wat Burger in *Casspirs en Campari's* onderskei, eintlik die implikasie dra dat die roman streng gesproke nie as "postmodernisties" bestempel kan word nie (Visagie 1997a: 122, 123). Volgens Visagie veroorsaak die einde van die roman dat die postmodernisme getransendeer word (Visagie 1997a: 24). Die inhoud of betekenis wat Visagie aan Burger se vae "hoop" heg, is duidelik uit 'n artikel waarin hy die roman vergelyk met Louis Ferron se *Turkenvespers*:

Anders as in *Turkenvespers*, 'n roman wat ontstaan het binne die sosio-politieke omstandighede van 'n welvarende Wes-Europa, berus die hunkering na 'n gekonsolideerde, agerende subjektiwiteit in *Casspirs en Campari's* op 'n dringende behoefte om betrokke te raak by die stryd teen die apartheidsbewind (Visagie 1997b: 90).

Ook waar studies nie op historiese romans as sodanig fokus, of eksplisiet gemoed is met kwessies kenmerkend van die literêre representasie van die geskiedenis nie, blyk dieselfde heterogeniteit en vaagheid te heers in die aangesig van die "postmodernistiese uitdaging". Van Heerden (1995, 1996b, 1997) se studies van verhale deur Abraham de Vries vertoon al die kenmerke waaraan tot dusver aandag geskenk is. Hy gee in die eerste plek ook aandag aan "strategieë" wat deur De Vries aangewend word, betrek ook die subjek-problematiek en maak 'n voorstel oor hoe die radikale post-strukturalistiese skepsis getemper of getransendeer kan word deur "hoop" (Van Heerden 1997: 246, 261).

Die inhoud wat hy aan dié "hoop" gee, is verwant aan die begeerte vir 'n "meer menslike wêreld" waarna Burger (1995) verwys. Volgens Van Heerden is die De Vries-tek "tweeslagtig": "... die mens se uitgewekenheid

in taal word bely, maar dit word saamgesien met 'n strewe na menslikheid en verantwoordelike betrokkenheid, veral by betekenisgewing" (Van Heerden 1997: 50). Net so word die "politieke betrokkenheid" waarna Visagie (1997b) verwys, teruggevind in die standpuntinname "teen die leuen" wat Hanekom en Jooste (1995: 56) in *Casspirs en Campari's* onderskei.

Teen die agtergrond van die entoesiastiese aansluiting by die post-strukturalisme dui die veelvoudige inhoude wat die kritici aan "positiewe" of "nie-postmodernistiese" momente in kontemporêre Afrikaanse tekste toeskryf op 'n groot mate van teoretiese inkoherensie. Dié oordeel kan des te meer gevel word omdat 'n uitgewerkte teoretiese raamwerk waarin 'n "positiewe" moment in post-modernistiese letterkunde teoreties in ag geneem word, wél bestaan in die reeds genoemde werk van Linda Hutcheon, van wie al die betrokke kritici deeglik kennis dra.

III

Hutcheon se poging om die postmodernisme te verteoretiseer, is gebou op besprekings van spesifieke manifestasies van die postmodernisme op verskillende terreine, soos byvoorbeeld die argitektuur, historiografie, feminisme en Afro-Amerikaanse teorie en letterkunde. By die verskillende manifestasies van postmodernisme wat Hutcheon bespreek, word die "kontesterende" of "transformerende" impulse van postmodernisme sonder uitsondering beklemtoon. Uit haar besprekings is dit duidelik dat sy meen 'n postmodernistiese uiting altyd 'n kritiese, bevraagtekende moment het en vervolgens ook 'n duidelike teiken wat geproblematiseer word. Verder word sodanige bevraagtekening altyd vanuit 'n duidelik omskrewe posisie onderneem, met 'n duidelik doelwit in oog.

Die klem wat Hutcheon op posisionaliteit plaas, maak dit duidelik dat haar siening van postmodernisme nie daarvan uitgaan dat die postmodernisme as fenomeen uitsluitlik gekenmerk word deur die bevraagtekening en verwerping van konsepte soos eenheid, universaliteit, identiteit, kontinuïteit en subjektiwiteit in navolging van sekere doktrinêre variante van die post-strukturalisme nie. Die bevraagtekening van humanistiese ideale of konsepte gaan in Hutcheon se benadering gepaard met die (beperkte) behoud – en aanpassing – van hierdie idees en konsepte binne 'n nuwe verband, naamlik dié van duidelik gesitueerde of geposisioneerde identiteite of subjektiwiteite. Die manier waarop Hutcheon subjektiwiteit en posisionaliteit benader, maak die teoretiese leemte by Afrikaanse kritici duidelik en kontrasteer daarom skerp met die vae en gemeenplasinge verwysings na 'n "sagter" postmodernisme of na "postmodernistiese hoop". Hutcheon se bespreking van die postmodernistiese argitektuur, wat vir haar dien as "model" (Hutcheon 1988: ix), verskaf 'n aanduiding van hoe 'n aansluiting by die diskoersanalise 'n gekwalifiseerde subjektiwiteit moontlik maak. Volgens haar is die "teiken" van postmodernistiese argitektuur die

argitektoniese tradisie as sodanig, spesifiek die sogenaamde “modernistiese” argitektuur:

In reaction against what modernist ahistoricism then led to, however, postmodern parodic revisitations of the history of architecture interrogate the modernist totalizing ideal of progress through rationality and purist form (Hutcheon 1988: 25).

Hutcheon se verwysing na parodie is insiggewend. Dit dui daarop dat postmodernistiese argitektuur die argitektoniese erfenis nie verwerp nie, maar geselekteerde aspekte binne nuwe verbande wil behou. Hierdeur sinjaleer die postmodernistiese argitektuur dat die eintlike doelwit daarvan ’n andersoortige argitektoniese tradisie is. Die kritiese gebruik van die argitektoniese verlede het dus as eintlike doelwit die hervorming van die argitektuur as *instelling* wat die sosiale posisie en politieke rol van die tradisie insluit:

In using parody in this way, postmodernist forms want to work toward a public discourse that would overtly eschew modernist aestheticism and hermeticism and its attendant political self-marginalization (Hutcheon 1988: 23).

Hutcheon betoog dat die postmodernistiese kritiek van die argitektoniese tradisie nie voortkom uit ’n abstrakte vernuwingsdrang nie, maar ’n poging is om die verhouding tussen argitektuur en sy sosiale basis, d.w.s. die eintlike *gebruikers* van die produkte van die argitektoniese dissipline, te transformeer. Hutcheon se bespreking van die postmodernistiese argitektuur plaas dus ’n praktiese oriëntasie op die voorgrond (Hutcheon 1988: 29). Indien suksesvol, loop ’n prakties-gerigte herposisionering van die argitektuur as instelling uit op ’n nuwe verhouding tussen teorie en praktyk, en gepaard daarmee, ’n getransformeerde verhouding tussen die tradisie en sy gebruikers (Hutcheon 1988: 28).

’n Getransformeerde argitektoniese instelling stel die praktiese sy van argitektuur dus bo die abstrakte of estetiese sy, of ten minste gelyk aan die estetiese. Een manier waarop dié praktiese sy van die postmodernistiese projek (soos deur Hutcheon voorgestel) gerealiseer kan word, is wanneer die inagneming van die “actual social use” van argitektoniese produkte of artefakte deel gemaak word van die ontwerpproses (Hutcheon 1988: 32). As voorbeeld verwys Hutcheon na hoe postmoderne argitekthe die “etniese identiteit” van die situering van ’n gebou deel maak van die ontwerpproses (Hutcheon 1988: 31-32). Dit is dus ’n benadering wat sorg dat sosiopolitieke dimensies inspeel op die argitektoniese arbeid, oftewel die estetiese sfeer.

“Postmodernisme” beteken dus vir Hutcheon dat die abstrakte, universele, rasionalistiese kriteria en raamwerke op die agtergrond geskuif word en dat daar plek ingeruim word vir die lokale, die regionale en die praktiese. Nog ’n hoeksteen van Hutcheon se (gekwalfiseerde) behoud van identiteit

en geankerde subjektiwiteit is haar konsep “eks-sentrisiteit” waarmee die institusionele vraagstelling wat sy voorop stel, gekomplementeer word. Sy gebruik die konsep “eks-sentrisiteit” met verwysing na ’n aantal “eks-sentristiese” subjektiwiteite, soos dié van swartmense, homoseksuele en feministe. Sy noem dié subjektiwiteite “eks-sentristies” omdat hul uitings die aanspraak van humanisties-gebaseerde kennisraamwerke op universaliteit bevraagteken en in die proses ontmasker het as gekoppel aan die behoud van mag deur gevestigde diskoerse wat gekoppel is aan gewoonlik wit, manlike subjekposisies.

“Eks-sentrisiteit”, soos deur Hutcheon gebruik, het die potensiaal om postmodernistiese tekste binne ’n genuanseerde en komplekse te plaas. In die eerste plek skep haar benadering ’n ruimte waarin nie alle diskoers aan ’n onophoudelike en oneindige “dekonstruksie” onderhewig is nie en waar daar wel plek is vir diskrete groeperings. Die verskil met vroeër benaderings is nou dat ’n diskrete diskoers of groepering nie aan ’n dominante oorkoepelende abstrakte waardestelsel gemeet word nie, maar in die eerste plek gesien word as deel van ’n verhouding tussen ’n aantal verskillende diskrete eenhede, oftewel as deel van ’n stelsel van verskille:

The concept of alienated otherness (based on binary oppositions that conceal hierarchies) gives way, as I have argued, to that of differences, that is to the assertion, not of centralized sameness, but of decentralized community – another postmodern paradox (Hutcheon 1988: 12).

Wat Hutcheon se konsep nog bruikbaar maak, is dat dit die kritikus nie dwing om daarvan uit te gaan dat ’n diskrete diskoers of groepering intern *homogeen* moet wees nie – verskil en differensiasie is ook van toepassing op die *interne* samestelling van die (eks-sentristiese) diskoers of groepering:

What is always important to recall, however, is that difference operates *within* each of these challenging cultures, as well as against the dominant. Blacks and feminists, ethnics and gays, native and “Third World” cultures, do not form monolithic movements, but constitute a multiplicity of responses to a commonly perceived situation of marginality and ex-centricity (Hutcheon 1988: 62; sien ook 199-200).²

Dit is so ’n lesing van Hutcheon, wat nie daarvan uitgaan dat bevraagtekening en ondergraving die enigste prosesse is wat betrokke is by die nuwe historiese fiksie, oftewel “historiografiese metafiksie” nie, wat die geleentheid bied om ’n ander, breër opgesette raamwerk te ontwikkel vir die bestudering van die nuwe Afrikaanse historiese roman, *sowel* as vir die situasie van die kontemporêre Afrikaanse teks in die algemeen.

IV

Waardering vir die manier waarop Hutcheon die relativistiese tendens in die postmodernisme temper, beteken egter nie dat haar benadering

onveranderd op die (Suid-)Afrikaanse situasie oorgeplaas kan word nie. Benewens die feit dat sy haar teorie binne 'n bepaalde konteks ontwikkel het, is daar 'n paar interne inkonsekwensies in haar benadering wat problematies is. Die belangrikste probleme waarop 'n "toepassing" van Hutcheon se teorie, oftewel "poëtika", op 'n letterkunde soos die Afrikaanse stuit, hou verband met die rol wat die terme "geskiedenis" en "eks-sentrisiteit" in haar teorie speel. Die mate van semantiese verwarring of "gly" wat daar in haar teorie rondom hierdie terme, en veral rondom "geskiedenis" bestaan, maak 'n ongereflekteerde gebruik van haar benadering verdag.

Die onbeslistheid of "stilte" in Hutcheon se teorie met betrekking tot die konsep "geskiedenis" word duidelik wanneer die manier waarop sy die argitektuur as model aanwend, vergelyk word met die manier waarop sy die gebruik van historiese materiaal in letterkunde benader. So 'n vergelyking tussen Hutcheon se argitektuur-model en haar literatuurbenadering is geregverdig omdat dieselfde term, d.w.s. "geskiedenis", in albei analitiese situasies voorkom.

In die geval van Hutcheon se perspektief op die postmodernistiese argitektuur is die "geskiedenis" wat ter sprake kom, nie die "geskiedenis" in die algemeen nie, maar spesifiek die geskiedenis van die *argitektuur* as dissipline, en dan veral as *tradisie*. Hierteenoor verskuif die betekenis van "geskiedenis" egter na *die geskiedenis in die algemeen*, oftewel geskiedskrywing as sodanig, wanneer Hutcheon (en Afrikaanse kritici) na letterkunde kyk. Twee wesenlik verskillende situasies is dus eintlik ter sprake.

In die geval van Hutcheon se benadering tot histories-gebaseerde letterkunde is die situasie wat sy aanspreek kompleks as in die geval van die argitektuur omdat twee kulturele "domeine" betrokke is. Hutcheon se definisie van letterkunde gaan uit van 'n verskuiwing *oor* dissiplinêre of tradisionele grense wat nie by haar definisie van die argitektuur die geval is nie. Dat sy nie eksplisiet aandag hieraan gee nie, is 'n ernstige tekortkoming in haar studie, met belangrike implikasies vir die gebruik daarvan. Ofskoon die implikasies nie sigbaar inwerk op Hutcheon se studie as sodanig nie, is dit duidelik dat die leemte in haar benadering probleme sal veroorsaak indien dit ongereflekteerd op 'n situasie soos dié van die Afrikaanse letterkunde oorgeplaas word.

Die manier waarop Hutcheon letterkunde benader, dra die implikasie dat die "teiken" by postmodernistiese (historiese) letterkunde, anders as in die geval van argitektuur, nie die *eie* (letterkundige) tradisie is nie, maar 'n tradisie wat tot 'n ander diskoers of dissipline behoort, naamlik geskiedskrywing. Die manier waarop Afrikaanse kritici Afrikaanse historiese romans geanaliseer het, toon in hierdie verband 'n duidelike verwantskap met Hutcheon se benadering. Dit is dus voorstelbaar dat 'n denkfout soortgelyk aan dié van Hutcheon 'n rol speel by die teoretiese inkoherensie van die Afrikaanse kritici wat hierbo bespreek is.

Kennisname van Hutcheon se denkfout met betrekking tot die verhouding tussen letterkunde en geskiedenis bied die geleentheid om die probleme te vermy wat kenmerkend is van die Afrikaanse literêr-kritiese reaksie op postmodernistiese historiese letterkunde. Dit kan kritici ook help om op 'n ander manier te kyk na die gebruik van historiese materiaal in kontemporêre Afrikaanse fiksie. Een manier om dit te vermag, sou wees om die argitektuurmodel konsekwent as vertrekpunt te neem. Die konsekwente toepassing van dié model, soos deur Hutcheon gebruik, het in die eerste plek implikasies vir die betekenis wat die term "geskiedenis" in die analitiese raamwerk kry. Indien die model konsekwent toegepas word, het dit die implikasie dat "geskiedenis" sou moes beteken (of ook sou moes beteken): die geskiedenis van letterkunde, of die geskiedenis van die letterkundige tradisie. In die geval van hierdie artikel sou dit dui op die geskiedenis van 'n letterkunde, spesifiek die geskiedenis van die *Afrikaanse* letterkunde. Die teiken van die postmodernisme, indien die argitektuur-model as rigtend aanvaar word, sou dus in die geval van die letterkundestudie die geskiedenis of verlede van 'n spesifieke letterkunde, of letterkundige tradisie, soos die Afrikaanse, moes wees. So 'n verskuiwing, vanaf letterkunde gestel teenoor geskiedenis/geskiedskrywing na letterkunde gestel teenoor die eie tradisie, skep die basis waarop die vae "hoop" wat kritici in kontemporêre Afrikaanse tekste onderskei, teoreties verreken kan word.

'n Tweede swak plek in Hutcheon se benadering wat implikasies inhou vir die gebruik daarvan binne Afrikaanse verband, het te make met die manier waarop sy eks-sentrisiteit konseptualiseer. Dié konseptualisering speel weer in op die status wat die term "geskiedenis" (kan) beklee in haar benadering. Hutcheon assosieer eks-sentrisiteit baie duidelik met diskrete, duidelike waarneembare groeperings in die samelewing, spesifiek waar hierdie groeperings gevorm of onderskei word op grond van konkrete eienskappe soos geslag, seksualiteit en velkleur. Daar bestaan 'n duidelike stilte in haar benadering met betrekking tot groeperings wat op grond van bewussyn en simboliek gevorm word, soos waar etniese groepe betrokke is.

Een van die gevolge van dié soort konseptualisering is dat dit die draagwydte van die term "geskiedenis" veel meer beperk as wat nodig is. Die "geskiedenis" wat deur eks-sentristiese postmodernistiese letterkunde geteiken word, het in haar benadering uitsluitlik te make met feitlike of epistemologiese fasette van (historiese) kennis of 'n geskiedbeeld. 'n Perspektief waar "geskiedenis" gesien word as 'n soort "medium" of simboliese grondstof waarvan skrywers gebruik maak, ontbreek in haar benadering. Dit is daarom dat die teiken van postmodernistiese historiese letterkunde vir Hutcheon die geskiedenis as *dissipline* of tradisie is, en nie die/n letterkundige tradisie nie. Dit is ook daarom dat sy nie werklik (kan) verduidelik hoe letterkunde 'n positiewe, skeppende en nie-kritiese rol (kan) speel met verwysing na eks-sentrisiteit nie.

'n Kritiese perspektief op Hutcheon bring dus aan die lig dat haar

benadering 'n bepaalde oriëntasie toon. In die eerste plek lyk dit asof Hutcheon die uitsprake van post-strukturalistiese teoretici en kritici oor postmodernistiese letterkunde op sigwaarde neem. Sy aanvaar klaarblyklik die analyses en interpretasies wat post-strukturalistiese kritici van bepaalde letterkundige tekste aanbied, sonder om die moontlikheid te oorweeg dat alternatiewe interpretasies en gebruike van sodanige tekste moontlik is. Hierdie "inkonsekwensie" in Hutcheon se benadering mag die gevolg wees van die passie waarmee sy een van die sentrale betoogpunte van haar studie aanpak, naamlik om die "postmodernisme" te koppel aan "historiografiese metafiksie" en eks-sentrisiteit om sodoende 'n sosiale en politieke rol vir postmodernisme in te ruim en dit te verdedig teen die beskuldigings dat dit irrelevant, nostalgies en a-histories is (Hutcheon 1988: 40). In die tweede plek lyk dit asof haar positiewe waardering van die tekste van "eks-sentristiese" groeperings nie in die eerste plek uitgaan van analyses van die inhoud van sodanige tekste nie, maar eerder van die simplistiese en aktivistiese koppeling tussen teks en werklikheid waarop sommige lede van die eks-sentristiese groeperings aanspraak maak. Samevattend kan gesê word dat Hutcheon se benadering in kenteoretiese terme – veral wat die koppeling van teks en werklikheid met verwysing na eks-sentristiese skrywers betref – 'n duidelik "realistiese" inslag toon. Aansluiting by Hutcheon sonder insig in die gebreke en kenteoretiese perspektief wat haar benadering kenmerk, sal noodwendig lei tot die soort teoretiese inkoherensie kenmerkend van die Afrikaanse kritici waarna hierbo verwys is. Terselfdertyd is dit duidelik dat die tersydestelling van die realistiese inslag van Hutcheon se benadering en die gepaardgaande opheffing van die beperkings wat daarmee saamgaan, 'n unieke geleentheid bied. Met betrekking tot die Afrikaanse letterkunde ruim so 'n tersydestelling die weg in vir 'n nuwe manier om na die Afrikaanse letterkunde te kyk, naamlik as 'n eks-sentristiese letterkunde.

V

Die konseptualisering van die Afrikaanse letterkunde as eks-sentristies help in die eerste plek om te sien wat die inhoud of implikasies is van die onpostmodernistiese "hoop" wat kritici in Afrikaanse tekste onderskei het. Dié hoop kan nou gesien word as 'n aanduiding dat daar agter die letterkunde 'n konkrete (eks-sentristiese) subjektiwiteit is soos dié van gays, feministe en swartmense waarna Hutcheon verwys en wat die ongebreidelde dekonstruksie van doktrinêre postmodernisme afwys. Dat daar dus in die hedendaagse wêreld van dekonstruksie, globalisering, deterritorialisering en ander soortgelyke middelpuntvliedende tendense 'n hardnekkige "Afrikaanse" identiteit of subjektiwiteit bly voortbestaan. En dat die gebruik van historiese materiaal in fiktiewe tekste nie net gekoppel kan word aan kritiek op die tradisionele historiografiese tradisie nie, maar ook aan wat op literêre wyse deur die gebruik van historiese materiaal *geskep* word, naamlik

'n (eks-sentristiese) Afrikaanse subjektiwiteit.

Die implikasies van 'n eks-sentristiese konseptualisering strek veel wyer as die kontemporêre historiese roman en die "hoop" wat kritici daarin bespeur het. Die hele spektrum Afrikaanse tekste word betrek deurdat so 'n konseptualisering voorsiening maak vir 'n raamwerk waarin die kompleksiteit van die letterkunde in sy konteks duideliker aangespreek kan word, beide wat betref die interne samestelling van die letterkunde sowel as die eksterne verhoudings waarin die letterkunde ingebed is.

Dit laat in die eerste plek byvoorbeeld ruimte vir die (konvensionele, voortgesette) bestudering van die "eienaardige" van die Afrikaanse letterkunde, of anders gestel, die onderskeiding en bestudering van dit wat die letterkunde "anders" maak as ander letterkundes.

Maar wat die aansluiting by 'n aangepaste Hutcheon miskien veral bring, is 'n manier om – naas die eenheid – ook die "heterogeniteit" van die letterkunde volledig te konseptualiseer. Dié heterogeniteit het ten minste twee sye, een te make met 'n middelpuntvliedende tendens en die ander met 'n middelpuntsoekende tendens.

Die middelpuntvliedende tendens het te make met snypunkte tussen die letterkunde en ander, nie-literêre diskoerse wat die "eenheid" van die letterkunde in die gedrang bring deurdat dikwels *on*-literêre eise aan die letterkunde gestel word. Die situasie(s) wat hiermee geïmpliceer word, hoef nie noodwendig as negatief ervaar te word nie. Die aansluiting van die Afrikaanse letterkunde by diskoerse wat met homoseksualiteit, feminisme, ras, menseregte en die beskerming van die omgewing geassosieer word, verteenwoordig in die meerderheid gevalle 'n verruiming van die letterkunde. Die middelpuntsoekende tendens in sy heterogene gedaante het te make met die posisie van die Afrikaanse letterkunde in die Suid-Afrikaanse samelewing. Die tersaaklike gedeelte van Hutcheon se teorie in hierdie verband is die gebruik wat sy maak van 'n sentrum/periferie-beeld, -verhouding of -dinamiek. In Hutcheon se benadering staan so 'n verhouding sentraal omdat sy daarvan uitgaan dat die literêre uitdrukking van eks-sentristiese groepe nie in of vanuit 'n vakuum plaasvind nie, maar eintlik teen die agtergrond van die (voormalige) "sentrum", oftewel die Westerse tradisie wat nie geheel en al verwerp word nie, maar eerder "gebruik", aangepas, gekritiseer, geparodieer word, ensovoorts.

In die geval van die Afrikaanse letterkunde staan dié letterkunde in so 'n posisie dat dit vir 'n fassinerende perspektief op die verhouding sorg. Aan die een kant het die Afrikaanse letterkunde (eintlik die Afrikaner se politieke kultuur) self in die verlede die rol gespeel van 'n lokale, beperkte (regionaal-omskrewe) sentrum met ander kulture en letterkundes in 'n gemarginaliseerde posisie daaromheen. Terselfdertyd het die Europese kultuur en letterkunde vir die Afrikaanse letterkunde in die posisie gestaan van "sentrum", waarteen die Afrikaanse letterkunde gedefinieer is en waaruit die letterkunde geput het. Politieke ontwikkelings in Suid-Afrika, veral die

opkoms van die bevrydingsbewegings en die onlangse demokratisering van die Suid-Afrikaanse staat, het hierdie verhouding(s) egter omverge-
werp. 'n Moontlikheid wat in hierdie nuwe opset toenemend 'n moontlikheid
word, is dat die Afrikaanse letterkunde van die toekoms ook aan nóg 'n
sentrum onderworpe gaan wees, naamlik die van die Afrika-kultuur.

In so 'n situasie sal 'n eks-sentristiese konseptualisering van die Afrikaanse
letterkunde riglyne verskaf oor die waarskynlike rol van die letterkunde.
Dit is in hierdie verband denkbaar dat die letterkunde ten opsigte van die
opkomende Afrika-sentrum sal figureer soos die eks-sentrisiteite waarna
Hutcheon verwys. So gesien, is dit heel moontlik dat een van die
belangrikste funksies van die Afrikaanse letterkunde van die toekoms gaan
wees om binne die verband van multi-kulturalisme enige dominante of
oorheersende tendens en dié se aansprake op universaliteit te temper, te
kwalifiseer en te relativeer.

'n Meer konsekwente refleksie van Hutcheon se benadering bring dus
aan die lig dat daar naas die “hoop”, die “mensliker wêreld” en 'n “anti-
apartheidstendens” ook stewiger grond bestaan in kontemporêre
Afrikaanse fiksie – dié van 'n hardnekkige, maar eks-sentristiese Afrikaanse
self.³ Ook dat dié self nie eksklusiwisties of chauvinisties hoef te wees nie.

Notas

1. 'n Uitsondering op die reël wat genoem moet word, is 'n artikel deur Louis Viljoen (1991)
oor die poësie van Antjie Krog waarin die leser daaraan herinner word dat die post-
strukturalisme ook gaan oor die bemagtiging van voorheen onderdrukte en agtergestelde
subjektiwiteite en stemme. In die geval van die poësie van Antjie Krog waarop die artikel
fokus “is dit die gedeeltelik onderwaardeerde en onderskatte vroue (Susanna Smit,
lady Anne) wat deur middel van poëtiese fiksie teruggeskryf word in die Suid-Afrikaanse
geskiedenis in” (Viljoen 1991: 61). Hierdie artikel is die enigste voorbeeld van 'n analise
van kontemporêre historiese letterkunde wat gebruik maak van die idee van “eks-
sentrisiteit” soos deur Hutcheon verteoretiseer.
2. 'n Onlangse voorbeeld van 'n kritikus wat klem plaas op interne heterogeniteit, is Ahmad
se uitgebreide bespreking van Indiese letterkunde, *In Theory. Classes, Nations, Literatures*
(1992).
3. Verwante en duideliker “spesifikasies” vir hierdie soort self is te vinde in Olivier (1995)
se verbandlegging tussen Afrikaanse letterkunde en die benadering van Afro-
Amerikaanse letterkunde, soos deur Henry Louis Gates Jr.; in Radhakrishnan (1987)
se uitgebreide bespreking van 'n “post-etniese” identiteit; en in die soort van
persoonlikheid waarna Featherstone (1995: 50) verwys: “... which ... aim at some even-
tual, albeit more complex, multi-readable, recovery of form into life – but a form more
flexible and less elevated: a form on the side of life and against form itself”.

Verwysings

- Ahmad, Aijaz. 1992. *In Theory. Classes, Nations, Literatures*. London: Verso.
- Burger, Willie. 1993. Van “Lag vir die waarheid” tot “Postmodernistiese hoop.” *Tydskrif vir
letterkunde* 31(4): 21-33.
- . 1994. Postmodernisme: doelgerig of vrolike lui? 'n Polisieroman en 'n moorddroom.
Literator 15(1): 59-71.
- . 1995. Om inteendeel te sê: oor selfskepping – wanneer lewe en vertel deurmekaar
raak. *Literator* 16(1): 111-126.

- Featherstone, Mike. 1995. *Undoing culture. Globalization, Postmodernism and Identity*. London: Sage.
- Hanekom, Valerie en G.A. Jooste. 1995. Die tussenskap van Erwin in *Casspirs en Campari's* van Etienne van Heerden. *Stilet* 7(1): 50-60.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory and Fiction*. London: Routledge.
- Olivier, Gerrit. 1995. Afrikaans and South African Literature. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap* 11(2): 38-48.
- Radhakrishnan, R. 1987. Ethnic Identity and Post-Structuralist difference. *Cultural Critique* 6: 199-220.
- Steenberg, D.H. 1993. Postmodernistiese roman en S.A. geskiedenis: John Miles en André Letoit. SAVAL Kongresreferate XII: 183-192.
- . 1995. Juffrou Sophia op soek na 'n nuwe perspektief. *Literator* 16(2): 63-78.
- Van Heerden, Etienne. 1995. "Nu tasten wij naar verf en woord": Die aangetekende verlede in Abraham de Vries se "Siënese dagboek" en Koos Prinsloo se "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis". *Stilet* 7(2): 11-21.
- . 1996. Die skrywer as towenaar: die omdigtingsproses werklikheid/fiksie in Abraham de Vries se "Towenaars". *Stilet* 8(2): 18-52.
- . 1997. *Postmodernisme en prosa. Vertelstrategieë in vyf verhale van Abraham de Vries*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Viljoen, Louise. 1991. Susanna Smit en lady Anne Barnard – enkele aspekte van Antjie Krog se historiese poësie as tagtigerverskynsel. *Stilet* 3(1): 57-79.
- . 1993. Re-presenting History: Reflections on Two Recent Afrikaans Novels. *Current Writing* 5(1): 1-24.
- Visagie, Andries. 1997a. Subjektiwiteit en geskiedenis in Etienne van Heerden se *Casspirs en Campari's*. *Stilet* 9(1): 109-126.
- . 1997b. Die geproblematiseerde subjek in *Turkenvespers* van Louis Ferron en *Casspirs en Campari's* van Etienne van Heerden. *Stilet* 9(2): 81-90.

Universiteit van Transkei

H.J. Pieterse Verse*

Welkom in my kasteel. Jy lyk verbaas;
die mure brei uit, trek hulself weer in.
Jy raak aan klip, tas aan die begin
en einde van tyd wat déúr my vensters blaas.
Wat bly oor? Jy kyk terug.
Slegs die eggo van die eggo van 'n sug.

Trek die gordyne van jou oë oop
en sien my landgoed se grense in die lug.
Water ruis onder en deur my valbrug
na seë wat alle vastelande sloop.
Wat bly oor? Ek kyk terug.
Slegs die eggo van die eggo van 'n sug.

Jy voel vreemd; kom nader, kyk rond.
Uit jou drome ken jy reeds dié prent,
en waarop my kasteel se fondament
ook al gebou is, dit bly steeds grond.
Wat bly oor? Ek kyk terug.
Slegs die eggo van die eggo van 'n sug.

Atisja en Dharmakirti

Van jongs af het Atisja geweet
daar is geen sin in rykdom nie.
In Indië en Tibet het hy hom gepuur,
op nege en twintig reeds ryk in sy saffraankleed.

Honderd sewe en vyftig onderwysers
het hy onderrig oor meegevoel, liefhê,
die helderste lig van self aflê
en hoe om liggaam en verstand te isoleer.

Saam met honderd vyf en twintig studente
het hy dertien maande lank na Indonesië gevaar,
na Dharmakirti van Suvarnavipa,
die meester in die leer van onselfsugtigheid.

* Uit *Die burg van hertog Bloubaard* wat deur Tafelberg uitgegee word

Tydens die reis moes hulle die leviatan trotseer,
toe storms, wat hy ná drie weke kon stop
deur die kragte van meegevoel uit te spreek,
die skreeuende demone met liefde te besweer.

Toe hulle land in Suvarnavdipa
het hulle studente op die strand sien mediteer.
Voordat hulle die meester sou ontmoet
het hulle veertien dae lank eers saam geleer.

Atisja het Dharmakirti 'n kristalvaas geskenk,
gevul met goud, silwer, pêrels, beril en koraal.
Hy het gesê: Vul nou my liggaam en verstand
met gedagtes en wysheid uit u bokaal.

Atisja het geleer dat die liggaamlike leeg is,
die leegheid ook die liggaamlike is,
dat leegheid niks anders as die liggaamlike is nie,
en die liggaamlike niks anders as leegheid nie.

Twaalf jaar lank het hy die essensie van die saak,
die helder verstaan, bestudeer en geleer.
Hy en Dharmakirti het soos lote inmeekaargegroei;
twaalf jaar lank, elke nag, het hul kussings aan mekaar geraak.

Rei van my vrouens

Deur droomgange soek julle elke nag
na sleutels van my gegrendelde kamers.
My kasteel se mure sug sonder ophou
die lae bloedtoon van 'n eerste lied
mîn gheselle chumet niet

Dan verskyn julle die een na die ander,
statig in gelid, sonder om hande vas te hou,
al in die rondte om my hemelbed,
gesigte weggekeer, in julle eie ritme.
Die jare se dans het min verander.

Ek sien jou altyd eerste, vrou
van die oggend, wat vrolik dink
jy ken die sterrekodes van my fort

reeds vanaf die eerste dag. Jy vergeet
hoe stadig herinnerings hier wegsink.

My vrou van die middag, jou gloeiende hare
waai koper, staal en brons in die wind
deur my gange; ek onthou jou sweet
en swaelgeur in my bed. Ook jy
verdwyn met uitgeputte gebare.

Wanneer jy aan die slaap raak
soos die see, my vrou van die aand,
laat jy jou hare swart oor my val, trek dan terug
asof iets jou laat skrik in die stiltes van my ryk.
Jy stap verder, sonder om in jou slaap terug te kyk.

My allesoorheersende vrou van die nag,
jy gly heel laaste deur my klam vertrekke.
In my woordkasteel soek jy sleutels van bloed
deur donkertes van oggend, middag, aand.
Skaduwees stoot op tot oor jou tong
maar jy sing: *manda liet*.
Jy rimpel my slaap, vertrek dan onseker en bang.
Van jou alleen behou ek 'n nagloed,
die hitte van 'n onsigbare muur
wat die dromende nagson snags vasvang.

Deur droomgange soek julle elke nag
na sleutels van my gegrendelde kamers.
My kasteel se mure sug sonder ophou
die lae bloedtoon van 'n eerste lied
mîn gheselle chumet niet

Arnold Blumer

Vertaling as ideologiese manipulasie

Die volgende opmerkings word gemaak met betrekking tot Duitse vertalings van Afrikaanse romans en die agtergrond is die volgende:

Blykbaar verkoop Afrikaanse uitgewers die vertaalregte van die romans wat by hulle verskyn amper altyd aan Engelse agentskappe wat dan met hierdie regte by Europese uitgewers gaan smous. Dit beteken konkreet: 'n Afrikaanse roman in 'n Franse, Duitse of Italiaanse vertaling word omtrent altyd uit Engels vertaal en nie direk uit die oorspronklike Afrikaans nie. Teoreties kan hierdie vertalings selfs via 'n derde of vierde taal plaasvind (van Afrikaans na Engels van daar na Frans, dan na Italiaans en dan eers na Duits). Wat die Duitse leser uiteindelik te lese kry is enersyds skaars meer verstaanbaar en andersyds so ver verwyderd van die oorspronklike teks dat dit skaars nog herkenbaar is. Oor die redes hiervoor kan 'n mens net gis. Vermoedelik is die hoofrede dat daar in Duitsland omtrent geen vertalers is wat Afrikaans magtig is nie. Ook oor die antwoord op die vraag hoekom Afrikaanse uitgewers die vertaalregte aan Engelse agentskappe verkoop kan 'n mens net gis: waarskynlik omdat hulle die Europese boekemarkte en dus die teikenlesersgroepe nie ken nie. Maar die Afrikaanse uitgewers behoort te weet dat daar in Suid-Afrika vertalers is wat Afrikaans amper net so goed ken soos hulle Duitse moedertaal en wat boonop hier grootgeword het en dus ook die kulturele besonderhede taamlik goed ken waaruit 'n spesifieke Afrikaanse roman voortspruit.

Om die vertaalregte van Afrikaanse tekste aan Engelse agentskappe te verkoop is problematies omdat Afrikaans-Duitse vertalers geen kans het om 'n Afrikaanse teks direk uit die oorspronklike taal in Duits te vertaal nie as daardie teks reeds in Engels of 'n ander Europese taal vertaal is. Daar is baie uitstekende vertalers in Duitsland wat gespesialiseer het om juis uit daardie tale in Duits te vertaal en dus is die kompetisie eenvoudig te groot. Buitendien, het 'n Duitse uitgewer 'n slag vir my geskryf, is dit vir hulle meer prakties en makliker om met vertalers te werk wat in Duitsland woon as met vertalers wat ver weg in die buiteland gesetel is. Maar in die era van internet en e-pos kan hierdie argument gou ongeldig word.

Om die vertaalregte van Afrikaanse tekste aan Engelse agentskappe te verkoop het egter ook 'n positiewe kant: sodoende word Afrikaanse tekste aan 'n groot aantal Europese en buite-Europese tale blootgestel wat egter ook in 'n mindere mate die geval is as die Afrikaanse teks direk uit die oorspronklike in Duits vertaal is. Want dit is bekend dat Duitsland naas Rusland een van die grootste vertaallande van die wêreld is. Daarmee bedoel ek dat Duitsland en Rusland baie meer tekste uit ander tale in Duits en Russies laat vertaal as ander lande.

Met behulp van twee voorbeelde wil ek illustreer wat gebeur, wanneer

Afrikaanse tekste in Duits vertaal word. Die eerste teks is Rachelle Greeff se *Al die windrigtings van my wêreld* (Kaapstad: Queilleries Uitgewers 1996) wat in Duits met die titel *Wohin der Wind mich trägt* in 1999 by die Diana Taschenbuchverlag verskyn het wat 'n onderneming van die Wilhelm Heyne Verlags GmbH & Co. in München is. Voor in die Duitse uitgawe staan (*my vertaling, A.B.*): “Die vertaling uit Afrikaans is met middele van die Departement van Buitelandse Sake ondersteun deur die Geselskap ter bevordering van die literatuur van Afrika, Asië en Latyns-Amerika” en is gedoen deur Stefanie Schäfer. Die Duitse uitgawe beslaan 335 bladsye en ek het 485 “foute” getel. Ek moet toegee dat 'n mens oor 'n aantal van hierdie foute kan sry, maar heelwat ander verwring die betekenis van die oorspronklike sodanig dat ek myself afvra of me. Schäfer werklik uit Afrikaans en nie eerder uit Nederlands of Engels vertaal het nie.

Eers 'n paar grappige voorbeelde:

Die ek-verteller ry in Londen met die moltrein en sien teen 'n muur 'n graffiti: “If the French don't buy our lamb we won't buy their letters” (5). In die Duitse vertaling staan: “Wenn die Franzosen unser Lammfleisch nicht kaufen, kaufen wir nicht ihre Bücher” (14) [... we won't buy their books = *my terugvertaling, A.B.*]. Blykbaar ken die vertaler nie die begrip “French Letters” nie, alhoewel daar in Duits die term “Pariser” bestaan wat nie net dieselfde betekenis het soos “French Letters” nie maar ook geografies na dieselfde land van oorsprong verwys. Hier sou 'n mens kon dink dat die vertaler se kennis van Engels nie baie goed is nie.

Maar dan is daar 'n vertaling wat 'n mens laat vermoed dat die vertaler met 'n Engelse vertaling van die oorspronklike Afrikaanse teks gewerk het. Die verteller beskryf haar ouma se kat wat op die vensterbank lê: “Hy was homself, en ignoreer my steeds” (39). Me. Schäfer maak daarvan: “Er war sehr eigen und hatte mich schon immer ignorier” (74) [Hy was baie eiesoortig en het my nog altyd geïgnoreer]. Moontlik het sy “hy was homself” as Engelse “he was himself” gelees en het langs hierdie ompad by die foutiewe Duitse vertaling uitgekom.

Op bl. 86 haal die verteller 'n kleurlingvrou aan wat in Kaapse Afrikaans beskryf in watter omstandighede sy woon: “As dit nou reëntyd is, daar by my kamer en die voorkamer ook, is die miere heeltemal vermur soos die koue en klammigheid deurslat, en my vensters is geroes”. In die Duitse vertaling staan: “In der Regenzeit werden sogar die Ameisen in meinem Zimmer und im Flur schimmelig, weil überall Kälte und Feuchtigkeit reinkommen. Außerdem sind meine Fensterrahmen verrostet” (158) [In die reëntyd is selfs die miere {=ants} in my kamer en voorkamer heeltemal vermur omdat die koue en klammigheid oral inkom. Buitendien is die rame van my vensters geroes]. Toe ek die vertaler op hierdie bladsy wys kry ek in 'n brief van 21.1.2000 die volgende antwoord: “Buitendien het u oënskynlik 'n ander uitgawe van die oorspronklike teks gebruik as dié een wat ek tot my beskikking gehad het en waarin daar moontlik ook drukfoute

voorkom. In my uitgawe staan daar op bl. 86, laaste paragraaf, 'miere' en dit beteken nou eenmaal 'Ameisen' {=ants}, en omdat Violet deurgaans nie die lang 'u' soos 'ie' uitspreek nie en die skrywer 'n baie beeldryke taal gebruik sou 'n mens oor heldersienende eienskappe moet beskik om by die Duitse woord 'Wände' [=mure] uit te kom." 'n Mens hoef glad nie oor heldersienende eienskappe te beskik nie, slegs oor 'n goeie kennis van Afrikaans en ten minste 'n paar van sy streeksvorme soos ook die volgende voorbeeld bewys. Op bl. 89 sê Violet: "En toe't hulle vir Madoep gat roep." By me. Schäfer word dit: "Und dann haben sie zu Madoep arschloch gesagt" (163) [En toe het hulle Madoep 'n poephol genoem] omdat sy blykbaar nie verstaan dat die Kaapsafrikaanse "gat" vir "gaan" staan wat in Duits met "gehen" vertaal moet word nie.

Die vertaler ken blykbaar ook nie Afrikaanse idiomatiese uitdrukkings nie. Die verteller haal uit 'n brief aan: "voëls sing vir die vale" (158). In die Duitse vertaling staan: "Vögel sangen für die Ermatteten" (283) [voëls het vir die moeës gesing]. Oënskynlik het die vertaler die Afrikaanse "vaal" korrek met die Duitse "fahl" vertaal sonder om daarvan bewus te wees dat "vir die vale" iets beteken soos "tot moegwordens toe". Of: "Sy toilet is direk teenaan hare en die walms kan nêrens anders gaan as by Violet se toiletvenster in nie en 'dié moet mens oephou vir die anner klanke'" (61). Daaruit word in Duits: "Da Tanniekops Toilette genau neben der von Violets lag, konnte der Rauch nirgendwo anders hin abziehen als in Violets Toilettenfenster, und dieses mußte, wie Violet so treffend bemerkte, 'wegen der anderen Geräusche' immer offenbleiben" (115) [Omdat Tanniekops se toilet reg langsna Violet s'n was kon die rook nêrens anders heen trek as by Violet se toiletvenster in nie en die moes, soos Violet so gevat opgemerk het, 'weens die ander klanke [=sounds]' altyd oop bly]. Hier is "klanke" weereens korrek met "geruis" vertaal, maar sonder om te begryp dat in hierdie konteks "klanke" so veel beteken soos "reuke/stank".

Buitendien lyk dit asof die vertaler Kaapstad en omgewing, waar Rachelle Greeff se roman hom afspeel, nie ken nie. In die Afrikaanse teks staan: "Alles is so klaar op dié winteruur jy kan nie droom dieselfde lug lyk partykeer, wanneer die sudoos loop lê, na vetterige skottelgoedwater nie" (102). In die Duitse vertaling staan daar: "Bei so klarem Winterwetter war es schwer, sich vorzustellen, daß die Luft manchmal, wenn der Südostwind bies, fettigem Spülwasser glich" (184) [Met so 'n helder winterweer was dit moeilik om jou voor te stel dat die lug partykeer, wanneer die sudoos waai, soos vetterige skottelgoedwater lyk]. Die tipies Afrikaanse "loop lê" is moontlik gesien as 'n werkwoord wat beweging aandui en daarom word uit "loop lê" "waai". Op 'n ander plek word in Greeff se roman gesê: "Melktert is nie uitgedink deur boervroue op plase soos sommige so graag meen nie. Dit kom van die Bo-Kaap, uit Maleierskombuise" (139). In die Duitse vertaling staan daarenteen: "Das Rezept für Melktert wurde gar nicht von weißen Farmersfrauen auf dem Land im Bo-Kaap-Viertel erfunden, wie

oft behauptet wird, sondern stammt aus den Küchen der Malaien" (249) [Die resep vir melktert is glad nie deur wit boerevroue op die platteland in die Bo-Kaap uitgevind nie, soos baie keer beweer word, maar kom uit die kombuise van Maleiers]. Die vertaler weet nie dat die Bo-Kaapse woonbuurt reeds sedert die sewentiende eeu tradisioneel die Maleiers se woonbuurt was, daar het ook nooit wit boerevroue gewoon nie en buitendien lê die Bo-Kaap nie in die platteland nie, maar in die middel van Kaapstad teen die hange van Seinheuwel.

As dan nog uit "koejawel" (15) "Papaya" (33) [papaja] word, uit "hartseer" (29) "Leidenschaften" (58) [passies], uit "dennebol" (43) "Tannenholtzscheit" (82) [dennehoutstomp], uit "swaar" (53) "schwarz" (100) [swart], uit "maas(kaas)" (112) "Löcherkäse" (202) [gaatjieskaas], uit "akkerbome" (159) "Feldblumen" (284) [veldblomme], uit "eensame aanhouding" (171) "einsames Durchhaltevermögen" (305) [eensame uithouvermoë] en vele dergelike "foute" meer, vra ek myself af hoe goed die vertaler Afrikaans ken.

By die volgende vertaalblapse speel wat ek ideologiese manipulasie wil noem blykbaar 'n rol. Die ek-verteller vlieg met 'n jeugvriend, Jannes, van Londen terug na Suid-Afrika om die begrafnis van haar ouma by te woon. "Jannes kom Suid-Afrika toe vir 'n storie oor bendegeweld. 'En hoekom juis dit? Hoekom nie iets oor die taxi-oorloë of die mynongelukke of die kinders in die tronk nie? Of Afrikanergesinsmoorde, there's a nice story for you'" (10). Die laaste sin word in Duits soos volg vertaal: "Oder über die Ermordung weißer Burenfamilien ..." (23) [Of oor die moord van wit boeregesinne]. Wie vermoor hier vir wie? "Afrikanergesinsmoorde" is 'n fenomeen wat sedert die sewentiger jare in toenemende mate die belangstelling van sosioloë en sielkundiges gewek het. Dit gaan om wit Afrikaanstalige gesinne wat deur die gesinshoof om die lewe gebring is waarna die patriarg homself meestal (maar nie altyd nie) ook om die lewe gebring het. "Die Ermordung weißer Burenfamilien" [die moord van wit boeregesinne] daarenteen is 'n fenomeen van die afgelope tien jaar waartydens meer as 500 wit boere (Afrikaans- en Engelstaliges) deur swartes vermoor is. In die Duitse vertaling word dus die skuld vir die moorde vanaf die witmense na die swartmense verskuif. Gebeur dit bewustelik of is die vertaler net nie op hoogte van sake nie?

In die oorspronklike Afrikaanse teks beskryf die ek-verteller dat die beriggewing oor die baie sterfgevalle in die media taamlik lukraak is. Maar: "Ek twyfel nie, al lees 'n mens dit nie in die Afrikaanse koerante nie: elke sterfte baar net soveel verdriet as dit wat nou my lyf swaar maak" (12/13). Die Duitse weergawe lui soos volg: "Dabei war mir bewußt, daß jeder einzelne Todesfall eine Trauer auslöste, die genauso bleischwer war wie die, die mich nun bedrückte, auch wenn das nicht in den Zeitungen stand" (28) [Ek was bewus daarvan dat elke enkele sterfte verdriet tot gevolg het wat net so loodswaar was soos die verdriet wat my nou bedruk, al staan

dit ook nie in die koerante nie].

Hoekom los die vertaler die byvoeglike naamwoord "Afrikaanse" voor "Zeitunge" [koerante] weg? In die Afrikaanse oorspronklike teks word taamlik sterk kritiek uitgeoefen teen die feit dat juis Afrikaanstalige koerante (in teenstelling met anderstaliges) niks sê oor die verdriet wat die gevolg van elke sterfgeval is nie. In die Duitse vertaling makeer hierdie kritiek. Buitendien is die sinskonstruksie in Duits tweeduidig: 'n mens weet nie of dit gaan om die verdriet van die ek-verteller wat nie in die koerante staan nie of om die verdriet oor elke enkele sterfgeval nie. Of dink die vertaler dat die verskil in beriggewing tussen Afrikaanstalige en anderstalige koerante onbelangrik is?

In Greeff se roman daag daar by Steve Biko se begrafnis "vyftienduisend roubeklaers" (30) op, in die Duitse vertaling is dit egter net "fünftausend Trauergäste" (59) [vyfduisend roubeklaers] en dit word op die volgende bladsy herhaal. Hoe verklaar 'n mens hierdie vermindering in getalle? Daar is drie moontlikhede: òf die vertaler se kennis van Afrikaans is werklik beroerd, òf sy het eenvoudig die "vyftienduisend" misgelees òf sy dink haar Duitse lesers sal 'n skare van vyftienduisend roubeklaers ongeloofwaardig vind want daar bestaan nêrens in Duitsland 'n begraaftplaas wat 'n dergelike mensemassa kan akkommodeer nie. Die ek-verteller beskryf hoe sy deur die woonbuurt van haar huishulp ry waar daar jeugbendes is. Sy sien twee jeugdiges, die een met 'n verkyker, wat op 'n dak sit en vra haarself af wat hulle daar maak: "Kinders wat nie skool toe is nie omdat 'n stuk van die skool weer afgebrand is?" (58). In die Duitse vertaling vra die ek-verteller haarself af: "Oder Kinder, die nicht in der Schule waren, weil ein Teil der Schule abgebrannt war" (109) [Of kinders wat nie in die skool is nie omdat 'n stuk van die skool afgebrand het?] Hoekom los die vertaler die "weer" voor "afgebrand" weg? In Duits klink dit so asof dit hier om 'n eenmalige ongeluk gaan terwyl in Afrikaans daarop gesinspeel word dat juis die moedswillige vernietiging van skoolgeboue 'n bydrae gelewer het tot die ontstaan van hierdie jeugbendes.

Nog 'n laaste voorbeeld: Die verteller se ouma Riet leer die Pool Adam Bzowski ken en hy vra haar: "You Afrikaner women are intimately, no?" (129). In Duits vra die Pool: "Ihr südafrikanischen Frauen seid doch so intim, oder?" (231) [Julle Suid-Afrikaanse vrouens is tog so intiem, of hoe?] Hoekom word uit Afrikaanse vrouens "Suid-Afrikaanse" vrouens? Omdat die term "Afrikaner" [swart inwoner van Afrika] in Duits tot misverstande kan lei? Of wil die vertaler meehelp om etniese verskille uit te wis? Of ken die vertaler nie die verskil tussen "African women" en "Afrikaner women" nie?

'n Kollega het my gevra of Duitse lesers hierdie vertaalblapse hoegenaamd sal opmerk en ek het gesê, waarskynlik nie. Hoekom doen ek dus die moeite om puntenerig 'n lys van agttien bladsye met "foute" saam te stel? Die antwoord is miskien te vinde in die briewe wat ek van die Duitse

redakteur en die vertaler gekry het nadat ek die “foutelys” aan die Duitse uitgewer gestuur het met die opmerking dat ek dit ook aan die outeur en die plaaslike uitgewery gestuur het. In haar brief van 20 Januarie 2000 skryf die redakteur dat sy “die boek gelees het en vind dat die vertaling baie geslaag is.” Dan volg die sin: “Natuurlik ken ek, dit wil ek sommer aan die begin sê, nie Afrikaans nie.” Nou wil ek graag weet hoe ’n redakteur wat toegee dat sy geen Afrikaans ken nie ’n vertaling uit daardie taal baie geslaag kan vind as sy geen vergelykingsmoontlikhede het nie, as sy dus die vertaling nie met die oorspronklike kan vergelyk nie. Verder skryf die redakteur: “... in baie gevalle gaan dit om smaakverskille”. Met “baie gevalle” verwys sy na my “foutelys”. Maar as uit “voorrymanne” (3) “Hausmänner” (12) [huismanne], uit “teen honderd en vyftig kilometer” (5) “zwischen hundert und hundertfünzig Stundenkilometer” (14 [tussen honderd en honderd en vyftig kilometer per uur], uit “Handjies soos ’n geitjie s’n” (6) “Hände wie Ziegenpfötchen” (17) [hande soos bokpootjies], uit “weerskante van die pad” (11) “auf der anderen Straßenseite” (25) [aan die ander kant van die pad] en uit “hy” (15) “sie” (32) [sy] word – ek is eers op bladsy 15 van die oorspronklike teks – dan wonder ek wat dit met smaakverskille te doen het. Verder skryf die redakteur. “Besonders oststellend was vir my dat u u lekemening aan mev. Greeff en die Suid-Afrikaanse uitgewer aangestuur het. Daardeur skeep u die indruk asof mev. Schäfer se werk foutief is – wat nie die geval is nie. Dit is eerder ’n ongewoonlik sorgvuldige vertaling wat origens deur ’n vakman geproeflees is.” Weer ontstaan die vraag op grond waarvan die redakteur wat geen Afrikaans ken nie kan beweer dat mev. Schäfer se werk nie foutief is nie. En verder moet gevra word watter soort vakman dit is wat 458 “foute” oor die hoof sien. Terloops: hierdie “foutelys” is in opdrag van die skrywer opgestel en aan haar en die Suid-Afrikaanse uitgewer gestuur. Die laaste paragraaf van die redakteur se brief lui: “Nou sou ek graag wou weet om watter rede u dink u is in staat om die aansien van ’n goeie vertaler op so ’n onbillike en ongekwalifiseerde manier op die spel te plaas, om nie te praat van die hoë aansien van ons uitgewery nie.” Ek dink die antwoord is te vinde in wat hier bo staan.

Ook mev. Stefanie Schäfer verwys in haar brief van 24 Januarie 2000 daarna dat haar vertaling “sowel deur ’n vakman vir Afrikaans as ook deur ’n ervare, aangesiene redakteur geproeflees is en hulle dit deurgaans as ’n geslaagde vertaling beskou het.” Sy gee egter toe dat ek “interferensies met Nederlands ... ontdek” het en noem as voorbeeld “geitjie” (6) wat in haar vertaling “bokpootjies” (17) word. Hierdie sin laat my vermoed dat mev. Schäfer juis nie uit die oorspronklike Afrikaans vertaal het nie, maar eerder uit die Nederlandse vertaling, menend dat Afrikaans in elk geval net “kitchen Dutch” is en ’n kennis van Nederlands haar dus oorgenoeg kwalifiseer om uit Afrikaans te kan vertaal. Vervolgens skryf mev. Schäfer: “Origens moet ek u daarop wys dat u met u kritiek gedeeltelik by u doel verbyskiet.” ‘Sturmhaube’ (152) byvoorbeeld is ’n mus uit materiaal met

gleuwe vir die oë of gate en nie 'n 'aanvalhelm' [so het ek 'Sturmhaube' terugvertaal na Afrikaans] nie. U voorstel om 'balaklawá' (83) met "wolmus" te vertaal is dus onsinnig." Volgens Wahrig se Duitse Woordeboek is 'n "Sturmhaube" egter 'n ysterhoed wat gedefinieer word as "'n helm uit yster met 'n breë rand maar sonder 'n visier of nekbeskutting". Dit is definitief geen "balaklawá" nie. Ook mev. Schäfer sluit haar brief met die aanklag dat ek haar naam sou geskend het: "Ongelukkig is deur die manier wat u te werk gegaan het my aansien skade berokken wat tot op datum nog nie bereken kan word nie. Dit stel my by u as kollega besonders teleur. Omdat ek my al jare lank met groot persoonlike betrokkenheid vir die publikasie van Afrikaanse titels in Duitsland beywer, het u met u onbillike veldtog ook aan die Afrikaanse literatuur 'n ondiens bewys." Ek dink die teendeel is die geval: deur my "veldtog" en ook met hierdie artikel probeer ek daarop wys hoe Afrikaanse literatuur verinnuweer word as Afrikaanse uitgewers die vertaalregte aan buitelandse agentskappe verkoop wat dit dan weer aan Duitse uitgewers herverkoop wat op hulle beurt vertalers aanstel vir wie die verskil tussen "akkerbome" (159) en "Feldblumen" (284) [veldblomme] 'n verskil in smaak is. In my antwoordbrief aan mev. Schäfer het ek haar versoek om my asseblief mee te deel watter ander Afrikaanse tekste sy vertaal het. Tot vandag toe het ek nog nie 'n antwoord gekry nie. Waar is mev. Schäfer se vertalings van Jan Rabie, Adam Small, A.P. Brink, Breyten Breytenbach, Etienne le Roux, Elsa Joubert, Dan Roodt, Anna M. Louw ens. uit die sestiger, sewentiger en tagtiger jare van die vorige eeu toe dit in Duitsland polities nie korrek was om hoegenaamd iets te doen te wil hê nie met Afrikaans, die "taal van die onderdrukker"? En dis amper alles skrywers wie se tekste gedeeltelik deur die destydse sensuurraad verbied is.

Ten slotte vra ek myself af wat die rede is vir die hewige en gedeeltelik selfs giftige reaksie op my "foutelys". "Do the ladies protest too much?" Wat steek daaragter? Word hier vertaalgebiede afgepen waartoe buitestaanders of buitelanders geen toegang mag kry nie? Of is dit eenvoudig 'n poging om onbevoegdheid te verbloem? Ek weet nie.

Die tweede voorbeeld wat ek onder die loep wil neem is Marita van der Vyver se *Griet skryf 'n sprokie* (Kaapstad: Tafelberg Uitgewers 1992). Dit is met die titel *Entertaining Angels* deur Catherine Knox in Engels vertaal (London: Michael Joseph Ltd. 1994) en eers van daar in Duits. Die Duitse vertaling is deur Sabine Lohmann gedoen en dra die Titel *Von Liebe und Lügen* (München: Wilhelm Goldmann Verlag 1995). Die Duitse vertaling beslaan 252 bladsye en ek tel 448 "foute".

Die situasie is hier 'n bietjie anders as by die Greeff-vertaling want nie elke Duitse vertaalblaps kan op die rekening van die Duitse vertaler gesit word nie; omtrent die helfte gaan ten laste van die Engelse vertaler. Maar by albei vertalings kan weereens getoon word dat 'n gedeelte van die foute te wyte is aan 'n gebrekkige kennis van Afrikaans oftewel Engels, 'n ander

gedeelte van die foute is te wyte aan gewone slordigheid en 'n paar Duitse vertaalblapse het daarmee te doen dat die Duitse vertaler die land nie ken nie wat by die Engelse vertaler oënskynlik nie die geval is nie.

Om mee te begin weer 'n paar grappige voorbeelde: "n Groot stuk groen ys ... het uit die lug deur die venster van die Roomse klooster geval" (25). In Engels staan daar volkome korrek: "A large piece of green ice ... had fallen out of the air through the window of a Roman Catholic convent" (26). Maar in die Duitse vertaling staan: "ein großer Brocken grünes Eis ... der aus heiterem Himmel durch ein Klofenster [toiletvenster] gefallen war" (36). Hoe daar uit "window of a Roman Catholic convent" 'n "Klofenster" [toiletvenster] kan word moet oorgelaat word aan die fantasie van die lesers. Op 'n ander plek staan daar: "... en Gretha kyk vinnig af na die sampioensous" (67). Weereens is dit korrek in Engels vertaal: "... and Gretha looked down on the mushroom sauce quickly" (72). In die Duitse vertaling staan egter: "... und Gretha senkte schnell die Augen auf ihren Kochlöffel" (87) [kooklepel]. Ook hier is baie verbeeldingskrag nodig om van "mushroom sauce" by "Kochlöffel" [kooklepel] uit te kom.

Die volgende voorbeelde wys dat die Engelse vertaler se kennis van Afrikaans plek-plek gebrekkig is: uit "vroulike lis" (5) word "female sexuality" (4), uit "soos 'n put" (37) word "as a cellar" (41), uit "balsemkruid" (41) word "rosemary bush" (45), uit "spatare" (76) word "stretchmarks" (82). En daar is nog baie meer van hierdie klein blapse. In Duits is hulle heeltemal korrek uit die Engels vertaal met "weibliche Sexualität" (12), "wie ein Keller" (52), "Rosmarinstrauch" (57), "Schwangerschaftsstreifen" (99) en Duitse lesers sal skaars opmerk dat hier iets nie reg is nie. Maar die vraag bly: hoekom doen die skrywer die moeite om 'n bepaalde woord op 'n bepaalde plek in 'n bepaalde sin in te ryg as die vertalers hierdie woord blykbaar moeiteloos met 'n ander een kan/mag vervang?

Die Duitse vertaler weer vertaal 'n hele reeks terme wat korrek in Engels vertaal is verkeerd in Duits. Dit gebeur meestal omdat, soos ek vermoed, sy die land se agtergrond nie ken nie. So word uit "African" (1) "die Buren" (9) [die boere], uit "Struggle" (10) "Freiheit" (17) [vryheid], uit "Creative Arts Diary" (10) "Frauenkalender" (17) [vrouekalender], uit "in Standard Eight" (51) "nach der achten Klasse" (65) [ná standerd ses]. Hierdie verkeerde nommers vir klasse kom nog 'n paar keer voor (85) (104), (169) (199) en is ook te vinde in die vertaling van Greeff se roman. Ek vermoed die rede is omdat albei Duitse vertalers die Engelse skoolsisteem nie ken nie wat in die negentiende eeu na Suid-Afrika uitgevoer is. Dan ontstaan growwe foute. In die Engelse vertaling staan daar: "When I was in Standard Five and I had to go to a new school and no one wanted to be friends with me" (85). Daaruit word in Duits: "... als ich nach der fünften Klasse die Schule wechseln mußte und mich plötzlich ohne Freundinnen wiederfand" (104) [toe ek ná standerd drie van skool moes verander en skielik geen vriendinne gehad het nie]. Elkeen wat die Engelse skoolsisteem ken weet dat ná

standerd vyf die laerskool ophou en 'n mens na die hoërskool gaan wat juis op die platteland meestal in 'n groter dorp gesetel is. In die Duitse vertaling word die indruk gewek asof die verteller weens 'n onbekende rede van skool moes verander en daarom haar vriendinne verloor het. In die Afrikaanse oorspronklike teks en in die Engelse vertaling word egter daarop gesinspeel dat niemand in die nuwe hoërskool haar vriendin wou wees nie.

Ook in hierdie vertalings vind plaas wat ek ideologiese manipulasie genoem het. Afgesien van die aanhaling aan die begin waar die swartes se angs vir hekse die boere se angs vir hekse word gaan die manipulasie hier meestal ten laste van die Engelse vertaler. Die skrywer berig oor die vernederende gevoel wat sy in die spreekkamer van haar sielkundige ondervind: "Dis soos ontgroening op universiteit, 'n manier om iemand se ego af te breek, net meer subtiel" (7). Die Engelse vertaling sê: "It was like initiation at an Afrikaans university; a way of breaking down one's ego, only more subtle" (6) en gevolglik staan dan daar in Duits: "Wie bei den Initiationsriten an den Burenuniversitäten: ein probates Mittel, das Ego der Leute kleinzukriegen, hier eben nur ein bißchen subtiler" (14). Hoekom word uit "universiteit" "an Afrikaans university"? Het die Engelse vertaler vergeet dat hierdie veragtelike en vernederende ontgroeningspraktyke vanaf Eton, Oxford en Cambridge na Suid-Afrika uitgevoer is? Of wil sy nie erken dat hierdie praktyke ook by Engelstalige universiteite in Suid-Afrika uitgevoer is nie? Of wil sy aan haar lesers te kenne gee dat hierdie praktyke *net* nog by Afrikaanse universiteite plaasvind en daarmee sê hoe primitief, onderontwikkeld en agtergeblewe die boere nou eenmaal nog is?

Op 'n ander plek word oor eetgewoontes gepraat: "'Julle het grootgeword met boerekos' sê Gretha voor haar stoof" (69). In die Engelse vertaling staan: "'You grew up on old-fashioned food,' said Gretha at her stove" (73). Daaruit word in Duits: "'Ihr Kinder seid mit richtigen altmodischen Mahlzeiten aufgewachsen,' sagte Gretha am Herd" (90). Hoekom moet "boerekos" "old-fashioned food" wees? Dan sê een van die karakters: "'Ek praat van 'n Snaakse Afrikaanse Roman'" (78) en in die Engelse vertaling staan daar: "'Was there ever such a thing as a Funny Afrikaans Novel?'" (83). Maar in die Duitse vertaling staan: "'Ich meine den heiteren südafrikanischen Roman'" (101). Asof daar vir die Duitse vertaler geen eiesoortige Afrikaanse literatuur bestaan nie. Word hier bedryf wat intussen as "boere-bashing" bekend geword het, 'n soort verbale afranseling en afkraking van alles wat met Afrikaans en dus outomaties met boere te doen het? As dit die geval is word nie daarmee rekening gehou nie dat Afrikaans in Suid-Afrika deur meer nie-boere as deur boere as huis- en/of moedertaal gepraat word.

Wat die meeste opval by die Engelse en Duitse vertaling is die "ontseksualisering". Marita van der Vyver se roman het destyds so baie opspraak verwek omdat hier 'n vrou vir die eerste keer in Afrikaans oor

haar seksualiteit praat sonder om doekies om te draai. In die Engelse en Duitse vertalings word die relevante verwysings egter toegesmeer, versag of, soos ek dit wil noem, onseksualiseer. Hoekom? Omdat hulle dink hulle lesers sal nie 'n Afrikaanse vroulike skrywer aanvaar wat openlik oor seks skryf nie? Want 'n Afrikaanse skrywer moet mos per definisie agterlik en dus ook preuts wees. Is dit nie ook 'n vorm van ideologiese manipulasie as mens dink jy moet jou lesers teen vermeende onhebbelikhede beskerm nie? Vroeër het dit bekend gestaan as sensuur. Ek wil net na 'n paar voorbeelde van baie verwys. Marita van der Vyver skryf: "As George avontuurlustig was en 'n ongewone posisie wou probeer, het hy gewoonlik van die kombuistoonbank afgeval of sy kop teen die rand van die bad gestamp of met 'n stywe nek pleks van 'n stywe penis gesit" (10). Die laaste deel van die sin word heeltemal korrek in Engels weergegee met: "... or end up with a stiff neck instead of a stiff penis" (10). In die Duitse vertaling staan egter: "... und alles, was dabei herauskam, war ein steifer Hals" (18). Die "stywe penis" makeer. Op 'n ander plek in die oorspronklike teks staan: "... die sonbruin surfer wat haar maagdelike onderlyf soos 'n brander gery het" (88). Ook dit word (amper) korrek in Engels vertaal: "... the sunburnt surfer who'd ridden her virginity like a wave" (94). Maar in die Duitse vertaling staan: "... dem sonnenverbrannten Surfer, der über ihre Jungfräulichkeit hinweggerauscht war wie über eine seiner Brandungswellen" (114) [die sonverbrande surfer wat oor haar maagdelikheid heengedruis het soos oor een van sy branders]. En dan word uit die Engelse "intercourse" (103) (112) in Duits 'n "Zusammentreffen" (133) [samekoms]. Die lyk dus asof die Duitse vertaling preutser wil wees as die Engelse een.

Maar ook in die Engelse vertaling word dinge bedek. As Marita van der Vyver skryf: "... kaal, met 'n vyeblaar voor sy geslagsdele" (87) maak die Engelse vertaler daarvan: "He was naked except for a strategically placed fig leaf" (93). Gevolglik staan daar in Duits: "Er war nackt bis auf ein strategisch angebrachtes Feigenblatt" (112). En uit 'n "sexy onderlyf" (178) word in Engels 'n "sexy bum" (193) en in Duits 'n "hübscher Hintern" (227) [mooi agterstewe].

'n Mens sou kon sê dat dit alles niks anders as haarklowery is nie, veral as 'n mens daaraan dink dat die Engelse en Duitse lesers dit wat ek "foute" noem glad nie as sulks kan herken nie want hulle het geen vergelykingsmoontlikhede nie. Buitendien gee ek toe dat 'n mens heerlik oor sogenaamde vertaalfoute kan stry. Wat maak dit nou saak as die avontuurlustige George sy kop "am Wasserhahn der Badewanne" (18) [teen die waterkraan van die bad] in plaas van "teen die rand van die bad" (10) "on the edge of the bath" (10) stamp? Ook die plaaslike uitgewers sal skaars belangstel in 'n "fouteanalise" soos hierdie: hulle het die vertaalregte verkoop en dis dit. Die Engelse agentskap het hierdie regte gekoop en probeer nou om hulle uitgawes weer te verhaal deurdat hulle die regte

verder verkoop. As hulle dit regkry dan klop hulle boeke en dis die end van die storie. Die Duitse uitgewer wat die vertaalregte van die Engelse agentskap gekoop het moet nou toesien dat nie net die koopsom vir die vertaalregte weer verhaal word nie, maar dat ook 'n profyt gemaak word om in die kompetisiestress van die uitgewerswese kop bo water te kan hou. Dus kry die uitgewer vertalers wat die oorspronklike teks so vertaal dat daar so baie kopers as moontlik is. Dit beteken alles wat in die oorspronklike teks deur die vertalers as verbruikers- of lesersonvriendelik gesien word makeer dan in die vertalings. Dit is die rede vir die groot aantal m.i.v. (makeer in vertaling)-opmerkings in my "foutelys". Die vreemde teks word dus verengels of verduits. Maar word nie juis daardeur alles dit wat dit lonend maak om 'n vertaling te lees uitgevee nie, naamlik om iets anders, iets vreemds te leer ken nie?

Wie baat nou by 'n artikel soos die een? Miskien net die skrywers. Maar ook net dan as hulle die moed het om die vertaalregte ten minste gedeeltelik voor te behou of om in hulle kontrakte te laat inskryf dat hulle 'n medeseggenkap by die keuse van die vertalers het. Hierdie artikel wil sterk daarvoor pleit.

Bibliografie

- Greeff, Rachelle. 1996. *Al die windrigtings van my wêreld*. Kaapstad: Queillierie-Uitgewers.
- Greeff, Rachelle. 1999. *Wohin der Wind mich trägt*. Vert. deur Stefanie Schäfer. München: Diana Taschenbuchverlag.
- Van der Vyver, Marita. 1992. *Griet skryf 'n sprokie*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- Van der Vyver, Marita. 1994. *Entertaining Angels*. Transl. by Catherine Knox. London: Michael Joseph Ltd.
- Van der Vyver, Marita. 1995. *Von Liebe und Lügen*. Vert. deur Sabine Lohmann. München: Wilhelm Goldmann Verlag.

Joan Hambidge Ek, Sonja Verbeek

Vir Nita
en ook vir Stephan Bower

Die *mise-en-scène* is 'n kermiswiel met vier verskillende vertrekke wat in die rondte gedraai word. Die verskillende karakters of personasies bly ook deurgaans in die spesifieke afskorting sodat die gehoor bewus is van hulle bestaan.

Die eerste vertrek is 'n elegante voorhuis met 'n geborduurde portret waarop staan "Wat is 'n huis sonder 'n Sonja?"

Die tweede vertrek is Sonja Verbeek se studeerkamer.

Die derde vertrek is die dorpskroeg.

Die vierde vertrek is Hetta se voorhuis.

Die vroue moet deur mans vertolk word.

Doris Brasch sing "Die lappop". Die gordyn skuifel stadig oop en 'n Cobus Robinson (agtige) stem kondig aan: "Skote Petoors? 'n Vasvra-wedstryd oor ons toneelkuns."

Die eerste karakter is Sonja Verbeek, 'n deurwinterde reisiger van die Afrikaanse letterkunde. Sy is 'n aantreklike middeljarige persoon. Haar waardering vir die ouer Afrikaanse dramas sal deurgaans blyk. Die jongste Tanja Verwaveren is egter meer 'n *soapie*-slenter. Sy het haar oog op *Egoli* se Franz Marx. Beide karakters dra spoggerige tulbande in die vorm van die taalmonument.

Eerste bedryf:

Sonja: O, ek het gisteraand weer *As die tuig skawe* gelees en besef: dit is drama.

Tanja: Dis sulke bedompige ou karakters.

Sonja: Nee, mens. Dit kan jy nie sê nie. Dit is werklik drama. Drama-drama.

Tanja: Ag, (*kennelik verveeld*) as jy en Ousus eers begin praat oor die dae van die ouer Afrikaanse drama ...

Sonja: Ousus Nelie vir jou. Wat sal jy begryp van haar misrabele, half-geleefde lewe ... van haar opoffering vir haar ouers ... Jy weet, net gisteraand sê ek vir Moeder Hanna, "Hanna jy dink die Boereoorlog was erg, maar laat ek jou vertel: Nelie se lyding ..."

Tanja: Ja, ja, ek weet. Die swaard was nog net deur haar hart; nog nie deur haar skede ..."

Sonja: My mens, vandat *Egoli* op die toneel verskyn het, begin die banale soos Omo-waspoeier oor ons verhoë dreun ...

Tanja: Wanneer kom Ousus Nelie aan vir haar jaarlikse vakansie?

'n Motor toet in die agtergrond. Die aankoms van Ousus Nelie, 'n karakter wat ook deur 'n man vertolk word.

Ousus Nelie: My mens, dit was darem 'n stowwerige pad tussen die twee dramas, gehôr!

Sonja: Nelie, jy lyk nie 'n dag ouer nie! Is dit die Violet Kuny-produkte wat jy gebruik?

Ousus Nelie: Nee, dit is die wonderbaarlike poësie van Steve Hofmeyr wat my so jonk hou!

Sonja: En die wonderlike resensies van Joan Hambutch. Ai, daardie vrou is ...

Ousus Nelie: Jou hond se doilie?

Sonja: Ja, in haar digbundel *Vrydag is paydag vir die operators* gebruik sy 'n lieflike volkskwatryn as motto:

O, ek is so bang dat proes
my lewe sal verwoes;
dat priel my siel
sal verniel;
maar al wat oor is
is maar die plitoris.

Ousus Nelie: Waar het die gedig ontstaan?

Sonja: Ek dink dit is soos "My voete gaan na Wellington, maar ek gaan Worcester toe." Dis deel van ons klipwerk van onthou. Maar wag, Nelie. Hier is Tanja. Sy wil ook dag sê.

Tanja: Dag, Nelie. Hoe gaan dit met Jakes en Tiemie?

Ousus Nelie: Lanklaas gehoor van die ou tweetjies. Maar (*sy fluister*) ek dink Jakes het haar 'n bietjie verniel!

Sonja: Hoe bedoel jy jy het lanklaas van hulle gehoor?

Ousus Nelie: Ek is weg voor die laaste bedryf. Ek kon sien daar kom moeilikheid.

Sonja: Sien jy, Tanja. Ek het gewéét as 'n mens jou besig hou met die lae en platvloerse in die lewe dan kan jy net moeilikheid verwag. En Jakes (*sy ril sienderoë*) klink vir my na probleme. Groot probleme. Trobbels.

Tanja: Julle gee die man nie 'n kans nie.

'n Stem onderbreek skielik alles. 'n *Wedstryd, die Nasionale Dooswedstryd op Boksburg, word uitgeskryf vir iemand wat die raaisel kan oplos "n Rooikop wat nie aai nie, se hare is gedaai."* Onthou, u moet hierdie raaisel oplos binne vier-en-twintig uur anders verspeel u alle kanse om ryk te word.

Sonja: Het ek reg gehoor. Wat sê hy? 'n Rooikop wat nie aai nie se hare is gedaai.

Stem: 'n Prysgeld van R100 000 word uitgeloof vir die persoon wat hierdie reël in 'n drama kan vind. Die reël moet ons u waarsku, is weggesteek. Net die flinkstes van gees sal hierdie reël vind. Stilte.

Ousus Nelie: Ja, ek dink ek wil deelneem. Daardie prysgeld sal my help om van die plaas weg te kom.

Sonja: Ja, en daardie reis na die Bahamas (sonder pajamas) sal dan ook 'n werklikheid vir my kan word. Met jou natuurlik, my duifie.

Tanja: Ja. *Sy staar smeulend in die verte en die gehoor besef dat sy iets in die mou voer.*

Tweede bedryf:

In die studeerkamer van Sonja Verbeek. Daar is 'n lieflike foto van Hettie Smit en Totius teen die muur, met 'n fronsende Van Melle. Sonja Verbeek sit met 'n pen in haar hand en tuur ver oor die vlaktes. Mimi Coertze sing "Kom dans Klaradyn".

Die studeerkamerdeure lyk soos kroegdeure wat oop- en toeswaai. Daar staan ook 'n Freudiaanse sofa in die studeerkamer en 'n keurige kroegie teen die muur. Sonja Verbeek praat saggies met haarself. Mymerend: "'n Rooikop ... 'n rooikop ..."

Die kroegdeur swaai oop en daar staan Giel uit *Siener in die suburbs*.

Giel: Hallo, ou girl!

Sonja (sugtend): Middag, Giel. Ek is werklik bly om jou te sien. Uit hoofde van ons lang vriendskap (*en sy raak aan haar tulband in die vorm van die Voortrekkermonument*). Ek het dit nog altyd 'n bietjie teen perdespelery gehad, maar Giel, in wese weet ek jy is 'n man van inbors. Edel. Sterk.

Giel: Ag, dankie ou girl. Jy's self nie te sleg nie! Sê my (*oorvriendelik*), is dit waar van die geld wat 'n mens kan wen as 'n mens die rooikop ... jy weet haar opspeer?

Sonja: Ek vergeet soms hoe almal alles van mekaar weet in die Afrikaanse letterkunde. Ai, my mens! Dié wat nie alreeds verhoudings met mekaar gehad het nie, is op pad om met mekaar slaags te raak ... En noem geld. Dan is almal dáár. Die verloedering van ons letterkunde word aangehelp deur die geldgierigheid en die ewige prys wat soos goedkoop trofees voor ons skrywers se neuse gehou word. Asof die letterkunde, my dierb're letterkunde, 'n goedkoop modeparade is. Hoe kan 'n mens ooit vir Hettie Smit vergelyk met Mikro? Jy weet daardie jaar toe die onbekende skrywer die prys vir *Sy kom met die sekelman* weggeraap het, het ek geweet iets is verkeerd ...

Giel: Ja, dit is seker so. Maar onthou almal is besig om nou te soek na die Rooikop.

Ousus Nelie: Naand, Giel.

Giel: Naand, Ousus. Seg vir my: wat rym met Giel ... ek moet 'n blokkies-raaisel invul.

Ousus Nelie: Ag, jou klein ondeug, moedersvreug!(*blosend*) Sonja, die hele dorp het te hore gekom van die wedstryd wat **Die Stem** uitgelooft het. Selfs Dalene Matthee se Oupoot loop al kringe in 'n bos om uit te vind wie die Rooikop is. En Maria uit *Sy kom met die sekelmaan* is ook hier.

Sonja: Ek is bevrees die hele dorp gaan nou deelneem aan die soektog van die jongste geheim.

Tanja: Ja, dit gaan wees soos in daardie jaar toe ons almal moes ontrafel waarvoor **RSVP** staan ... dat dit nie Frans is nie, maar reël self vir p...

Sonja: My mens, asseblief moet dit nie sê nie, ons is altyd tog teen die banale. Asseblief.

Tanja (afgehaal): Ja, maar ek kan nie help as ander mense dit sê nie. Jakes het mos die wedstryd laas jaar gewen.

Sonja: Ja, maar my mens. Onthou altyd dat Jakes van die verkeerde kant van die spoorlyn kom en dat hy met sy motorbaaik en al nie 'n kultuurmens is nie. Sou Moeder Hanna ooit sulke vieslike woorde in haar fynronde boereoorlogmond neem?

Tanja: Nee, sou sekerlik nie ... maar ek het gister gehoor wat Ma vir Giel toesnou.

Sonja: Ja, maar die arme vrou word ver bo haar kragte beproef met al daardie mense op haar werf. Haar waarde is ver bo korale en dan moet sy nog warempel 'n motorwrak op haar werf verduur.

Tanja: En ou Tjokkie wat in die toekoms kan sien. Weet jy, Sonja, ek dink Tjokkie is met die helmet gebore. Giel dink ook so. Hy vra hom gedurig uit oor die perde.

Sonja: Miskien weet hy alreeds waar daardie woorde staan. Maar ek dink 'n mens moenie peuter met die onsienlike nie. Dit kan 'n mens duur te staan kom.

Tanja: Ag, Sonja. Tjokkie kan mos nie help as hy met die helmet gepla is nie. Wat se skade kan dit 'n mens nou doen om in die toekoms te kan sien? Dit kan mos ook goed wees ... As daardie oorle' ouers maar in *Diepe grond* kon weet dat hulle sulke ongepoetste kinders sou kry wat sommer op 'n pot sit sodat almal hulle kan sien ... dan dink ek sou hulle tweekeer gedink het ...

Sonja: Ja, die prokureur stem met jou saam.

Tanja: Maar waar staan die reël? Onthou, as ons die geld voor die ander se neuse wegraap, kan ons reis.

Sonja: Ja, daar is iets wat ek vir jou moet vertel. Dis 'n geheim en jy mag dit vir niemand vertel nie. Maar ek kan ook in die onsienlike sien. Ek weet ook van die lewe *agter* die swart gordyn.

Tanja: Ja, ek gaan vanaand kaartspeel met Plaston-DNS-kind, Tjokkie en Faan. Dis nogals moeilik om met Tjokkie te speel. Hy weet altyd wat in 'n mens se hand is.

Ousus Nelie: Wat is dit nou van iemand wat weet wat in 'n mens se hand is?

Sonja (*afwerend*): Nee, Ousus Nelie. Ons praat sommer. (*Saggies sodat Nelie nie hoor nie en na die gehoor gedraai*) As ek daardie geld wen, koop ek vir Ousus Nelie 'n fountjie sodat sy beter kan hoor.

Ousus Nelie: Ek gaan nou teedrink met Ma. Sy is darem 'n wonderlike vrou. Ek het vir haar gesê sy moet Tiemie waarsku teen Jakes.

Sonja: Ja, teen die kultuurlose mens moet iemand gewaarsku word. Daar sal ook iewers vir haar 'n student van die liefde wees, 'n man wat op die knieë die ja-woord kan vra.

Tanja (*laggend*): Is Jakes se van dan nie Koekemoer nie?

Sonja: Nee, maar ek dink Ma was 'n mooi De Klerk. (**Die Stem is weer hoorbaar. In watter drama staan daar: "n Rooikop wat nie aai nie se hare is gedaai?" Onthou die tyd word min.**)

Tanja: En sy dra ook 'n diep frons op die voorkop.

Sonja: Ma sal ook wil deelneem aan die wedstryd om die keep te laat verwyder, dink jy nie?

Tanja: En Jakes sal sy tatoeërmerke laat verwyder.

Sonja: Nee, my mens. Soos ek vir Jakes ken, sal hy net 'n nuwe baaik wil koop en nog meer tatoeërmerke laat opsit. Ai, mense wat darem op hul liggame laat skryf.

Ousus Nelie: Wie is hierdie Jakes van wie julle so praat? Hy klink vir my na 'n ware man. Net gister het ek vir Ampie gesien met sy donkie. Arme ou Ampie. Kan iemand nie ook vir hom 'n motorfiets koop nie. Dit lyk vir my so lekker as 'n man so 'n baaik ry ...

Sonja (*dringend*): Ons tyd word al hoe minder om die raaisel op te los. Kom, laat ons begin soek!

Derde bedryf:

Die dorpskroeg. Teen die muur is daar 'n portret van M.E.R. en Langenhoven. Ook 'n muurskildery wat lees: "**Sedigheid is die duiwel se oorkussing**". Bekende karakters uit die Afrikaanse toneelkuns sit daar. Onder meer Hetta uit "Die Hartseerwals", nou 'n volslae alkoholis nadat haar gewig 'n wig ingedryf het tussen haar en enige belangstellende man. Sy neurie "Die kalfiewals". Sy dra 'n rok waarop staan: **Vet en vrolik**. Jakes, Giel en Tjokkie redekawel oor die uitslag van die perderesies en of dit reg was om Ampie uit te gooi uit die kroeg omdat hy nie sy rekening betaal nie.

Giel: Tag man, 'n man kan ook nie vir ewig op skuld drink nie. Hierdie is

nie *Putsonderwater* nie.

Tjokkie: Maar Ampie is 'n goeie mens. En wat maak dit saak as hy nie dadelik betaal nie.

Jakes (honend): Maar hy gebruik orals die ou donkie as krediet. As ek soveel keer al my baaik moes gebruik het (*hy swaai met sy vingers op 'n zef-manier*) sou ek nie meer kon ry nie.

Die stem onderbreek luidrugtig die gesprek. *Selfs Hetta neurie nie meer nie. "Die uurglas loop uit. Die tyd word min. Waar staan die reël "Rooikop wat nie aai nie, se hare is gedaai."*

Tjokkie: Stil, mense. Wag, besef julle as ek daardie prysgeld kan kry dan sal my hele lewe verander ... dan sal ek kan weggaan uit hierdie bestaan wat my vasknel. 'n Bestaan van epileptiese aanvalle en eenvoud.

Giel: En ek sal my skuld kan betaal en vir ma wegneem.

Jakes: En ek sal nie meer hoef te wag vir Vrydag nie. Elke dag sal paydag wees!

Die stem onderbreek weer die gesprek. *Ons het besluit om die prysgeld op te stoot na 'n miljoen.*

Vierde bedryf:

'n Eenvoudige voorhuis. Boeremusiek speel in die agtergrond. Hetta staan plomp en groter-as-lewensgroot voor die wasbak (weliswaar met 'n bars daardeur) besig om haar hare bloedrooi te kleur. Sy dink hardop:

Hetta: Niemand sien my meer raak nie. Almal lag my net uit omdat ek so vet is. Ek gaan nou vir eenkeer in my lewe die tafels omkeer. Daardie wewenaar wat my van die hand gewys het, sal nou sien waar Dawid die wortels begrawe het. Ek gaan hulle almal 'n vuil streep trek. Niemand sal OOIIT dink ek is daardie rooikop nie. Hulle sal te dom wees om te weet dat ek 'n kortverhaal was wat toe 'n drama geword het. Dat ek hartseer met groot hoofletters is? Mense dink nie ek weet dat die wewenaar met sy wit vryersbroek gedink het "Onse maar die kind is vet nie!" Ek kon sy woorde voel. Ek kan dit steeds voel ... Niemand sal ooit dink ek is daardie rooikop nie. Hulle weet nie dat ek my hare moet kleur nie. Dat ek nog **nooit** geaai het nie ...

Die stem onderbreek haar gedagtegang wat die gehoor kan hoor. *Hetta daar is 'n wedstryd wat uitgeloof word. Een miljoen rand vir die persoon wat kan raai in watter drama daar staan: "n Rooikop wat nie aai nie, se hare is gedaai." Maar ons wil graag die geld vir jou gee, liewe Hetta. Hierom moet jy maak soos ons vir jou beveel.*

Hetta: U klink soos 'n deus ex machina! Maar waarom u so verteder oor my, 'n arme vet, versmade nooi?

Die stem: Wel, om met jou eerlik te wees, Hetta. Ons gode wil inderdaad die dramakuns weer tot orde roep. Dit is te platvloers en deur juis die banale uit te lig, kan ons die hoë, koue eensame paaie van die suiwer

letterkunde weer bewandel.

Hetta: Ja, ek het op skool *Siener in die suburbs* gedoen en die film gesien, maar Jakes se nou broek het my so bang gemaak. En toe ons *Kanna, hy kô hystoe* doen, het een van die seuns in die klas opgespring en aan my kanne gedruk en geskree: "Kannie, hy kô hystoe". Ek was so kwaad.

Die stem: Jy sien, Hetta. Dit is goed dat ons jou kan gebruik vir die wedstryd. Dat jy die suiwer mens kan wees waarna ons soek. Daar is net een voorwaarde: jy mag vir niemand, maar niemand vertel dat ons met jou gepraat het nie.

Hetta: Ek belowe.

Die stem: Want ons weet dat mense alles binne hul vermoë sal doen om die prysgeld te kry. Ons sal partykeer die stem laat klink sodat net jy dit kan hoor en ons sal vir jou aanwysings gee sodat jy ons kan help om die spel interessant te maak. *'n Harde klop aan die deur.*

Tjokkie: Hallo, Hetta. Ek het gisteraand so 'n vreemde droom van jou gehad.

Hetta (skalks): Haai, ou Tjoklits, hoe gaan dit met jou?

Tjokkie: Ek droom jy verander die kleur van jou hare en dan staan jy op so 'n soort verhogie met 'n wiel wat agter jou draai ... die mense skreeu en gil en die wiel stop op 'n nommer ... dit lyk na een miljoen. Dan word alles swart voor my.

Hetta: My hemel, Tjokkie, ek het al gehoor jy's met die helmet gepla, maar ek het gedink die mense praat maar net. Jy weet tog hoe's 'n klein dorpie. (*Snuif*). Kyk net wat sê die mense alles van Ousus Nelie ... En van Tiemie (*sag*). Dink jy sy en Jakes vat patat?

Tjokkie: Vat patat?

Hetta: Ja, man. Dink jy hy sjee haar?

Tjokkie (skamerig): Haai, Hetta, ek weet mos nie van sulke goed nie, jong!

Hetta: Ja, man. Jou ma het mos vir jou daardie boek gegee. *Wat elke seun moet weet.*

Tjokkie: Ek lees op die oomblik *How butch was my baby*, 'n lieflike verhaal van 'n vrou wat 'n verhouding begin met 'n ander vrou, maar die hele dorp dink sy is eintlik 'n man ...

Hetta: En dan?

Tjokkie: Ek is nog nie ver genoeg nie, maar dit is roerend.

Hetta: Haai, ek sal dit ook graag wil lees. (*Sy klink belangstellend*). Dink jy Sonja Verbeek het al die boek gelees?

Tjokkie: Hetta, ons is mos ou vriende. Ek wil jou graag nou in my vertroue neem, maar ek dink dat die persoon beslis vir Sonja Verbeek ken. Om die waarheid te sê (*fluisterend*), ek dink dit is onder 'n skuilnaam gepubliseer!

Hetta: 'n Skuilnaam

Tjokkie: Ja, partykeer gebruik mense skuilname sodat mense nie moet weet dat hulle 'n boek geskryf het nie. In so 'n boek kan hulle dan dinge sê

of skryf wat andersins onmoontlik sou gewees het.

Hetta: Soos Sangiro?

Tjokkie: Net so! O, Hetta, jou kennis van die Afrikaanse letterkunde is puik! Maar onthou net Sangiro was nie noodwendig skaam oor sy kennis nie. Hy was miskien net 'n man wat teen eersugtigheid gekant was. Hy wou nie hê mense moet dink hy stel hom aan nie. Daarom die skuilnaam. Maar in *How butch was my baby* vind ons iets anders ... 'n soort spel wat ...

Hetta: Sonja Verbeek sou behaag? Ek hoop van ganser harte so. Sonja Verbeek is 'n vrou uit een stuk. Sy en Tanja Verwaveren en die goudvis Orca en hul kefbrakkie Walenor is vir my mense waarop 'n mens kan steun. Nadat die wewenaar (*sy pink 'n traan weg*) nie my liefde beantwoord het nie, was hulle daar vir my, ou Tjokkie. Jy weet my liefde is suiwer. Ek kan dit nie aanpaas soos 'n vrugtekoek nie ... dit is ook nie vir my soos Kerspapier wat weer en weer toegedraai kan word nie. Dis eenmalig.

Tjokkie: Maar eenmaal kom die liefde weergaloos.

Hetta: Ja, Dis al.

Tjokkie: Dis die blond, dis die blou ...

Hetta: O Tjokkie, jy is so ontsettend diep. Sê my, hoe goed ken jy die Afrikaanse drama? *Ligte doof*.

Vyfde bedryf:

In Sonja Verbeek se studeerkamer. Sy en Tanja Verwaveren is in druk gesprek.

Sonja: My mens, jy moet mooi sit. Ek kan jou Du Plooy van Soetmelksvlei sien.

Tanja: So lank dit net nie my Putsonderwater is nie.

Sonja: Stil stil Walenor. Groot duiwels dood, kleintjies ook. Orca is vir my vanaand so onrustig. Jy weet, ek dink sy het al rumatiek die arme ou dier. Maar as sy so onrustig en opdraand swem dan weet ek daar is iets in die lug ...

Tanja: Ek is meer bekommerd oor Walenor ... ek dink die hondjie is so, jy weet ...

Sonja: Sooooo?

Tanja: Ja, soos in moffel-toffel wat daar skoffel.

Sonja: Is jy seker?

Tanja: Ja, hy druk ook elke aand *How butch was my baby* van die rak af.

Sonja: En waar reageer hy die sterkste?

Tanja: By die gedeelte waar die skrywer vertel dat hulle die troukoek van (*sy fluister*) moes maak om die vlieë van die bruid te hou, dan trek hy sy tandjies so terug en dit lyk asof hy lag!

Die stem: *Die uurglas loop uit. Die tyd word min om die prysgeld van een miljoen te wen. Kom, kom. U word tot orde geroep om die Afrikaanse*

dramaskat saam met ons te verken. Waar staan die lieflike reël: 'n Rooikop wat nie aai nie se hare is gedaai?

Sonja: Hoor jy die stem?

Tanja: Ja, laat ons beginne soek. So 'n boel geld kan ons nie laat verbygaan nie.

Sonja: My mens, met jou aan my sy kan ons weer deur die Afrikaanse letterkunde reis. Van *Babbelkous en bruidegom* tot by *As die tuig skawe*; van *Die man met die lyk om sy nek* tot en met *Die heks ...*

Tanja: Nou ja, as ons in fotoboekies of in Egoli gaan soek, sal ons vinnig geholpe raak!

Sonja: Nee o nee, mens-lief-mens. Die stem het gesê die skat van Afrikaanse drama. En dit beteken D-R-A-M-A. *Germanicus. Periandros van Korinthe.*

Tanja: Soos in Anna Pootling-Neul?

Sonja: Nee, mens. Dis Anna Neethling-Pohl. Die Hanekoms. Mense wat ons toneel na die mense gebring het op die platteland. Wat sawends in skoolsale hul afgesloof het vir die ongeletterdes en oningewydes ... wat nie omgee het om vyftig maal as 'n Macbeth te sterf nie ... of wat nie skaam was om kaalvoet langs 'n ou donkie te staan nie (*deklamerend*) wel wetend dat hy ENIGE oomblik sy stert kan lig ... of dat iemand in die gehoor aan die slaap kan raak en sommer sal skree op die verkeerde plek ...

Tanja: Of 'n wind sal laat ...

Sonja: My mens, waak teen die banale ... teen die goedkoop-effek ... teen die klankbaan van kitsch ... teen die ...

Tanja: Ja, maar **Die Stem** dwing ons ook om banaal te wees.

Sonja: Ja, maar onthou die bonkige Zoeloelander het gesê: "Kuns is boos!"

Tanja: En die "bronstige krisante van die wyn".

Sonja: Ja, daardie dolsgooier het my geleer hoe dól kuns is ... Nou moet ons soek.

Tanja: Waar begin ons?

Sonja: Maak jou oë toe ... (*Die stel word vinnig in die rondte gedraai. Die kyker is meteens binne-in Moeder Hanna. Dit word gewoon verander deur 'n doek in die agtergrond te span.*) *Die onversetlike Moeder Hanna en Oupa staan en twis. Dit moet gewoon net 'n pantomime wees en Tanja en Sonja moet hulle aanskou.*

Tanja: Waaroor stry die twee?

Sonja: O Moeder Hanna is 'n onversetlike vrou. Sy is die Bart Nel van die toneelwêreld. Nee, my mens ... hier sal ons geen rooikop aantref nie. Ons sal moet verder reis. *Weer word die stel in die rondte gedraai. Plaston: DNS-kind is nou in die agtergrond.*

Tanja: Wat gaan hier aan? *Die gehoor sien 'n proefbuismens (so 'n tipe Frankenstein-figuur wat stap oor die verhoog).*

Sonja: J.C. Kannemeyer skryf dat ons hier die Faustiaanse verlange sien om 'n homunculus te skep deur die mites van die Frankenstein-monster

en die Nietzscheaanse droom van die Übermensch ... die volledig, kunsmatige wese in wie niks monsteragtigs of gedrogteliks is nie ...

Tanja: (*sugtend*) "... maar wat juis 'n diep begeerte het om mens te word, pyn en liefde te ervaar en probeer om bo sy programmatiese self uit te styg." Sluit die aanhalingsteken. Sluit hom!

Sonja: My mens, jou kennis van die Afrikaanse letterkunde is verbluffend!

Tanja: As jy dit so baie hoor soos ek, moet jy dit later uit jou kop uit ken.

Sonja: Moenie neerhalend wees nie, my mens. Ons letterkunde gaan deur 'n krisis ... Ons taal brand ...

Tanja: (*sarkasties*) En P.G. du Plessis sou NOOIT so 'n rooikop geskep het nie?

Sonja: My mens, Pieter is nou wel "a man's man" en die skrywer van daardie owerspelige roman, maar in sy dramas staan hy vir die suiwer karakter. Vir die verwysing in die literatuur. Vir die kommapunt. En 'n man met só 'n oliekuif, weet van skryf!

Tanja: Ja, het olifante elmboë?

Sonja: En het hoere slurpe? Maar wag: die tyd loop flink uit. Ek dink ons moet meer bewus wees van die tyd wat uitloop.

Tanja: Sal ek die sandloper tje gaan haal waarmee ek telkens vir jou 'n drieminuut-eier kook?

Sonja: My mens. Nou praat jy! Kyk, in die Griekse tragedie is die tyd net so belangrik. Alles speel binne vier-en-twintig uur af. Die bok wat sterf ...

Tanja: Soos in *Bokdrol*?

Sonja: *Boklied*, my mens. O Hoor my lied.

Tanja: Maar kom ons maak dan 'n groot plastiek-sandloper ... hoeveel tyd is daar nog?

Sonja: Wel ons is nou al in die **vyfde bedryf** en as ek nou so reg skat met my ongelooflike psigiese aanvoeling, is ons sowat halfpad deur die problematiek. Ons het die karakters voorgestel, met ander woorde, die **eksposisie**; dan volg die **hamartia** of die tragiese fout: en dit is natuurlik almal se geldlus wat hulle rondjaag ... dan die **hubris** of self oorskating ... hmmm (*sy kyk na haar rooi naels*) die **dénouement** oftewel ontknoping ...

Tanja: Eksposiesie? Is dit 'n posisie met 'n eks-geliefde?

Sonja: My mens, dit kan soms so gesien word, omdat alle groot kuns uit 'n eks-posisie ontstaan: 'n wegskryf weg weg weg van die geliefde af. Om dan die katarsis te kry ...

Tanja: Maar vind ons dit in ons dramakuns?

Sonja: Ja mens. In Euripides se verruklike *Die vroue van Troje* in Afrikaans vir ons vertaal deur J.P.J. van Rensburg ... (*Die toneel verander dan na 'n slagveld 'n dag na die geveg. Die mure van Troje is gedeeltelik verwoes. Gesneuwelde krygsmanne lê uitgestal op die verhoog. Voor lê Hekabe, die gewese koningin van Troje. Sonja Verbeek is uiteraard Hekabe en Tanja Verwaveren is Helena. Niemand kan hul retoriese tweegeveg ewenaar nie.*)

Proloog

Poseidon: Vanuit die sout dieptes van die Egeïese see het ek, Poseidon, gekom om te soek na die reël 'n Rooikop wat nie aai nie se hare is gedaai. Op vele plekke het ek gesoek ... ook in hierdie verbrande stad (ja, as is verbrande hout) later genoem die "Houtperd van Troje" (in die agtergrond word daar gesing "O ek het 'n perd, 'n blinkvosperd, en ek kom om jou te haal ...") na 'n rooikop wat die heiligdomme van die gode betree!

Luister na die jammergeroep van die krygsgevangene vroue. Luister na hul wanhoop en weeklaag. Kyk na Hekabe en haar dogter, Cassandra, later 'n nooi Koekemoer wanneer sy met Agamemnon Koekemoer in die heilige eg tree om in die draairestaurant van B-fontein te ruk en rol.

Poseidon draai om en in die agtergrond staan die goddelike gestalte van Pallas Athene – met rooi hare – en kwinkeleer.

Vaarwel, my eie soetelief, stad van gladde torings ... Dag, Pallas Athene! Jy weet seker dat almal op soek is na 'n sekere soort rooikop en my liewe mens, die vraag is nou: is jy van nature so of is jy gedippity do?

Pallas Athena: Bedoel jy is ek natuurlik met rooi hare of is my rooi hare nagmaak?

Poseidon: Dis nes jy daar insinueer met jou woordespel! Is jy van nature so gebrand of brand jy so natuurlik!

Pallas Athena: Vra nooit die hoer die kuns af nie, my mens ...

Poseidon: Ja, want dit was deur jou krag dat 'n hele leër tot stilstand geruk is.

Pallas Athena: Ag, vergewe my my jeugfoute (besides the wench is dead!). Ek was ja die maskot van die Orlando Pirates en ja, dis waar dat hulle een jaar elke doel misgeskop het, omdat ek ...

Poseidon: Ja, ons weet van die bliksemskigte!

Pallas Athena: Laat brul die Egeïese see met brullende watervlakke en kyk of jy die geluide van die Orlando Pirates enigsins kan troef. Dan sal ek vir jou vertel of my hare natuurlik of natuúr-lik is.

Poseidon: Dit sal gebeur! Ontvang die bliksemskigte uit jou vader se hand. En wag dan totdat die Griekse leërmagte jou haartoue losmaak!

Monodie

Hekabe (word wakker): Op, arme hoof met tulband, op van die grond! Dryf saam met die stroom. Dryf saam met die Noodlot! Vaar saam met die wisseling van jou lot op soek na die rooikop ... daardie rooikop. Ai my! O groot glorie van die voorgeslag eer vroue valslik hul hare kleur ... Hoe wreed hierdie wisseling van style. Hierom dra ek immer tulband, spoggerig (deklamerend) om die hoof. So verset ek my teen hierdie lae lieplappery ... teen hierdie pretensie van "ons prot ofrikons" en "daai ons hare want

ons wil ..." (*sy ril*)

Vaar oor die purper prosa van ons letterkunde, oor hygromans en die ander skandes van ons letterkunde. As slavin is ek weggevoer, weg, ver weg, ver weg van die huis ... jammerlik die glorie van my hoof geplunder. Ja, dis my geheim. (**Die Stem** onderbreek: Hekabe dra 'n tulband want sy het nie meer hare nie!)

Kom! Kom! O kom! Troje is 'n smeulende puin. Kom, jong dogters. Jubelende heidendogters! Dogters van Jefta!

Intrede van die koor (Parodos)

(*Die vroue kom eers huiwerig na vore*)

Die Koor: 'n Rooikop wat nie aai nie se hare is gedaai. Hulle inkanteer dit op verskeie maniere. Dan: Op! Af! Heen-en-weer! Ag, rampsalige rooikop. Vlug ... vlug ... besielde maagd! (**Die Stem** onderbreek: 'n Besielde maagd is natuurlik skaarser as 'n hoerdentand!)

Kassandra (*wild en triomfantelik*): Kom moeder, kom dans saam met my! Laat u voete heerlijk beweeg saam met my op hierdie lieflike maat. Kom doemsjieke, kom doemsjieke. My huwelikslied. O was ek maar 'n rooikop!

Koorleidster: U moet liefers u dogter vashou, dierb're koningin! Sy mag dalk in 'n oomblik van waansin inspring in *Annerkant die longdrop*!

Hekabe: O gode! Laat die fakkel brand! Laat alles val wat hoer en pluimsaad was! Laat almal rooikop word, tot selfs die traagstes ... Hemel my kind! Nooit sou ek kon dink dat jy onder hierdie toestande van 'n oorlog om die rooikop te vind sou moes trou nie. Gee my die fakkel! Genugtig, dit lyk nes 'n dildo!

Sy neem die fakkel en oorhandig dit aan die koorleidster wat dit terstond op haar hoof sit.

Kassandra: Versier my hoof ook met dildokranse, moeder. Wees bly dat ek nie 'n rooikop is nie. Hoe goedkoop! Ek vrees die huwelik met Agamemnon Koekemoer. Dit gaan rampspoed bring ... ek sien al hoe ons in die draairestaurant uittol ... hoe hy ... (*hortend*) hoe ek hom doodmaak, sy huis verwoes en mevrou Maretha Maartens 'n roman oor ons skryf ... *Kassandra Koekemoer in Koekblik*. Dit wen die Varksog-prys en die Haarnaald-prys (*sy ril*) en Joan Hambidge resenseer dit.

Vermyn die oorlog, jy wat verstandig is! Bring jou smetlose louterkrans (*sy wys na die koorleidster*) en daarom moeder, laat ons nie ween oor my huwelik nie, want hierdeur sal ons my grootste vyande vernietig. En al die beukelaars.

Hekabe: Beukelaars?

Kassandra: Ja, moeder. Op bladsy 74 van professor Van Rensburg se vertaling praat Andromache van die "beukelaars" wanneer julle praat.

Hekabe: Dit lui so vaagweg 'n klokkie ... O natuurlik, in daardie toneel

waar ek so kerm omdat ek eens ryk was en deur die oorlog verarm is. Ja, nou onthou ek.

Kassandra: Ja, daar waar jy praat van die plengoffer van trane. Mooi beeld, hoor!

Tweede koorlied (Stasimon)

Koor: Die tyd word min. Die uurglas loop uit. Dis al beseringstyd. Waar vind u: 'n Rooikop wat nie aai nie ... Miskien is dit die hoogste tyd dat Hekabe en Helena hul twisstryd moet begin.

Hekabe: Wat lê hier? (*Sy tel 'n botteltjie kleursel op. Nice and Easy.*)

Helena: Dit is haarkleursel. Meer spesifiek. Rooi haarkleursel. Hierom was u in die huis van slawerny omdat ons die rooi kleursel gevind het ...

Hekabe: O wanhoop van die hart ... O halle van die gode, o dierb're stad ... julle herberg nou die rooi bloed van kleursel ... die leuenagtigheid van vermomming ... (*Sy begrawe die botteltjie kleursel met groot gebaar, terwyl Siembamba speel.*) Dis daardie goedkoop feeks ...

Helena: Jy beskou my as die vyand, maar laat ek antwoord op jou aanklagte! Dis jy wat alles begin het ... Hierom die vloek van vermomming wat op alles rus ... dat hare gedaaï word (*deklamerend*), maar laat ek jou vertel, jou swakkeling, dis die liefdesgodin wat jy moet straf. Dis die pleitrede waarmee ek myself vryspreek. Is dit 'n mooi klinkende argument? Laat ek jou vertel wat jy nie wil hoor nie: al is die hare nie rooi nie, word daar steeds geaai. Hiervan kan ek persoonlik getuig. Die deurwagters op die torings en die skildwagte op die mure het dikwels al aanskou hoe menige klein hoertjie bo van die borswering af na die grond met toue wou sluip. Erger kan dit nie.

Koorleidster: Verdedig nou uself en die aanklag. Vernietig die oortuigingskrag van haar geslepe woorde. En hulde aan Euripides en professor Van Rensburg se puik, geswolle vertaling. Ja, dit is dit wat "uit-Goethe-Dante-Vondelen-gaat", om Willem Paap via Van Wyk Louw aan te haal. O Euripides, word herskryf deur 'n les! Wat 'n suiwer erkenning van hoogste hulde!

Hekabe: Ek glo haar nie. Sy moenie haar hoerigheid op ons suiwer mense afdruk nie. Die balk is in haar oog, nou sien sy splinter in myne. Sy wat maak asof 'n Rough Rider 'n vingerhoed is! Sy wat die onsterflike reël "Die swaard was nog net deur my hart, nog nie deur my skede nie" goëdkoop maak. Slet! Hoer! Hulle moes haar met toue vasbind soveel keer is sy in die nag na onder. Sy is selfs eenkeer gesien met haar bed op haar rug ...

Helena (knielend): O vergifnis. Red my lewe.

Die stem: Die tyd loop uit. Nee, hier sal ons nie die reël vind nie. Die tyd word min.

Sesde bedryf:

In Sonja Verbeek se studeerkamer. Sy tuur in die verte. In haar hande hou sy *Die vroue van Troje* vas. Die hondjie blaf uitgelate. Verkieslik moet die rol ook deur 'n mens vertolk word. Meer spesifiek 'n mans-mens!

Sonja: My mens-mens, die soektog na die reël begin nou 'n herhalingsdrif word.

Tanja: As ons net die wa deur die drif kan kry!

Sonja: Ek lees pas weer *Die vroue van Troje*. Hoor net hierdie wonderbaarlike uitspraak: "En ná dit alles kon jy nog jou liggaam opsmuk en hier verskyn, en hierdie selfde bloue lug as jou man aanskou, o verfoeilike van hart! Jy, wat nederig en met verskeurde klere, in angs en bewing met kaalgeskeerde hoof moes gekom het, vanweë jou sondes van die verlede, as jy meer verstand as skaamteloosheid gehad het ...!" In so 'n lieflike drama kan daar mos nie 'n reël oor rooikoppe staan nie, nie waar nie?

Tanja: Ek is nie so seker as ek hoor van die gekóm nie!

Die stem: *Daar is nie meer tyd oor nie. Onthou die prysgeld van een miljoen!*

Sonja: Ja ons sal nou in alle erns moet soek. Die tyd word min. Wag ek het 'n plan. Kom ons fnuik **Die stem!** Kom help my (*sy draai die uurglas skuins sodat die sand stol*). Nou het die tyd gaan stilstaan. Die uurglas tuimel nie meer sy sand uit nie. A, dis nou suiwer wiskunde, gehoor.

"Die uurwerk kantel. En die ligbruin by
hang roerloos voor die blom wat nooit bevrug
word, nooit sal saadskiet, welk, en nooit verby
hierdie verstarde uur sal groei ..."

(Voordrag dramaties soos Anna Neethling-Pohl dit doen.)

Ja, nou kan ons verder soek. Ek is seker ons sal dit vind. As mense op **Noot vir noot** een enkele melodie'tjie kan herlei na 'n groter lied, kan ons dit ook vind. Een reël ... ja, die klou dui al die dier aan.

Tanja: Dink jy dalk dat die rooikop 'n blom is wat nooit bevrug is nie?

Sonja: Bedoel jy 'n man wat speel asof hy 'n vrou is?

Tanja: Ja my bruid. 'n Man wat in wese rondloop in vroueklere ... dat dit uit so 'n mond sal spoel, jy weet.

Sonja: Maar in welke drama?

Tanja: Met jou gedugte kennis sal jy dit vind ...

Sonja: Nêrens het **Die Stem**, daardie deus ex machina ooit gesê dat ons nie ons eie drama mag skep nie. Dus, my geliefde Tanja Verwaveren, ons twee, met 'n paar ander, gaan nou die drama skep. Ons gaan daardie primordiale reël **GEBRUIK!**

Tanja: My mens, jy is ook so briljant dat ek nie meer weet hoé ek dit het met jou nie.

Sonja: Ek bedink alreeds die titel. *As die tuig skawe ... reeds gebruik ... Siener in die suburbs ... Putsonderwater ... Bagasie ... Ek, Anna van Wyk* hmmm.

Tanja: Ken jy werklik al hierdie dramas?

Sonja: O ja, my mens. Ek ken ook die dramaturge! Ek het een aand saam met Bartha pyp gerook in die Luxembourg tuine en met P.G. gekoöperasie-storie ... en André se bagasie vir hom help dra. Gelukkig het niemand ons getripteek nie! En die liewe Chris se vlieër vir hom help vlieg ... Trouens, André het een aand vir my gesê dat ek hom herinner aan Hedda Gabier.

Tanja: En?

Sonja: Ag wat kan ek sê. Dis maar altyd elders mooi weer en warm.

Tanja: En? (*dringend*)

Sonja: Sempre diritto my mens-mens. Ook ólé! Maar wag. Ons moet daardie reël, daardie onsterflike reël nou aanwend.

Tanja: Ons wag ...

Sonja: in spanning, kan 'n mens byvoeg. Maar wag. Dit is die wagwoord. Miskien moet ons **Die Stem** bel en net eers hoor of dit reg is. Sal 1023 sy nommer hê? (*Sy tel die foon op. Die tipiese 1023 stem sê: "U is nommer 102. Wees asseblief geduldig. U navraag sal beantwoord word."* Sy sit die foon ietwat moedeloos neer.) Nee, daar is te veel dramaturge wat inbel. Ek sal my eie kop moet volg.

Tanja: Jy is in elk geval op jou beste as jy jou eie kop volg. En jy het nie ander se goedkeuring of raad nodig nie. Jy is JY. Jy is uniek. Tulband en al. Daar is net één Sonja Verbeek. Jy is so eenmalig, so uniek soos 'n maagd in Boksburg.

Sonja: Ja, daar waar ek my eerste Campari gehad het.

Tanja: Dit was Benoni, my mens. Jy dink nou aan die Nasionale Dooswedstryd op Boksburg.

Sonja: Ja, daar had ek my eerste happie. (*Sy lag stout.*) Saam met Beimen Botes, die ou rakker. Maar wag. Laat ons aan die werk spring met ons drama. Die titel is alreeds 'n goeie wegspringplek. Ja. *Ek, Sonja Verbeek* klink goed. Nou moet ons die problematiek bedink.

Ek, Sonja Verbeek

Dramatiese musiek. **Die Groot Mars** uit *Aïda*. Sonja Verbeek sit op 'n stoel met 'n tulband in die vorm van 'n straight jacket. Sy is besig met 'n monoloog, terwyl **Die Stem** haar aanspreek.

Die Stem: Jy is Sonja Verbeek. Waarom is jy in die gestig?

Sonja Verbeek: Ja ek sal vertel waarom alles gebeur het. Ek het haar lot verseël ... dis nou Cassandra Koekemoer s'n toe ek vir Tanja Verwaveren

vertel het dat sy haar hare daai en ...

Die Stem: Dat sy wat?

Sonja Verbeek: Ag ... hoe kan ek sê? Miskien moet ons werklik by die begin begin.

Die Stem: Ja vertel alles.

Terugflits: Min Shaw sing “Die wiel van geluk” en Sonja Verbeek gesels met Cassandra Koekemoer. Oor die dag van môre.

Kassandra: Sonja, jy mag vir niemand vertel nie, maar ek is nie ’n ware rooikop nie ... ek gebruik eintlik kleursel. In wese is my haardos vaal. Ek is daardie spreekwoordelike vaalhaarnooientjie.

Sonja: Jy weet, my mens. Ek het destyds – soos jy – al geweet wat “Die geheim van Nantes” behels, maar ek het stilgebly.

Kassandra: Wat was daardie geheim nou weer?

Sonja: Ek mag nie vertel nie. Ek het ook vir Esmé en Jan gehelp met “So maak ’n mens” ...

Kassandra: Ja, jy het mos die boerpot geslaan toe ’n inbeller wou weet watter woord is al twee kante toe dieselfde woord. Palingdroom of soiets.

Sonja: Dubbel-k, senter a.

Kassandra: En dit begin met n en dit eindig op ’n aai!

Sonja: Ja, want “’n Rooikop wat nie naai se hare is gedaai.”

Die Stem: U gebeur die een miljoen want u moes nie die regte woord sê nie! Die uiting van “n”, maak dat u een miljoen rand kwyt is.

Die hede. ’n Bedroefde Sonja Verbeek sit met haar hande in haar tulband.

Die Stem: *Wie het toe die prys gewen?*

Sonja: U moet my vergeef, maar dit is ook so ’n pynlike moment dat ek nie meer weet of ek die krag het om te vertel nie.

Die Stem: Kom, u moet sterk wees. Vertel.

’n Toneel met ’n groot wiel en ’n skare op band wat roep “Die geld of die doos!” Voor staan ’n beteuterde Hetta, Tjokkie, Giel en Cassandra.

Met Hetta se draai stop die wiel op haar gelukkige nommer. Nommer 9.

Die Stem vra: *Die nommer of die doos?*

Hetta (*senuweeagtig*): ’n Rooikop wat nie aai nie, se hare is gedaai ... dan val sy flou neer.

Die Stem: En toe Sonja Verbeek.

Sonja: En toe ek naderstap om te sê “hier is die reël” het ek die kluts kwyt geraak, omdat ek besef het ek is ’n karakter in ’n drama en u die poppe-meester.

Gordyn sak.

Wium van Zyl 'n Vijftiger uit die Koue Bokkeveld?

Wanneer N.P. van Wyk Louw in die vroeë jare sestig in sy opstel "Werktuig of naelstring?" die behoud van die vakkombinasie Afrikaans en Nederlands in Suid-Afrika verdedig, verwys hy na Lucebert en die Vijftigers as voorbeeld van die verskille of selfs teenpole wat die twee letterkundes met mekaar vorm. Hy sê verder: "... toe Lucebert en sy omringendes besig was om te eksperimenteer met verskillende soorte poësie (surrealisties, primitivisties, bloot-assosiatief, en soms volkome in "private" sinspeling opgesluit) -- poësie waarin die logiese element tot 'n minimum gereduseer is -- in dié jare was D.J. Opperman, volkome los van hulle soort eksperiment, besig om 'n nuwe soort Afrikaanse poësie te maak waarin die logika en die intellek met 'n virtuositeit en 'n krag gebruik is soos waarskynlik geen Nederlandse digter vandag meer oor beskik nie" (1963:12).

Dat die twee letterkundes soms so ver kan uiteenloop, is volgens hom nogtans geen argument teen die behoud van die vakkombinasie nie. Vir die gemiddelde student wat slegs 'n punt wil behaal, kan hierdie "ryke chaos" moontlik slegs verwarring meebring. Maar vir die baie intelligente student gee die twee pole "waartussen hy 'n eindelose reeks oorgange, verwyderinge, kontraste en ooreenstemmings kan bestudeer".

Nuwe ooreenstemmingsproses

Hoe kort na die groot uiteenlopendheid van omstreeks 1950 tussen Opperman en die Vijftigers daar weer sprake was van 'n ommekeer tot ten minste gedeeltelike ooreenstemming, besef Van Wyk Louw nie wanneer hy hierdie uitspraak dertien jaar later maak nie. Of -- en dit lyk waarskynliker -- hy vind dit onnodig vir sy argument om daarop ook in te gaan. Trouens op die moment dat hy sy opstel publiseer, is 'n nuwe ooreenstemmingsproses as 'n mens dit so kan noem, reeds min of meer voltooi.

Die literatuurhistorikus J.C. Kannemeyer (1983:267) verwys na die verskeidenheid Opperman-epigone wat in die jare vyftig publiseer met hul "kwatryndreun" en "patroonmatigheid". Hierteenoor volgens hom vernuwe "die Afrikaanse digkuns onder die invloed van die Nederlandse Vijftigers en die Franse poësie van Éluard en die surrealistes sterker in die rigting van die vrye vers" (1983:462). 'n Jaar ná Van Wyk Louw se opstel, volg die opspraakwekkende debuutbundel van Breyten Breytenbach, *Die ysterkoei moet sweet* (1964). Breytenbach is goed op die hoogte van die werk van Vijftigers soos Lucebert en het homself sedertdien al by geleentheid al ('n persoonlike gesprek) beskryf as Nederlandse Vijftiger. Louw sluit in 1954 by sy bundel *Nuwe verse* 'n afdeling getitel "Klipwerk" in. Vir kritici en lesers wat gewoon geraak het aan sy grootse konstruksies en fyn afronding, is dit indertyd 'n verrassing. "Klipwerk" bestaan uit brokke

en flarde volksliedjies, rympies en byna primitiewe stemme uit wat die skrywer later sou aanwys as die wêreld van sy jeug, die Roggeveldse Karoo (1970:44). Hy het nogtans daarop gestaan dat dit 'n eenheid vorm en het by uitsondering toegestaan dat bloemlesers van die afsonderlike verse opneem.

In sy genoemde opstel, verwys hy na sy antwoord op vroeë omstreeks 1955 in Nederland aan hom gestel is of Afrikaans óók eksperimentele digkuns sou hê: "My antwoord was dan: 'Ons hét; maar óns soort eksperiment met poësie sal nie in die kafee of kunstenaarkroegie alleen kan plaasvind nie; dit sal ook met die ashoop, die vuurtjie op die werf, die oesland, die volk se dans, toer en godsvrees te doen hê'" (1963:12).

Met ander woorde: daardie eksperiment is reeds in my "Klipwerk" onderneem!

In 1954 stuur Louw 'n eksemplaar van *Nuwe verse* aan sy vriend Izak van der Merwe wat onder die naam Boerneef op dié stadium groot bekendheid geniet as skrywer van sketse en kortverhale, onder meer oor dieselfde soort jeugwêreld. In sy bedankingsbrief reageer Boerneef met 'n enkele kortaf opmerking oor "Klipwerk": "Van die afdeling Klipwerk hou ek niks".¹ Slegs twee jaar later publiseer Boerneef egter sy eie, verwante "Namakwalandse rympies" in sy laaste prosabundel, *Teen die helling* (1956). En nog twee jaar later volg sy eerste volwaardige bundel *Krokos* (1958)! Boerneef se reaksie wek verskillende vrae: het hy hom moontlik vererger omdat Louw hom voorgespring het, was hy miskien nie tevrede met wat Louw van dié soort poësie gemaak het nie óf het hy binne 'n kort tydjie daarna radikaal van mening verander?

Dit lyk vir my nie onwaarskynlik nie dat Boerneef die verwantskap tussen Louw se reeks en die Nederlandse Vijftigers gesnap het. Hy het die Nederlandse poësie goed geken en daarvoor klasgegee (Kannemeyer 1986:165). Hy het Roland Holst en Slauerhof persoonlik geken. In sy voorafgaande prosabundels is Frederik van Eeden, Hendrik Marsman en Roland Holst deel van sy verwysingsveld (Kannemeyer 1983:18).

Worsteling met vernuwing

Dit lyk eerder asof sy probleme met "Klipwerk" saamval met 'n worsteling om die vernuwing van die Vijftigers en hul opstand teen sy geliefde Nederlandse digters te aanvaar. Hy is immers op daardie stadium 'n neerlandikus sewe jaar voordat hy met pensioen sal gaan! Bowendien beweeg hy in 'n kring literature wat soos selde in die Afrikaanse literatuurgeskiedenis op die hoogte was van ontwikkelinge in die Nederlandse letterkunde. As direkte kollega en vriend het hy D.J. Opperman, iemand wat nougeset sorg dat die publikasies van die Nederlandse Vijftigers vir die universiteitsbiblioteek aangekoop word (Kannemeyer 1986:166). Hy is ook bevriend met die Nederlandse digter Jan Greshoff, die persoon wat onder meer die Jacques Perk van die

Vijftigers, Hans Lodeizen, gehelp het om te begin publiseer. Nog 'n vriend van hom is die Nederlander Dirk Bax, professor in Nederlandse Kultuurgeskiedenis.

Ná *Teen die helling* skryf hy nog slegs enkele prosastukke waarvan één inderdaad in die opsig 'n brugteks vorm: "Kortverhaal" wat in 1958 in *Standpunte* verskyn (1979:503-506). Dit begin só:

"Op hierdie troostelose Sondagmôre – baie vroeg – sit die ou man by sy skryftafel en lees atonale verse. By herhaling. 'n Mens moet op die hoogte bly, en aan goeie wil en toewyding ontbreek dit hom nie. Dus lees en herlees aan verse wat volgens die mening van 'n kenner waarskynlik nie vir uitleg vatbaar is nie, maar wat, hoe dan ook, tog vir die een of ander ding vatbaar moet wees".

Hy haal dan 'n voorbeeld aan van so 'n vers in Afrikaans:

My gesplete hoof is by

na my

arm

demi

splyt

spleet

skeet

Sinkranknigheid eotiekr poppewaan. Urg.

So 'n gedig in die werk van 'n ander skrywer is my nie bekend nie en ek meen dit moet beskou word as 'n eie parodiërende poging om self 'n "atonale" gedig te skryf. "Atonaal" is kennelik 'n verwysing na die vroeë Vijftiger-bloemlesing *Atonaal* wat deur Simon Vinkenoog saamgestel is en in 1951 verskyn het. Die jeugdige Vinkenoog skryf inderdaad: "Deze nieuwe poëzie is waarschijnlijk niet voor uitleg vatbaar, dit in tegenstelling tot de poëzie der generaties die deze dichters voorafgingen; elke psychologische, psycho-analytische of filologiese verklaring zal op een gegeven moment haar onmacht moeten bekennen". En verder: "Een veel misbruikte woord kan niet uitblijven: wij leven in de chaos, als men wil: de zinloosheid. En als verscheidenen van dezer gedichten zinloos of chaotisch mogen schijnen, dan is dat niets anders dan een gevolg van de hierboven geschetste ontwikkeling en is het ons niet toegestaan de nieuwe dichtkunst daar een verwijt van te maken, zelfs als het vers van de nieuwe generatie een verbeteren, pregnante toon heeft die het een a-poëtisch aanschijn verleent." Hy wys ook op dadaïsme en surrealisme as voorlopers op hul lewenshouding.

In Boerneef se "Kortverhaal" word hierdie laaste uitsprake nie genoem nie, maar dit lê wel in die reaksie opgesluit. Die ou man, Ou Faan, onderneem na die lesery in desperaatheid 'n wandeling in die Kaapse Suidoos. Aan die atonaliteit kan hy egter nie ontsnap nie. "Dis 'n geharrewar van betekense en sotte woorde en frases en sinne wat deur my kop

maal", besef hy. Ná die wandeling pak ou Faan sy Bybel. "Hy is geen gereelde kerkganger nie en geen ortodokse gelowige nie, maar in die Bybel lees hy dikwels". Onder meer die Bybelvers "Een handvol rus is beter as altwee vuiste vol moeite en gejaag na wind" bring hom tot berusting en tot die besef dat die atonales maar "atonales van toet" is, dat hulle dus in alle tye bestaan en geen nuwe probleem is nie.

Dit gaan hier dus om 'n worsteling om dié soort letterkunde in perspektief te plaas. Die teks kom self egter ná daaraan om 'n parodie te vorm op die begrip kortverhaal. 'n Mens moet hierby nie vergeet dat Afrikaanse kritici in die tyd nog dink in terme van die "eise" waaraan 'n kortverhaal moet voldoen nie. 'n Mens kan dit byvoorbeeld assosieer met Lucebert se gedig "sonnet", hoewel dit nie heeltemal so ver gaan as parodie nie.ⁱⁱ

Later in dieselfde jaar verskyn die eerste egte Boerneef-poësiebundel, *Krokos* (1958). In watter mate hy op daardie stadium vrede gemaak het met die atonales, is af te lei uit die mededeling van L.W. Hiemstra, naamlik: "Onder die resensies van *Krokos* het hy groot waarde geheg aan dié van Nancy Baines wat hom (...) 'n surrealis genoem het" (Boerneef 1977).

In die Afrikaanse kritiek is 'n ooreenkoms tussen Boerneef se poësie en die van die Vijftigers verskeie male aangeroer. B.A.J. van der Merwe (1982:136-1654) gaan na aanleiding hiervan in op die kwessie. Hierdie besprekings bly egter in 'n ernstige mate steek in die aanwys van betreklik algemene eienskappe sonder dat dit tot 'n werklike vergelyking kom. Stel 'n mens Boerneef se poësie teenoor spesifieke elemente wat indertyd deur kritici en sommige Vijftigers self uitgewys is as kenmerkend van die vernuwing, lewer dit egter inderdaad merkwaaardige resultate. 'n Mens moet wel ter korreksie daaraan toevoeg dat hierdie elemente nie in afsondering nie, maar juis in hul kombinasie gesien moet word.

Kunsgrepe

Die kritikus wat die direkste op tegniese kunsgrepe afgaan, is R.A. Cornets de Groot in sy inleiding tot sy Lucebert-bloemlesing *Poëzie is kinderspel* (1968). Sy bloemlesing rig hy op skoolleerlinge en hy wys 'n agtential "spelregels" aan.

Die eerste handel oor interpunksie en wat hy uitwys, is direk van toepassing op Boerneef: dit "Komt bij Lucebert vrijwel niet voor, een enkele uitzondering daargelaten" (1968:23). Dit is trouens ook 'n opvallende verskil tussen Boerneef se sestal "Namakwalandse rympies" wat hy in 1956 insluit by die prosabundel *Teen die helling* en die gedigte in *Krokos* twee jaar later. Die "Namakwalandse rympies" bestaan uit keurig gepunktueerde sinne en die gedigte in *Krokos* heeltemal nie. Uit Cornets de Groot se verdere bespreking blyk dat Lucebert in die gevalle waar hy dit wel gebruik, aan punktuasie 'n spesiale funksie gee. Lucebert gebruik wel dubbelpunte en vind vraagtekens en uitroepetekens en in 'n beperkte aantal gevalle ook aanhalingstekens kennelik soms noodsaaklik. By Boerneef ontbreek die

dubbelpunte en aanhalingstekens, iets wat trouens bydra tot leserprobleme wanneer hy in 'n gedig sy sprekers verwissel. Uitroepstekens en vraagtekens word spaarsamig gebruik. Vir 'n punt in 'n Boerneefgedig moes die leser wag tot sy vierde bundel, *Pallisandryne* in 1964. In hierdie gedig met die beginreël "Ek wag dat jy moet oorsakel van geel na rooi" word gekla "die hele wêreld dig mos nou meertalig strooi". Die gefrustreerde spreker vind homself dan maar ouderwets en assosieer homself met osrieme wat in die breiproses opgewen word. Die rieme is bowendien onnodig, want "daar is nie meer osse nie". Hyself en sy digwerk is by implikasie net so onnodig. Dit beëindig hy met die woord "punt" in 'n voorlaaste reël en in die laaste reël dan ook nog die puntuasieteken ".":

maar daar is nie meer osse nie

punt

(Palissandryne, 33)

Dit word die enigste punt in sy poësie vanaf *Krokos*. Boerneef gaan dus nog verder as Lucebert om puntuasie tot 'n uiterste te aktiveer.

Cornets de Groot wys vervolgens daarop dat Lucebert seide hoofletters gebruik en illustreer hoe hy deur omskakeling van groot na klein die leser opmerkzaam maak op die letterlike betekenis van die klanke (1968:24).

Dit lê in die aard van Boerneef se poësie dat dit 'n groot aantal einame en plekname bevat waarvoor hy byna deurgaans wel hoofletters gebruik.

Meesal het die aanvangswoord ook 'n hoofletter. Andersins is die ontbreking van hoofletters 'n opvallende kenmerk en daar is hele gedigte daarsonder.

Net soos Lucebert word hoofletters by hom dan juis soms ingespan om hele woorde sterk te beklemtoon. Lucebert skryf byvoorbeeld die lidwoord "de" met hoofletters om die intensiteit van "DE Pijn" te help beklemtoon in die gedig "Bed in mijn hand" (1974: 50).

Boerneef wil in die gedig "Jy sit vas in die willesand" benadruk watter "swaarste/woorde goed onbekendste hartseerste en neddie aller-/ swaarste/ alleromgeëllieste allerbakgatste allerbebaardste" noodsaaklik is om 'n span osse deur te dryf. Dié woorde is nodig om:

te
PRAAT
sosit
HOORT

(Op die flottina, 10)

"PRAAT" en "HOORT" word ná die opstapeling en herhaling ook nog met hoofletters geskryf.ⁱⁱⁱ

Spelling

Nog 'n "spelregel" by Lucebert het letterlik met die spelling van woorde te make. Volgens Cornets de Groot "persifleert" hy die juiste spelling. En

verder: "De ingreep in de spelling draagt wezenlijk bij tot begrip van de dichterlijke bedoeling. Fonetiese spelling en naïeve spelfouten vormen de keerzijde en suggereren volkse eenvoud of onschuld of gemanieerde affektasie" (1968: 25, 26). 'n Raker definisie van een van die belangrike kenmerke by Bóerneef kan 'n mens moeilik gee. Daar hoef maar verwys te word na die spelling "Sedoo" vir die Kaapse Suidooste-wind en "Seressekaroo" vir Ceres se Karoo waardeur allereers die oorkoepelende Boerneef-spreker en daarnaas ook sy groot aantal volkse sprekers se bescheidenheid, maar soms ook aggressiewe en selfs anargistiese distansie van die heersende orde en standaardtaal afgebaken word. Boerneef gebruik hierdie kunsgreep veel meer konsekwent as Lucebert.

Hiernaas gebruik Lucebert onder meer onverwagte woord- en letterop-eenhoppinge. Woordopeenhoppinge is by Boerneef eweneens volop en kenmerkend hoewel dit nie sulke oënskynlik onsamehangende kombinasies bevat as wat Lucebert soms aanbied nie. Vergelyk by Boerneef byvoorbeeld die opstapeling om die arbeidsritme en aktiwiteit uit te druk in die gedig "Die dorsmasjien staan en dreun langs Boplaas se mied" (*Krokos*, 74): "miedman voerman sakman kafman/ braaktyd ploegtyd oestyd dorstyd". Met laasgenoemde vier woorde word die aktiwiteit verbreed om ook die voorafgaande arbeidsfasies in te sluit.

Woord- en letterop-eenhopping val by Boerneef dikwels saam met fonetiese spelling en die neiging om woorde aaneen te skryf sodat 'n vloeiende, klinkende geheel ontstaan soos in "sondagsensederhoutkisklere ("Die handvol vere die handvol vere", *Krokos*, 80). Cornets de Groot wys in die opsig onder meer daarop hoe Lucebert in sy gedig "vrolijk babylon waarin ik" (1974: 428) die naam Niagara Falls foneties weergee as "naaiekkere folls" waardeur dit vir die leser moontlik gemaak word om dit ook met seks te verbind (1968:27). Iets van dieselfde aard vind ons in Boerneef se woord-gedig "Jou woord jou woord jou dessit woord" (*Palissandryne*, 70) waar die spreker hom ten slotte afvra wie op aarde met woorde omgaan soos dit hoort. In plaas van "soos dit hoort" gebruik hy egter die dialektiese "sosit bewoort". Die vervanging van die "h" in die laaste woord met "w", maak dit al opnuut weer toepaslik op die woord-tema.

Cornets de Groot wys ook wat hy noem "lettermagie" aan waaronder onomatopoeë deur letterverwisseling (1968:28). Lucebert se "Horror rorror razer raar" uit die gedig "Horror" (1974:41) kan 'n mens in die verband plaas naas o.m. Boerneef se reël "voël viët fisant" in die doprym "Aghoes aghas vaal water wegblaas" (*Krokos*, 55).

Beeldspraak

Die "spelregels" wat beeldspraak betref, is op die oog af nie met Boerneef te verbind nie. Cornets de Groot verwys na "beeldversmelting door hevige emotie", metaforisme waar "de verst van elkaar verwijderde begrippen" met mekaar verbind word, metonimie en "identiteitsformule" (1968:30).

Sy uitleg raak hier trouens nog onhelder. Die beeldversmelting kom soms deur assosiasies tot stand en soms weer deur visuele waarneming. Boerneef se beeldgebruik is hierteenoor naamlik taamlik tradisioneel. En tog, as 'n mens by dié soort gedig kom waarom kritici soos Hiemstra (sy inleiding by die *Versamelde poësie*) sê “dat ons daarmee vir lief moet neem om lank nie alles te verstaan wat hy gesê het of wou sê nie”, lê die leesprobleme myns insiens juis in die gebruik van onder andere die assosiatiewe soort beeldgebruik wat 'n mens by Lucebert en ook ander Vijftigers aantref. Rodenko (1954:10-11) het indertyd verwys na “de verzelfstandiging van het beeld” deurdat dit sy oordragtelike verband kwytraak, maar “toch nog een suggestiewe functie” behou. In vroeëre ondersoek is al aangewys dat die volgende gedig ontspring uit 'n ou, vandag haas onbekende, volksliedjie (Van Zyl 1975:34-35):

*Die swartes loop en pronk
die vosse die ene vonk
Katrinardestang ag nee
al weer in morriesburg se tronk
maar Daiel vuurbek met die latjiesbeen
josopjollie josopjollie
losklosskollie ligvoetskollie
spoeg met 'n boog
aksenawel en hoog
teen die nok van die rooi rondaweldoeliedollie* (Krokas, 30)

Die samestelling “rondaweldoeliedollie” is tipies van die soort woorde by Boerneef wat in die verlede verklaar is as sou dit slegs 'n klankfunksie hê (vgl. o.m. Van der Merwe 1981:17). 'n Mens sou dit egter ook kon lees as assosiasie wat begin by die akkuraatheid (“aksenawel”) waarmee die uitgelate en vrye Daiel vuurbek spoeg. Hy spoeg teen die nok van die “rondawel” wat geassosieer word met 'n doelbord soos wat by skyfskiet en pyltjiesgooi gebruik word. Die woord “doel” is egter hier reeds klankmatig besig om oor te gaan tot die volgende assosiasie en word “doelie” voordat ons uitkom by “dollie”, die dobber wat hengelaars gebruik en inderdaad na die bokant van 'n rondawel lyk. Net soos by die Vijftigers is 'n kunsgreep van die veel vroeëre Paul van Ostaijen hier eweneens te herken. Daar is tientalle van hierdie voorbeelde by Boerneef aan te wys wat uit 'n Vijftiger-perspektief opnuutindringend gelees kan word.

Herhaling

'n Volgende stel “spelregels” wat Cornets de Groot aandui, het te make met die verskeidenheid vorme van herhaling wat Lucebert gebruik (1968: 33-35). Hieronder tel die anafoor, die herhaling van die beginwoord in meerdere op mekaar volgende verse soos in sy “Waar ben ik”, bv. “Wie verneemt mij/ Wie neemt mij mee/ Wie overheert mij/ Wie heeft mijn oren”, ens. Nog 'n vorm is stereotipie, die voortdurende herhaling van woorde of

sinne. Ook by Boerneef is – vir sy tyd – onkonvensionele herhaling 'n belangrike stylkenmerk.^{iv} Beide genoemde tegnieke van Lucebert is terug te vind in Boerneef se “As dit reën in die Kaap”:

*As dit reën in die Kaap
as dit suidoos op die mark
as die mal mense maal in die môre
en smiddags en saans
dan dink ek aan Hendrik Vuurdassie
en sy o dee dee dee, ens. (Krokos, 5)*

En nog meer in sy (m.i. helaas minder geslaagde) “dilemma?” waar nog 'n tipiese Lucebert-herhaling bykom – die epifoor (die laaste woord van 'n vers is ook die slot van die volgende verse):

Dilemma?

*son en reën
son en reën
son en reën
soms net son
soms net son
soms net son
soms net reën
soms net reën
soms net reën
soms glad niks
soms glad niks
soms glad niks
net ek
net ek
net ek
ekekekek
ooooooo
o
o
ooooooo
ohessie (Mallemole, 70)*

Nog 'n Lucebert-tegniek wat ons eweneens by Boerneef teëkom, is die gebruik van sitate as bou-elemente, iets wat ons in ons hedendaagse poësie natuurlik ook maar alte goed ken (1968:36-38).

Cornets de Groot verwys onder meer na die gebruik van die negentiende eeuse reël van Ter Haar, “de Vrede graast de Kudde voor” in die anti-Kloos-gedig “het orakel van monte carlo”. Hier het dit 'n ironiserende funksie. 'n Boerneef-voorbeeld vind 'n mens reeds in die openingsgedig van *Krokos* (die mate van ironie wat ongetwyfeld in die Nederlandse Bybelsitaat – uit Jes. 53:7 – opgesluit lê, is 'n bron vir heelwat interpretasieverskille) en daarna in nog vele ander gedigte:

*Dis Blesman en Sandveld en Faan
in die skurfte van Swartrug se berg
en die weer is wreed en die wind sny diep
en die mofdrop stom verkleum en stom
maar nie voor het aangezicht zijner scheeders nie (Krokos, 1)*

Cornets de Groot verwys verder na die eiesoortige hantering van verbindings wat onder meer bereik word deur die vermyding van interpunksie en wat verskillende leesmoontlikhede skep. Boerneef skep eweneens soms vergelykbare probleme wanneer hy meer as een spreker in 'n gedig aan die woord stel sonder dat die leser deur interpunksie gewaarsku word.

Neologismes

'n Ander "spelregel" by Lucebert wat uiters toepaslik is op Boerneef se poësie is die skepping van verskillende soorte neologismes. Cornets de Groot voeg by: "Bij de taalschepping zijn rijm, alliterasie etc. óf hun tegenstellingen vaak van primair belang; betekenis komt op de tweede plaats, of speelt vrijwel helemaal geen rol tot nader order" (1968:40). Een van die kenmerkendste kunsgrepe van Boerneef is eweneens die maak van klinkende eie samestellings en partymaal ook eie woorde waaraan die leser met moeite 'n betekenis kan toeken. 'n Mens kan hierby trouens in gedagte hou dat die Afrikaanse Vijftiger-gedig wat hy in sy "Kortverhaal" weergee, reeds nie-bestaande woorde bevat soos "Sinkranknigheid eotiekr poppewaan. Urg." By hierdie soort woorde kom hy pas weer uit in sy voorlaaste gedig in sy laaste eie bundel *Op die flottina* (1967). Die gedig, "Nou skryf ek malkopwoorde" sluit met 'n nie-woord: "nisduidegipswt", die soort samestelling wat 'n mens natuurlik ook teenkom in Peter Blum se "Man wat mal word" (1958). Maar reeds in *Krokos* laat hy volkse karakters neologistiese woorde in 'n vrolike klankspel uitroep soos Hennerik Vuurdassie in die eerder genoemde "As dit reën in die Kaap" met "kalantamtammer" en "koekmakrankkomkommer" of 'n ongenoemde spreker in "Praat van die ding" (*Krokos*, 27): "kattarangghangghing"! Hier word kennelik teruggegryp op die nagenoeg primitiewe soort neologismes van skaapwagters en ander beswaarlik geletterdes uit sy Bokkeveldse jeugwêreld.

Cornets de Groot (1968:41) illustreer hoe Lucebert in "bed in mijn hand" (1974:50) die neologisme "drof" gebruik wat volgens hom heeltemal geen betekenis het nie, maar as gevolg van die verband waarin dit staan met die woord "pijn" die suggestie dra van "droef". Hierdie soort neologisme kry dus pas betekenis danksy die verband met ander woorde wat soms selfs ver daarvandaan staan. 'n Onbewuste illustrasie daarvan by Boerneef lewer F.I.J. van Rensburg (1982:443) met sy interpretasie van die woord "Tromboniusdagboekenkaart" in die gedig "Lank gelede het hy daarmee begin" (*Op die flottina*, 94). Hy wys nl. assosiasies aan uit 'n verskeidenheid

Bert Bakker/Daamen N.V.

Hiemstra, L.W. 1968. Die man wat woorde gemaak het, *Lantern* jg. XVII (3)

Kannemeyer, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse Literatuur II*. Pretoria/Kaapstad: Academica.

1986. *D.J. Opperman, 'n biografie*. Kaapstad/Pretoria: Human & Rousseau.

Kouwenaar, G. 1955. *VijfVijftigers*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Krige, Uys. 1985. *Versamelde Gedigte*. Kaapstad/ Pretoria/Johannesburg: J.L. van Schaik/ Human & Rousseau/Perskor.

Lategan, F.V. 1954. *Die kortverhaal en sy ontwikkeling in Afrikaans*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

Louw, N.P. van Wyk. 1954. *Nuwe verse*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

1963. "Werktuig of naelstring" in: *Standpunte* 49, jg XVII:1

1970. *Rondom eie werk*. Kaapstad: Tafelberg.

Lucebert, 1974. *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Rodenko, P. 1954. *Nieuwe griffels schone leien*. Den Haag: Bert Bakker/Daamen N.V.

Van der Merwe, B.A.J. 1982. *Boerneef se verskuns, 'n ontleding en waardering met besondere verwysing na 'Op die flottina' en 'Sesde Hoepel'*, ongepubliseerde MA-skripsie. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.

Van der Merwe, C.N. 1981. *Tromboniusdagboekenkaart*. Kaapstad: Tafelberg.

Van Rensburg, F.I.J. 1982. Boerneef in: P.J. Nienaber (red.) *Perspektief en Profiel*, vyfde hersiene uitgawe. Johannesburg: Perskor.

Van Zyl, W.J. 1975. *Die Afrikaanse volkspoësie met spesiale toespitsing op Boerneef se poësie*, ongepubliseerde M.A.-verhandeling, Universiteit van Stellenbosch.

Vinkennoog, S. 1952. *Atonaal*. 'sGravenhage: A.A.M. Stols.

Universiteit van Wes-Kaapland

Charl-Pierre Naudé

Verse

Die aard van verstaan

Daardie week was daar verskeie berigte oor vlieënde pierings, en auroras uit die onsigbare heelal.

Ek het in my motor gery, verby 'n ongewone kerkritueel, terwyl reën neersis op die skerwe van 'n skemer.

Die mans het sluiers gedra, buiten vir twee wat inwyding ondergaan en die klein koortjie verrukte vroue aan die kant van die pad.

Die sekte was aan my onbekend, 'n vreemde mengsel van Afrika en die Weste.

Die gemaskerde mans het die swetende en huilende nuweling driftig aangepor in die rigting van die altaar, en die nuwe lewe wat op hul wag.

Hulle het soos nat eende gewaggel, blind met begeestering, vooruit die veld in en biddend op hul knieë neergeval. Twee skote het weerklink.

Ek het pas 'n motorkaping aanskou, en die summere teregstelling.

Hoe moes ek weet, daar is skaars 'n pad wat iewers gaan, wat nie ook in die teenoorgestelde rigting loop nie.

Miskien het dit te doen met hoe 'n mens waarneem.

Daar is diegene wat glo vlieënde pierings is visioene van die toekoms of 'n hoogs ontwikkelde beskawing uit die verre verlede.

Beskou byvoorbeeld die storie van die twee bruide.

Daar is die stadige bruid. 'n Enkele gebaar van haar kan drie geslagte neem.

Haar rok waai nie in wind nie, dis uitgedruk in metaal.

Soos ek op my bed lê, sien ek hoe bult haar kant in die staalplafon bo my.

En die vinnige bruid, ter plaatse uit die pakkie, nat voor die seremonie eindig.

Sy het 'n lang wit sleep en die nederige naam toiletpapier.

Miskien word alles bepaal deur ons siening van tyd.

En as enigiemand meen ek was 'n swak getuie, dink maar aan besnyding of die offerande van maagde. Die vinnige hand en die stadige hand, van God.

Ja, ek kon seker meer hulpvaardig gewees het met die ondersoek.

Ja, ek is bly om nog lewend te wees.

Maar om verby te gery het in 'n tyd van toekomsvisioene, aan die regte kant van die pad, duskant die morele streep, was om aan hulle onsigbaar te wees. Ek het eenvoudig nog nie bestaan nie.

Bert Bakker/Daamen N.V.

Hiemstra, L.W. 1968. Die man wat woorde gemaak het, *Lantern* jg. XVII (3)

Kannemeyer, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse Literatuur II*. Pretoria/Kaapstad: Academica.

1986. *D.J. Opperman, 'n biografie*. Kaapstad/Pretoria: Human & Rousseau.

Kouwenaar, G. 1955. *VijfVijftigers*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Krige, Uys. 1985. *Versamelde Gedigte*. Kaapstad/ Pretoria/Johannesburg: J.L. van Schaik/ Human & Rousseau/Perskor.

Lategan, F.V. 1954. *Die kortverhaal en sy ontwikkeling in Afrikaans*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

Louw, N.P. van Wyk. 1954. *Nuwe verse*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

1963. "Werktuig of naelstring" in: *Standpunte* 49, jg XVII:1

1970. *Rondom eie werk*. Kaapstad: Tafelberg.

Lucebert, 1974. *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Rodenko, P. 1954. *Nieuwe griffels schone leien*. Den Haag: Bert Bakker/Daamen N.V.

Van der Merwe, B.A.J. 1982. *Boerneef se verskuns, 'n ontleding en waardering met besondere verwysing na 'Op die flottina' en 'Sesde Hoepel'*, ongepubliseerde MA-skripsie. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.

Van der Merwe, C.N. 1981. *Tromboniusdagboekenkaart*. Kaapstad: Tafelberg.

Van Rensburg, F.I.J. 1982. Boerneef in: P.J. Nienaber (red.) *Perspektief en Profiel*, vyfde hersiene uitgawe. Johannesburg: Perskor.

Van Zyl, W.J. 1975. *Die Afrikaanse volkspoësie met spesiale toespitsing op Boerneef se poësie*, ongepubliseerde M.A.-verhandeling, Universiteit van Stellenbosch.

Vinkenoog, S. 1952. *Atonaal*. 'sGravenhage: A.A.M. Stols.

Universiteit van Wes-Kaapland

Charl-Pierre Naudé

Verse

Die aard van verstaan

Daardie week was daar verskeie berigte oor vlieënde pierings, en auroras uit die onsigbare heelal.

Ek het in my motor gery, verby 'n ongewone kerkritueel, terwyl reën neersis op die skerwe van 'n skemer.

Die mans het sluiers gedra, buiten vir twee wat inwyding ondergaan en die klein koortjie verrukte vroue aan die kant van die pad.

Die sekte was aan my onbekend, 'n vreemde mengsel van Afrika en die Weste.

Die gemaskerde mans het die swetende en huilende nuweling driftig aangepor in die rigting van die altaar, en die nuwe lewe wat op hul wag.

Hulle het soos nat eende gewaggel, blind met begeëtering, vooruit die veld in en biddend op hul knieë neergeval. Twee skote het weerklink.

Ek het pas 'n motorkaping aanskou, en die summere teregstelling.

Hoe moes ek weet, daar is skaars 'n pad wat iewers gaan, wat nie ook in die teenoorgestelde rigting loop nie.

Miskien het dit te doen met hoe 'n mens waarneem.

Daar is diegene wat glo vlieënde pierings is visioene van die toekoms of 'n hoogs ontwikkelde beskawing uit die verre verlede.

Beskou byvoorbeeld die storie van die twee bruide.

Daar is die stadige bruid. 'n Enkele gebaar van haar kan drie geslagte neem.

Haar rok waai nie in wind nie, dis uitgedruk in metaal.

Soos ek op my bed lê, sien ek hoe bult haar kant in die staalplafon bo my. En die vinnige bruid, ter plaatse uit die pakkie, nat voor die seremonie eindig.

Sy het 'n lang wit sleep en die nederige naam toiletpapier.

Miskien word alles bepaal deur ons siening van tyd.

En as enigiemand meen ek was 'n swak getuie, dink maar aan besnyding of die offerande van maagde. Die vinnige hand en die stadige hand, van God.

Ja, ek kon seker meer hulpvaardig gewees het met die ondersoek.

Ja, ek is bly om nog lewend te wees.

Maar om verby te gery het in 'n tyd van toekomsvisioene, aan die regte kant van die pad, duskant die morele streep, was om aan hulle onsigbaar te wees. Ek het eenvoudig nog nie bestaan nie.

Twee diewe

Dit was die dag waarop ek al my besittings verloor het.
Besteel, rot en kaal, totaal onverwags.
Deur twee vreemdelinge, 'n jong vrou en 'n dogtertjie.
Daar was 'n waarskuwing uit oor hierdie nuwe taktiek.
Hulle gebruik onskuldiges, en oorval jou dan van agter.
Ek het die sagte geklop aan my voordeur gehoor.
Soos 'n Besoeking, van oorkant die groot skeidslyn.
'n Toets natuurlik, of iemand tuis was of nie.
Ek het gewag vir die klank van die breekysters, 'n broodmes in my hand.
Tot die gelag, die kristal sakrament, verdwyn het.
In 'n fladdering, soos twee duiwe wat uit 'n sysak ontsnap.
Maar ek het op my hoede gebly. Dis wat ek nie verstaan nie.
Ek't die waarskuwing ernstig opgeneem. Ek het geweet hulle sal terug
wees.
Maar dit alles het my nie gevrywaar teen die bedrog nie.
Ek het die deur oopgemaak, mes agter my rug.
Hulle het amper moed opgegee, het die vrou gesê.
Haar dogter wil graag 'n blaar van my boom hê, omdat dit silwer is.
Ek het verby hulle gespeur, vir die gevaar
wat agter skuil, die rede vir die lokval.
Hulle was brandarm, maar ryklik gekroon met hul glimlagte.
Vra God vir 'n blaar, dis Sý boom, sê ek nors.
'n Ander man wou ons skiet, het die kind trots gesê,
totaal onbewus dat sy dan dood sou wees.
Ek het gekyk hoe hulle wegstap, geklee in hul klanke.
Moeder en dogter. Met hul blaar, hulle wonderwerkke.
Niemand het my aangeval. Niks meer het gebeur nie.
Behalwe dat ek die wil verloor het om enige iets te besit.
En verloor jy die wil, verloor jy absoluut alles.
Hulle het my kaal gestroop, daardie twee diewe.

Lucas Malan

“Mý soort poësie” – oor die poëtiese aspekte in Hennie Aucamp se prosa*

1.

Die titel van hierdie bespreking het ek gekry uit die onderhoud wat Hennie Aucamp bykans drie dekades gelede met Johan Smuts gevoer het en wat in 1971 by Tafelberg verskyn het in die bundel *Gesprekke met skrywers 1*. In daardie onderhoud het Smuts 'n versigtige vraag aan Aucamp gestel oor wanneer hy begin skryf het en waarom. Hierop het Aucamp (*Gesprekke met skrywers 1*, 1971: 2) die volgende gesê:

“Ek onthou goed wanneer ek begin skryf het. Dit was in standerd 2 toe ek onder die aansporing van 'n simpatieke juffrou begin dig het. Soms het *Die Jongspan* van dié gediggies geplaas. My digwoede het tot my hoërskooljare toe geduur. Toe skryf ek – dit was in standerd 7 – 'n kort storie vir die jeugrubriek in *Die Naweek*. *Die Naweek* het dit aanvaar, en net daar het my verknogtheid aan die kortverhaal begin. Ek het nooit weer gedigte geskryf nie, want ek het mý soort poësie ontdek.”

Vandag weet ons natuurlik dat Hennie Aucamp tog wel weer poësie geskryf het, al plaas hy dit beskeie onder die subgenres van die liriek en die kabaret – hoewel 'n teks soos “Boemel-blues” in *Teen latenstyd* (1987: 27) vanweë die beelding en digte organisasie eweneens 'n gedig as 'n liriek genoem kan word. Die belangrike is egter dat Aucamp sy gevoel vir die poësie behou en sy poëtiese ingesteldheid dwarsdeur sy omvangryke oeuvre geslyp en in sy verhale aangewend het.

2.

Dit is 'n belangstelling in en bemoeienis met die poësie wat op verskeie maniere en deurlopend neerslag vind in die gebruik van poëtiese tegnieke in sy prosa – dié aspek waarop ek in hierdie bespreking gaan konsentreer. Die poësie kom egter ook as algemene onderwerp voortdurend in sy verhale voor in die talle verwysings na digters en in aanhalings uit hul werk. Net in die bundel *Wat bly oor van soen?* (1986) alleen – 'n bundel wat sy titel aan die digter-dramaturg Bertolt Brecht ontleen – is daar die volgende voorbeelde:

In die verhaal “Ek en Ma” word die digterlike siening van die mens se verganklikheid uit Psalm 103: 15-16 uit die ou vertaling van die Bybel aangehaal:

“Die mens – soos die gras is sy dae; soos 'n blom van die veld, so bloei hy.

* Gelewer tydens die Leipoldt-fees te Clanwilliam, Junie 1998

Botha oor Aucamp se mensbeelding aanhaal.

Vir hierdie bespreking is die volgende aanhaling uit Van Heerden (1969: 75) se opstel van belang:

“Aucamp se benadering van sy stof is deurgaans digterlik – as met ‘digterlik’ gesê word dat daar ’n hoë mate van woord- en *situasie*-gevoeligheid is, ’n ewewig en afgemetenheid van die struktuurkomponente wat nooit as beredeneerd opval nie, maar eerder as spontaan-voortvloeiend uit die momentele gewese self.”

Met die frase “woord- en *situasie*-gevoeligheid” was Van Heerden in die kol. Dit is juis dié twee aspekte wat ek verder wil ondersoek, maar eers wil ek wys op die mate waarin Aucamp self bewus is van sy besondere “woordgevoeligheid” en dit op metafiksionele wyse in sy tekste kontempeer. In *Wat bly oor van soene?* (1986: 32) skryf hy in die outobiografiese verhaal “Ek en Ma” reminiserend:

“Wanneer ek in ’n tuin kom, noem ek die blomme by die name wat ek in Ma se tuin op Rust-mijn-ziel leer ken het: jonkmanskopies, Shastamadelifies, ridderspoor, oupase-hoed, ysterkruid, soetamaling, kombersblom. Dit is my soort blomme. Ma het nooit verstaan hoekom ek nie van swaardelies en dahlias hou nie, en ek het vergeefs probeer verduidelik dat hulle my aan die soort mens herinner wat my neerslagtig stem: formeel, hooghartig, standbewus.”

En in die volgende paragraaf vervolg hy:

“Ma had ’n natuurlike taalvaardigheid wat sy met lees aangevul het. Sy het baie gelees, maar bowenal romantiese ontspanningsverhale, van Marie Corelli tot Tryna du Toit. Maar haar mooiste woorde het nie uit boeke gekom nie. Hulle behoort aan daardie ryk ou Boerewêreld wat in die mis begin verdwyn. ’n Lawwe, voorbarige kind was ’n ‘hoenderstuitjie’; ’n aansitterige man ’n ‘poep-en-jis’ (“popinjay?”). Wanneer sy winkel toe gaan, het sy ’n ‘notisietjie’ saamgeneem, en ná die betaalslag aangedring op ’n ‘voldaan’. Sy het soms gekla dat sy sonder rede ‘kolêl’ voel; sy het van ‘baftablou’ en ‘baftapers’ gepraat; van vet wat ‘stulp’; van die ‘peul’ van ’n bank; van ‘smetterige’ wonde en ‘wonderwater’. En wanneer sy ’n kokkewiet in die tuin hoor skree het, het sy gesug: ‘Heiden ons, kuiermense!’ En hoe sy geweet het? ‘Twee-te-perd’, het die kokkewiet gesê, ‘twee-te-perd’. Haar taal was beeldend en idiomaties, en my liefde vir die epigram het ek van haar gekry.”

Tien jaar later hervat Aucamp hierdie alleenspraak in sy eerste dagboek, *Gekaapte tyd* (1996: 104). Ek haal aan:

“Waar het Ma aan die woord ‘ghrommel’ gekom? – ’n kontaminasie van ‘rammel’ en ‘grom’?

Ek verwonder my by die dag al hoe meer aan Ma se woordeskat. Sy het dwarsdeur haar lewe woorde bymekaargemaak – woorde wat sy gelees en in gesprekke gehoor het, en dadelik haar eie gemaak het. (...)

By Ma het ek die eerste keer van ‘baftablou’ en ‘peul’ van ’n bank gehoor – Ie. goeie Middelnederlands, sou ek later uitvind. Sy het van ‘wonderwater’ (ontsmettingsmiddel(s)) en ‘semmetjies’ (toebroodjies) gepraat; sy het soms gekla dat sy vir geen aardse rede nie skielik ‘kolêl’ of ‘kantotterig’ voel. Na ’n los meisie is verwys as “n vryhotel”, en ’n

promiskue man weer was 'die munisipale bul'. As 'n vryhotel 'kar omgegooi het' (swanger geraak het) was Ma nooit besonder simpatiek nie. By haar het ek die eerste keer van die werkwoord 'stulp' gehoor en van die bywoord 'fief'."

Uit die voorbeelde wat Aucamp onthou, bly dit duidelik dat dit die klank- en beeldwaardes van woorde is wat hom aantrek – alliterasies soos in *baftablou* en *wonderwater*; beeldende woorde soos "jonkmanskopies" en "kombersblom"; personifikasies soos in "oupa-se-hoed" en "ridderspoor"; klanknabootsings soos in "twee-te-perd" en "ghrommel" – almal verskynsels wat by uitstek in die poësie voorkom.

4.

Hoe Aucamp hierdie "taalgevoeligheid" op verskeie maniere in sy prosatekste toepas, kan nou uit 'n groot aantal met enkele voorbeelde toegelig word. Ek wil begin met die kleinste taalsegment, nl. die **klank** soos dit in parallelle strukture voorkom.

4.1 Alliterasie en assonansie

Aucamp is betreklik versigtig met hierdie twee vorme van vooropstelling deur die herhaling van gelyke klanke – waarskynlik omdat dit 'n te opsigtelik digterlike effek kan oplewer en steurend op die leeshandeling kan inwerk, veral waar dit meeding met subtiele vorme van taalgebruik soos ironie en stylfigure soos die metafoer.

In die verhaal "Die hartseerwals", wat besonder dig in beeldspraak is, kom daar enkele gedempte gevalle van alliterasie voor soos in "vrouvolk"; "*pienk versiersuikerpop*" en "vet dogter wat uitgeveil word", asook die assonansie in "Tant Kotie bloos met gepaste skroom". In 'n nadruklike geval waar dié twee vorme in een sin boonop met 'n metaforiese komponent verbind word, het dit tog iets van 'n oordrewe effek binne die konteks: "Die lamp brand met 'n *stil, spigtige* vlam: 'n *gespitste* oor" (In Botha 1979: 17). In die verhaal "Portret van 'n ouma" uit *Spitsuur* (in Botha 1979: 35) is daar twee gevalle waar die alliterasie sterk opval, maar as emfatiese effek slaag. In die eerste geval gaan dit oor die hen wat die verteller aan sy ouma se wakende oog herinner: "En wie sê dis nie orakelwoorde wat sy *kbek, kekkel* en *hakke* nie?"

In die tweede geval interpreteer die verteller dié "orakelwoorde" as 'n opdrag van die ouma dat die agtergeblewenes die ou plaashuis "moet *afbrand*, tot op die *been* en tot op die *bekken*". Die herhaling van eksplisiewe konsonante én die voorsetselgroep "tot op die" beklemtoon dus die imperatiewe toon van die ouma se verbeelde "opdrag" aan die nageslag "om oor haar belange te waak".

Elders in die verhaal (in Botha 1979: 37), wanneer die ouma se slepende siekte beskryf word, het die herhaalde gebruik van die werkwoordelike morfeem *ge-* in woorde wat die horlosie se geluide weergee, weer die markerende effek van 'n metronoom: "(I)n die ure van pyn het die horlosie

Botha oor Aucamp se mensbeelding aanhaal.
Vir hierdie bespreking is die volgende aanhaling uit Van Heerden (1969: 75) se opstel van belang:

"Aucamp se benadering van sy stof is deurgaans digterlik – as met 'digterlik' gesê word dat daar 'n hoë mate van woord- en *situasie*-gevoeligheid is, 'n ewewig en afgemetenheid van die struktuurkomponente wat nooit as beredeneerd opval nie, maar eerder as spontaan-voortvloeiend uit die momentele gegewe self."

Met die frase "woord- en *situasie*-gevoeligheid" was Van Heerden in die kol. Dit is juis dié twee aspekte wat ek verder wil ondersoek, maar eers wil ek wys op die mate waarin Aucamp self bewus is van sy besondere "woordgevoeligheid" en dit op metafiksionele wyse in sy tekste kontempeer. In *Wat bly oor van soene?* (1986: 32) skryf hy in die outobiografiese verhaal "Ek en Ma" reminiserend:

"Wanneer ek in 'n tuin kom, noem ek die blomme by die name wat ek in Ma se tuin op Rust-mijn-ziel leer ken het: jonkmanskopies, Shastamadelifies, ridderspoor, oupase-hoed, ysterkruid, soetamaling, kombersblom. Dit is my soort blomme. Ma het nooit verstaan hoekom ek nie van swaardlelies en dahlias hou nie, en ek het vergeefs probeer verduidelik dat hulle my aan die soort mens herinner wat my neerslagtig stem: formeel, hooghartig, standbewus."

En in die volgende paragraaf vervolg hy:

"Ma had 'n natuurlike taalvaardigheid wat sy met lees aangevul het. Sy het baie gelees, maar bowenal romantiese ontspanningsverhale, van Marie Corelli tot Tryna du Toit. Maar haar mooiste woorde het nie uit boeke gekom nie. Hulle behoort aan daardie ryk ou Boerewêreld wat in die mis begin verdwyn. 'n Lawwe, voorbarige kind was 'n 'hoenderstuitjie'; 'n aansitterige man 'n 'poep-en-jis' ("popinjay?"). Wanneer sy winkel toe gaan, het sy 'n 'notisietjie' saamgeneem, en ná die betaalslag aangedring op 'n 'voldaan'. Sy het soms gekla dat sy sonder rede 'kolêl' voel; sy het van 'baftablou' en 'baftapers' gepraat; van vet wat 'stulp'; van die 'peul' van 'n bank; van 'smetterige' wonde en 'wonderwater'. En wanneer sy 'n kokkewiet in die tuin hoor skree het, het sy gesug: 'Heiden ons, kuermense!' En hoe sy geweeet het? 'Twee-te-perd', het die kokkewiet gesê, 'twee-te-perd'. Haar taal was beeldend en idiomaties, en my liefde vir die epigram het ek van haar gekry."

Tien jaar later hervat Aucamp hierdie alleenspraak in sy eerste dagboek, *Gekaapte tyd* (1996: 104). Ek haal aan:

"Waar het Ma aan die woord 'ghrommel' gekom? – 'n kontaminasie van 'rammel' en 'grom'?

Ek verwonder my by die dag al hoe meer aan Ma se woordeskat. Sy het dwarsdeur haar lewe woorde bymekaargemaak – woorde wat sy gelees en in gesprekke gehoor het, en dadelik haar eie gemaak het. (...)

By Ma het ek die eerste keer van 'baftablou' en 'peul' van 'n bank gehoor – Ig. goeie Middelnederlands, sou ek later uitvind. Sy het van 'wonderwater' (ontsmettingsmiddel(s)) en 'semmetjies' (toebroodjies) gepraat; sy het soms gekla dat sy vir geen aardse rede nie skielik 'kolêl' of 'kantotterig' voel. Na 'n los meisie is verwys as 'n vryhotel', en 'n

promiskue man weer was 'die munisipale bul'. As 'n vryhotel 'kar omgegooi het' (swanger geraak het) was Ma nooit besonder simpatiek nie. By haar het ek die eerste keer van die werkwoord 'stulp' gehoor en van die bywoord 'fief'."

Uit die voorbeelde wat Aucamp onthou, bly dit duidelik dat dit die klank- en beeldwaardes van woorde is wat hom aantrek – alliterasies soos in *baf*ta**bl**ou en wonderwater; beeldende woorde soos “jonkmanskopies” en “kometersblom”; personifikasies soos in “oupa-se-hoed” en “ridderspoor”; klanknabootsings soos in “twee-te-perd” en “ghrommel” – almal verskynsels wat by uitstek in die poësie voorkom.

4.

Hoe Aucamp hierdie “taalgevoeligheid” op verskeie maniere in sy prosatekste toepas, kan nou uit 'n groot aantal met enkele voorbeelde toegelig word. Ek wil begin met die kleinste taalsegment, nl. die **klank** soos dit in parallelle strukture voorkom.

4.1 Alliterasie en assonansie

Aucamp is betreklik versigtig met hierdie twee vorme van vooropstelling deur die herhaling van gelyke klanke – waarskynlik omdat dit 'n te opsigtelik digterlike effek kan oplewer en steurend op die lees-handeling kan inwerk, veral waar dit meeding met subtiele vorme van taalgebruik soos ironie en stylfigure soos die metafoer.

In die verhaal “Die hartseerwals”, wat besonder dig in beeldspraak is, kom daar enkele gedempte gevalle van alliterasie voor soos in “vrouvolk”; “pienk versiersuiker**pop**” en “vet dogter wat uitgeveil word”, asook die assonansie in “Tant Kotie bloos met gepaste skroom”. In 'n nadruklike geval waar dié twee vorme in een sin boonop met 'n metaforiese komponent verbind word, het dit tog iets van 'n oordrewe effek binne die konteks: “Die lamp brand met 'n *stil*, *spigtige* vlam: 'n *gespitste* oor” (In Botha 1979: 17). In die verhaal “Portret van 'n ouma” uit *Spitsuur* (in Botha 1979: 35) is daar twee gevalle waar die alliterasie sterk opval, maar as emfatiese effek slaag. In die eerste geval gaan dit oor die hen wat die verteller aan sy ouma se wakende oog herinner: “En wie sê dis nie orakelwoorde wat sy *kloek*, *kekkel* en *hakkel* nie?”

In die tweede geval interpreteer die verteller dié “orakelwoorde” as 'n opdrag van die ouma dat die agtergeblewenes die ou plaashuis “moet afbrand, tot op die *been* en tot op die *bekken*”. Die herhaling van eksplisiewe konsonante én die voorsetselgroep “tot op die” beklemtoon dus die imperatiewe toon van die ouma se verbeelde “opdrag” aan die nageslag “om oor haar belange te waak”.

Elders in die verhaal (in Botha 1979: 37), wanneer die ouma se slepende siekte beskryf word, het die herhaalde gebruik van die werkwoordelike morfeem *ge-* in woorde wat die horlosie se geluide weergee, weer die markerende effek van 'n metronoom: “(l)n die ure van pyn het die horlosie

getik, oorgehaal en geslaan; *getik, gesug, geslaan*, onophoudelik, 'n wrede sieketrooster."

In die verhaal "Die nag van die ooms" uit *Hongerblom* (in Botha 1979: 122) is daar 'n soortgelyke voorbeeld van vooropstelling deur die kumulatiewe herhaling van neweskikkende pare en dieselfde verledetydsvorm van die werkwoord, wat die roetine en sekerheid van handelinge binne die konteks benadruk. Ek haal die hele paragraaf aan:

"My ooms het huise *en krale en stalle* gebou, meestal van sand- of ysterklip van Die Poort; hulle't kweperlanings *en peer- en moerbeibome* geplant en aanteelue *ingeboet* en aartappels *opgeërd* en moddervisse uit Holspruit *getrek*; hulle het in die Bybel *geglo* en hul tiendes *gegeë* en die vanselfsprekende dinge *gedoen*: *getrou*, kinders versorg, *gewerk*, met die seisoene saam*geleef* en uiteindelik *gesteef*, en nooit *geweet* dat eenvoud 'n deug is nie."

Daar sal wel nog ander en ewe sprekende voorbeelde van hierdie aard in Aucamp se uitgebreide oeuvre wees, maar ek volstaan met 'n laaste voorbeeld waar klank- en metriese ordening 'n poëtiese struktuur word. Dit is in die liriese slot van die verhaal "Rust-mijn-ziel: 'n aandgesang" uit die bundel *Hongerblom* (in Botha, 1979: 117).

Op die titelblad tipeer die outeur sy verhale in hierdie skraal bundel in die subtitel as "Vyf elegieë". Die elegie is wesenlik 'n digterlike vorm (vgl. die WAT: 514) en in sy artikel "Die kuns van Hennie Aucamp" (*Standpunte* 162, Desember 1982: 26) sê J.C. Kannemeyer tereg "die elegies-liriese toonaard (...) oorheers die hele bundel".

Die verhaal se titel, "Rust-mijn-ziel: 'n aandgesang", is 'n opvallend metriese konstruksie waarin die jambiese maat oorheers, nl. 'n *drievoetige kretikus* (/ - /), gevolg deur 'n sesuur (//) en dan 'n *tweevoetige jambe* (-/ -/):

/ - / - / - /
Rust-mijn-ziel // 'n aand ge sang

Die komplekse slotsin van die verhaal eindig met drie segmente wat deur herhaling gekenmerk word en 'n gelyktydige aanbod van alliterasie en assonansie bevat: "(...); *bind aan sy droogtes* en *bind aan sy grond*: van *dié stof* is *jy* en tot *dié stof* sal *jy* terugkeer; *en dán, en dán*: o rust mijn ziel".

Die laaste segment is nou volledig 'n viervoetige jambiese struktuur – by uitstek dié merker van liriese taalgebruik:

/ / - / - / - /
en dán // en dán // o rust mijn ziel

Treffend is die sluitende effek wat bereik word deur die pleknaam "Rust-mijn-ziel" in die verhaaltitel, nou in die slot van die teks as woordgroep

ingelei deur 'n werkwoord te herhaal: soos in die sonnet waar “beeld” en “toepassing” in die slot verenig, het plek (of ruimte) en handeling nou as't ware een geword.

4.2 Beeldspraak

In die reeds vermelde opstel van Ernst van Heerden oor “Die kortkuns van Hennie Aucamp” (*Die ander werklikheid*: 1969) het hy die bewering dat Aucamp se “benadering van sy stof deurgaans digterlik (is)” gestaaf met 'n aanhaling uit die verhaal “Afia se middag” uit *Die hartseerwals* (1965). Dié aanhaling van ongeveer twaalf reëls, waarin die meisie Afia se voorkoms beskryf word, bevat soveel as twee metafore en drie vergelykings, wat bewys hoe sterk Aucamp se voorkeur vir die gedrongenheid van beeldspraak is.

Later in sy opstel is Van Heerden minder prysend oor wat hy Aucamp se “telegramstyl” noem, 'n stylgreep wat in sy strewing na verdigting volgens Van Heerden “tekens van taalooreising” (Van Heerden 1969: 79) begin toon. Van Heerden gee egter weer gou toe dat Aucamp se “besondere beeldende vermoë” blyk uit “die onmiddellike vereniging van soms heel ongelyksoortige dinge in 'n klinkende metafoor of vergelyking”.

Met dié opmerking en twee voorbeelde was Van Heerden weer in die kol, hoewel hy in daardie stadium nog net oor die eerste vier van Aucamp se bundels kommentaar gelewer het. Vir 'n ruimer perspektief op hierdie aspek, wil ek terugkom op Van Heerden (1969: 75) se opmerking hieroor waar hy praat van die “hoë mate van woord- en *situasie*-gevoeligheid” in Aucamp se verhale.

Die woord “*situasie*” sal vandag die ekwivalent van *konteks* of *kontekstueel* wees. Juis wanneer Aucamp se beelde binne konteks beskou word, blyk dit hoe “gevoelig” hulle gekonsipieer of kontekstueel geïntegreerd is. Drie stylfigure wat gereeld in Aucamp se werk opval, is *personifikasie*, die *metafoor* en die *vergelyking*, wat met enkele voorbeelde eerste bespreek word.

4.2.1 Die vergelyking

Die vroeë verhaal “Die hartseerwals” in die gelyknamige bundel is tydruimtelik geplaas in 'n omgewing van landbouers en armoedige bywoners. Die sentrale karakter Hetta word vroeg al as “(d)om en vet” beskryf. Wanneer sy as uitsondering in 'n sosiale rol met 'n romantiese allure optree, word haar fisieke voorkoms satiries vooropgestel in die volgende vergelykings: “Sy staan soos 'n groot, pienk versiersuikerpop voor die wewenaar” en “Sy swel soos 'n ballon” – twee beelde wat haar fisieke én intellektuele agterstand verdoemend beklemtoon.

Vroeër is haar verwagtinge van die aand in die volgende natuurbeeld geprojekteer: “Die jong aand slaan soos sagte lampplig agter die rantjies op”. Ook haar opgewondenheid word met 'n kontekstueel gepaste

vergelyking gebeeld: “Haar hart skop soos ’n vasmaakooi”.

Elders, in sy essay “Die vals noot in die herinnering” (in Botha 1979: 30) waarin Aucamp besin oor sy “platteland van lank gelede” is daar ook ’n besonder geslaagde geval van konteks-verwante beelding. Oor die onskuld en eenvoud van sy landelike kinderjare skryf hy die volgende: “Seuns wat bruin soos grond en kaal soos appels in die dorpsdam swem, weet nie dat hulle gelukkig is nie”. In die verhaal “Portret van ’n ouma” (in Botha 1979: 33) is dit dieselfde aardheid wat die erotiese beeld van vrugbare voorouers treffend maak: “Die hoenders wat Ouma se vesting ingeneem het, spot met ander, geiler nagte in die huis; met sweettaai troubedlakens en vroue wat swel soos spanspekke en oopbreek soos granate”.

In skerp kontras met hierdie landelike gegewe, is die gekunstelde sfeer waarin die teatrale salon-figuur La Divina optree in die verhaal “La Divina en die cowboy” (*Volmink* 1981). Haar dekadente en bouse aard word in ’n enigszins onjuiste beeld beskryf: “Sy is melodrama en ’n heks, skerpsinnig soos ’n kobra” – waar die komponente “skerpsinnig” en “kobra” nie heeltemal versoenbaar is nie. Haar attribuut “melodrama” maak egter voorsiening vir ongerymdhede, soos verder blyk uit die beskrywing van haar grimering: “Hoog bo haar uitgewiste winkbroue hang haar kunsbroue. Hulle hang soos maantjies wat verkeerd lê en laat haar verwonderd lyk”. Wanneer La Divina later ’n tablet soek, bied ’n aanhanger haar ’n flessie aan “vol nagblou pille wat soos visogies staan” – ’n beeld wat kontekstueel gesteun word deur vroeëre beskrywings van haar waarin woorde semanties nie-menslik gemerk is, soos “kobra” in die aanhaling hierbo, en elders, waar haar groen naels beskryf word: “Dis ’n subtiele vermenging van groene: pou-, gal- en brommergroen, met ’n speurseltjie gangreen.”

Tot sover wat Aucamp se gebruik van die vergelyking betref.

4.2.2 Personifikasie

Dit is te verwag dat hierdie stylfiguur, wat menslike eienskappe toeken aan objekte wat semanties nie-menslik gemerk is, meermale sal voorkom by Aucamp wat blykens soveel tekste intiem vertrou is met die natuur – hoewel dit nie die hoë frekwensie van die vergelyking of metafoor in sy prosa het nie. Hoe effektief hy dit gebruik, blyk uit die volgende voorbeelde: In “Portret van ’n ouma” (in Botha 1979: 32) is daar ’n sekere hen, “sandgeel, met sproete oor haar hele lyf”, wat later ’n soort gespreksgenoot word met menslike houdings soos “toeskietlikheid” en “onverskilligheid”. In die verhaal “Die aankoms” (*Spitsuur* 1967: 42) is daar ’n stasie-amptenaar met ’n “groot, pers neus” wat op menslike wyse “kwaadwillig” is en “onbetaamlik (...) aandag vir homself (...) opeis”. In “La Divina en die cowboy” (*Volmink* 1981:55) ruk La Divina ’n speld uit haar hoed, “só driftig dat die vere op die hoed ’n lang tyd verskrik asemhaal”.

Ook in ’n dokumentêre teks soos sy dagboek *Gekaapte tyd* (1996: 49) bereik Aucamp byna ontstellende effekte met hierdie stylfiguur. By die

inskrywing onder 27 Oktober 1994 wat vanuit 'n hotelkamer gedoen is, val hy weg met die volgende sin: "Die spieëls in jou huis is gedresseer tot bedagsaamheid: hulle loer jou nie af nie".

Dit is egter in die slot – ja, weer in die slot – van "'n Bruidsbed vir tant Nonnie" uit die gelyknamige bundel (in Botha 1979: 92) waar Aucamp met 'n voortrefflik antropomorfiесе metafoor die asem wegslaan. Hier word die tante wat lewenslank "driftig en onboetvaardig geleef het" en tog deur die "Groot Liefde" versaak is, se graf 'n sinlike "bruidsbed". Ek haal die slotparagraaf aan:

"Ek sal jou bruidsbed regkry, tant Nonnie. Met kwepers sal ek dit uitvoer, en ou, nat blare uit 'n winterbos. Die skemer sal oor jou kom, tant Nonnie, met kwepergeur, en die duiwe rinkink op 'n vars boep grond."

In die verhaal is daar verskeie suggesties dat tant Nonnie se seksuele gedrag vir die familie 'n verleentheid was. Meer nog: daar is sprake van 'n buite-egtelike swangerskap en die vroeë dood van 'n kind genaamd Sienatjie – 'n geskiedenis waarin die simpatieke neef as verteller obsesioneel belang stel. (Simpatiek, want op 'n keer bely hy: "Ook ék is swoel. Ek skrik nie vir die son nie.") Met tant Nonnie se dood onderneem hy dan om haar by implikasie byna bloedskaandelik vir haar sinlike lewensdrif te beloon en vir haar verliese te vergoed deur haar graf as "bruidsbed" voor te berei.

In die slotfrase sal die leser normaalweg verwag om "'n vars *hoop* grond" te lees. Deur die oortreding van seleksiebepערkinge (wat die poësie by uitstek kenmerk) kies die outeur die woord "*boep*" – 'n woord wat semanties + menslik gemerk is en in terme van swangerskap ook +vroulik. So stel Aucamp nie alleen tant Nonnie se gevierde vroulikheid voorop nie, maar ook haar vrugbaarheid en toekomsgerigte "nalatenskap" as mentor van 'n sensuele lewenswyse.

Dit bring my by die laaste aspek, naamlik die metaforiese taalgebruik in Aucamp se prosa.

4.2.3 Die metafoor

Hierdie stylfiguur, wat reeds onder 2.1 in die bespreking van Aucamp se bundeltitels ter sprake was, kan besonder kompleks wees. Dit blyk onder vele meér uit Ina Gräbe se bespreking daarvan in *Literêre terme en teorieë* (T.T. Cloete red. 1992: 288). Vir die doel van hierdie bespreking steun ek net op essensiële punte in Gräbe se bespreking.

By die metafoor is die leser (of hoorder) bewus van 'n sekere disjunksie of "proporsionele onwaarheid" wat ontstaan deur die oortreding van 'n algemeen-aanvaarde semantiese of sintaktiese reël. Dit is egter 'n verskynsel wat oral in alledaagse taalgebruik voorkom en op die eenvoudige beginsel berus dat die taal voorsiening maak vir die uitbreiding van dit wat ons "betekenis" noem. Deur 'n sogenaamd "verkeerde" woord

te gebruik (soos in die voorbeeld hierbo, waar Aucamp “boep” in plaas van die verwagte “hoop” (grond) gekies het, aktiveer hy ander, sluimerende “betekenisse” in die teks.

Die metafoor berus op so ’n oënskynlik “verkeerde” keuse waar een of meer kenmerke van ’n bepaalde voorwerp of saak danksy die ooreenkoms met ’n ander, vergelykbare ding figuurlik na die tweede een “oorgedra” of daarop toegepas word. In dié verband is die Engelse begrippe “tenor” en “vehicle” algemeen bekend.

Dit lei tot ’n verdigte vorm van taalgebruik waarvoor Aucamp ’n voorkeur het. Ook in hierdie verband is dit opvallend hoe sprekend sy metafore as’t ware deur die konteks ingefluister word. Enkele voorbeelde sal dit illustreer. In die verhaal “Die Caledonner” uit *Spitsuur* (in Botha 1979: 23) word die enigsins gekultiveerde nuweling uit Caledon op ’n dorp staggewys van sy gewaande fleur en sjarne gestroop. Op ’n plaasparty verskyn sy antagonis bv. as “’n boom van ’n man”. By die manne wat die musiek maak “kruip die klapperhaar van hul borshare onder hul hemde uit” en wanneer een van die plaaslike vroue versoek word om te sing, is sy ’n “penregop verskyning, ’n blonde fort” – in teenstelling met die patetiese figuur wat die Caledonner later slaan as hy in ’n vingertrek-kompetisie verslaan en verneder word. In die verhaal “Liefde sonder vrees” uit dieselfde bundel, stap juffrou Verhaag ná ’n paar stywe doppe deur die metrotonnels van ’n groot stad onderweg na ’n sekere brug waar sy hoop om ’n manlike prostituut in diens te neem. Voor sy vertrek, dink sy oor die uitrusting wat sy moet dra. Sy oorweeg eers ’n “einabroekie en bra” met “’n Sluier oor die res. Swart, want dit pas by die geleentheid” – wat naas die erotiese implikasies ook ’n somber ervaring suggereer.

Wanneer sy later dan wel in ’n “geblomde somerrokke met ’n herfstruitjie bo-oor” onderweg na die brug is, merk sy in die ondergrondse tonnelgang “wit teëls alkant, met ’n roubandjie tussendeur” – ’n beeld wat gelyk teruggryp na die “swart sluier” én voorspel hoe sy binnekort op die brug ’n metaforiese “doodslag” gaan kry.

Veelseggend soos hierdie voorbeelde is, kom Aucamp se meesterlike slag met die metafoor egter op sy beste voor in die magistrale verhaal “Vir vier stemme” in *Volmink* (1981) – en andermaal spesifiek in die slot.

Dié verhaal oor sinlike begeerte word in vier geledinge en vanuit vier perspektiewe vertel. Telkens verskuif die fokus, maar ten slotte is dit ’n oeroue weergawe van die menslike kondisie – van die mens se soeke na hegting en identiteit; in hierdie geval spesifiek seksuele identiteit en ’n vergeefse liefde. In die Klassieke tradisie verander ’n onskuldige “boeregrap” in tragedie. Soos in die metafoor, word een “beeld” oorgedra op die ander totdat die “klein Skotsman” Freddy McTavish getransformeer as Genoveva (of Fifi) só verstrengel raak met ’n “jong Simson” van die kontrei, Beimen Botes, dat daar ’n gewelddadige einde aan moes kom. Agter die skerms is daar egter ’n “Lelike Let” wat ten slotte Freddy se lyk

versorg. En terwyl haar hande “nou hier vat, dan daar”, word die leser in ’n openbarende oomblik bewus van die omvang van die tragedie as Let sierend dink: “As dit maar Beimen was. Beimen Botes se lyf”.

Hierdie slotreël is wéér ’n opvallend poëtiese konstruksie, aangesien die twee sinne albei uit ses sillabes bestaan. As hulle metries geskandeer word, blyk dit dat die twee segmente ’n omgekeerde herhaling of spieëlbeeld van mekaar is. Dit is ’n ordeskeppende konstruksie wat weer eens eie aan die poësie is: ’n daktiel (/ - -) en ’n kretikus (/ - /) word ná die sesuur (//) gevolg deur ’n kretikus (/ - /) en ’n anapes (- - /). Skematies lyk dit so:

/ - - / - / / - / - - /
As dit maar Beimen was // Beimen Botes se lyf

Daarby is die oordrag van een saak se kenmerke op ’n ander tipies van die metafoor: die *lyk* van Freddy wat Let nou hanteer, moes by implikasie die *lyf* van Beimen Botes gewees het – die man wat sy heimlik begeer wat tot Freddy se dood gelei het.

Met die verwikkelde aanloop tot by hierdie slot bereik Aucamp in dié verhaal ’n hoogtepunt in sy oeuvre én in die geskiedenis van die Afrikaanse kortverhaal.

Bronnelys

- Aucamp, Hennie. 1967. *Spitsuur*. Kaapstad: John Malherbe.
 Aucamp, Hennie. 1972. *Die hartseerwals*. Johannesburg: Perskor
 Aucamp, Hennie. 1979. *Wolwedans*. Kaapstad: Tafelberg.
 Aucamp, Hennie. 1981. *Volmink*. Kaapstad: Tafelberg.
 Aucamp, Hennie. 1986. *Wat bly oor van soene?* Kaapstad: Tafelberg.
 Aucamp, Hennie. 1987. *Teen latenstyd*. Kaapstad: Tafelberg.
 Aucamp, Hennie. 1996. *Gekaapte tyd*. Kaapstad: Tafelberg.
 Botha, Elize. 1979. *In een kraal*. Kaapstad: Tafelberg.
 Cloete, T.T. (red.) 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria HAUM-Literêr
Gesprekke met skrywers I. 1971. Kaapstad: Tafelberg.
 Kannemeyer, J.C. “Die kuns van Hennie Aucamp” 1982. *Standpunte* 162.
 Leech, Geoffrey. 1978. *Semantics*. Great Britain: Penguin Books.
 Schoonees, P.C. (red.) 1972. *Woordeboek van die Afrikaanse taal*. Vierde deel; H-I.
 Pretoria: Die Staatsdrukker.
 Van Heerden, Ernst. 1969. *Die ander werklikheid*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

Carl Mischke

Bibliografie

Onwillekeurig soek ek van
en voornaam op (onweerstandbaar
die versoeking, nuuskierigheid):
hoe ver terug strek
my letterlike letterspoor?
Hoeveel woorde ingeryg en uitgegee,
teks, konteks, kontrateks,
het vasgesteek in die masjinerie
se kollektiewe geheue?

Maar die netwerk is vol draadwerk
en bly onvoorspelbaar staan
om na te dink of na te spur
(en bied, na vertwyfelde uur
digitale verset, sonder grond
of opset, sonder lojaliteit:
inligting aangaande die outeur ontbreek,
onvoldoende data, klein randfiguur).
Ter regverdiging en tevergeefs 'n lys
van my karige bydrae
tot die vakliteratuur.

En so, gekonfronteer
met my eie traagheid,
beperkte literêre produktiwiteit,
werp my soektog onvoorsiene vrugte af:
'n oordaad, oormaat aanbod
van anderlandse naamgenote
se wis- en wetenskapkundigheid.

Herlees van die kanon

Steeks staan hier die grofgeskut:
artillerie allitereer, en bid
gebed na gebed, o heer,
biografies geannoteer, belydenis
van vrugte, veld, natuurgelykenis,
verset en opstand, dit murmureer.
Of aan die liefde, onheilige lofgesang,
beskrywing van die lyf, geslag gedeel
en drang, nou reeds ontkom
aan die rym se dwang.
En om terug te keer
na dieselfde komponiste
bach, vivaldi, hier stomgedig,
daar enggeset; ontsnap
uit die gestig, herderlose osse
stap soek-soek deur die stof
want die snelweg
is met die dood besmet
(ons lees tot so ver
die vroom berymde kloek
in die universiteit
se voorgeskrewe verseboek).
Stram op aandag die soldate,
vertel die oom, steek sy kanon
aan die brand, die veldslag wyd
en droef; daar staan, verlate,
steeds geduldig, gedweë die weduwee.
Vasgebind met hardeband,
geredigeer, kopiereg voorbehou,
deeglik eiendoms beperk,
stemmige omslag, voor- en nabewoord
(hoe breed en eenvorming nou
die biografie, versamelde werk) ...

En so toepaslik, verdiende loon
vir die kettery, my pekelsondestraf –
want hier volstaan die eerbiedlose vers
en bliksem van sy eie voete af.

Einde van die vloekjaar

Vir Vicky

Op vyf-en-dertigjarige leeftyd, lief,
is ek 'n ou man met 'n BMW –
ek kners my tande snags
en skrik vroeg wakker;
ek drink kunsmatig versoete rooibostee
en braafgetrou my kroniese medikasie.
My woorde stol stowwerig
en stomgeslyt, ek praat van
destyds, deelwoorde in die verlede tyd.
Swaarmoedig, soos my suster sê,
kreun die bank onder my oorgewig,
verantwoordelikhede, kwalifikasies;
op versoek van my werkgewer
hersien ek gereeld my lys publikasies,
poste bekleë, ondervinding opgedoen
– inkooplys van bemarkbaarheid.
Soms is ek sat en uitgebrand,
verstik in slym of verstrengel
in alledaagse beuselagtighede:
'n stukkende skottelgoedwasmasjien,
die matte vaalvertrap en uitgedien.
Die komponiste waarna ek luister
is óf onverstaanbaar avant garde
óf lankal reeds oorlede, ek lees
onophoudelik; fluister, swets
en sweet deur nog 'n nag
se droomgebeurlikhede.

Op vyf-en-dertigjare leeftyd, lief,
het ek telkens kans verspeel
of die aftog geblaas, ek hyg
en snak, kortasem, kort humeur,
gou verveeld, gou gefrustreer
(selfs die dapperstes vlug).
Maar jy, jy staan op die drumpel,
onverskrokke – jy staan in die deur.



Alkant olifant – 'n Inleiding tot die literatuurwetenskap

Chris N. van der Merwe & Hein Viljoen

ISBN 0 627 02338 X

Prys: R98,95

Die eerste inleidende handboek tot die algemene literatuurwetenskap in Afrikaans. Dit maak 'n wye reeks moderne sienings oor die literatuur toeganklik: vanaf die New Criticism tot by die Nuwe Historisme en Post-kolonialisme. 'n Onontbeerlike hulpmiddel vir die ernstige letterkundestudent en leeskringlid en 'n moet vir elke onderwyser en dosent wot op soek is no 'n sleutel tot die studie van die literatuur.

Multilingualism and government

Kas Deprez & Theo du Plessis

ISBN 0 627 02478 5

Prys: R119,95

Die sentrale temo van hierdie boek, die eerste in 'n reeks van drie, is die werkbaarheid van 'n meertalige taalbeleid. Op helder en toegonklike wyse verskaf dit 'n blik op die wyse waarop regerings in België, Switserland, Luxembour en die eertydse Joego-Slawië taalbeleid ontwikkel en implementeer ten einde taalverskeidenheid in die verskillende domeine van die openbare lewe te akkommodeer. 'n Kritiese perspektief word gebied op die taalsituasie in Suid-Afrika en die rol wat die regering speel in die bevordering van meertaligheid. 'n Uiters relevante gids vir besluitnemers betrokke by die formulering van taalbeleid osook vir taalbeplanners en -praktisyne, novorsers en studente.



Taal en stryd – 1989–1999: Gedenkbundel

Theo du Plessis & Alwyn van Gensen (reds.)

ISBN 0 627 02473 4

Prys: R99,95

'n Verslag van die eerste kongres waartydens gespreksgenote van die establishment en nie-establishment van die Afrikaanse taalwêreld in 1989 byeengekom het om os gelykes te praat oor ons taaltoekoms. Die kongres het saamgeval met die era van oorgangspolitiek en het 'n bydroe gelewer tot die artikulering van nuwe aksente rondom taalbeleid. Die publikasie van geselekteerde bydraes bied 'n perspektief op andersyds die impak van die kongres op die ontwikkeling

van 'n meertalige bestel in Suid-Afrika en andersyds op die kartering van belangrike aksentverskuiwings.

'n Kritiese beskouing van die tolgesprek sedert 1994 laat ironies genoeg die indruk ontstaan dat ons weer in 'n taal-en-stryd-situasie gewikkel is. Min van die meertalige ideale het uiteindeelik tot stand gekom. Weer het ons te kampe met 'n stryd teen tooldominansie. Die *Taal en Stryd*-bundel bied belangrike insigte omtrent hierdie soort stryd en herinner ons aan waar ons was en waar ons nie weer wil wees nie.



VS
Van Schaik
UITGEWERS

VS
Van Schaik
UITGEWERS

Corene Koen Begrafniskoek

Die kind staan elke dag teen die draad na die huis langsaan en kyk. Sy kyk na die rooi stoep, na die stroopblikke met malvas en sy wag vir die ou man om uit te kom. Hy steur hom nie aan die kind wat staan en staar na hom nie, miskien weet hy nie altyd sy is daar nie. Dis asof sy groentetuin al belang nog is, of so lyk dit vir die kind. Die ou man dra kruisbande en met sy oorhangskouers kan die kind nie glo hy kan nog so sterk wees nie. Sy kyk hoe hy spit en werk, stop partykeer vir klein rukkies en vee die sweet met sy sakdoek van sy gesig.

Maar die kind gaan eintlik om te hoor hoe hy met die plante praat. Partykeer is die ou man kwaad, dan swets hy op die plante of die onreg van die min reën. Met 'n gieter loop hy op en af in die vore om die plante nat te maak. Net een keer het die kind met hom gepraat. "Oom hoekom kry jy nie 'n hosepipe nie, dis mos makliker," het sy gesê. Die ou man het aangegaan asof sy nie bestaan nie. "Die ou oom is seker doof," het die kind gedink. Die ou man se vrou kom altyd later soggens uit met koffie en koekies vir hom. Sy is altyd geïrriteerd met die starende kind. "Wat staan jy altyd en kyk, waar's jou mense, kyk hoe vuil is jy," sê sy partykeer.

"My pa is dood en my ma werk en my ousie is bly as ek haar nie bodder nie," dink sy partykeer, maar sy sê nooit iets nie. "Het jy nie 'n tong nie?", vra die ou vrou partykeer skerp.

Die ou man gaan sit op die veldstoeltjie en drink sy koffie wat hy in die piering uitgooi sonder dat dit lyk of hy bewus is van die gesprek tussen sy vrou en die dogtertjie. As die ou vrou huis toe keer, neem hy weer die graaf en gieter op.

"Hoe kan die moerskontse tamaties dan nou vrotpootjie hê," begin hy dan praat en dit is wat die kind wil hê.

Partykeer lê sy saans in die donker en dink of die tamaties en ander goed regtig kan hoor wat die ou oom sê.

Vir 'n hele dag staan die kind langs die draad, maar die ou oom kom nie uit nie. Sy sien net baie karre en mense wat in- en uitgaan. 'n Man in 'n swart pak gaan in en bly baie lank binne. Die kind dink dat dit soos 'n dominee lyk, maar sy ken nie die dorp se dominee nie, want hulle gaan nie kerk toe nie.

"Die ou oom langsaan is dood, weet jy," sê haar ma die aand. Die kind slaap min die nag en as sy slaap droom sy van die groente wat na die ou oom roep van dorsgeid. Vir twee dae staan die kind teen die draad en sien mense in- en uitgaan en sy sien hoe die grond tussen die groente al hoe droër word.

Die derde dag gaan die mense vroeg uit, die vroue in swart rokkie. Terwyl die kind wag dat hulle moet terugkom, kyk sy hoe die mielieblare in die

wind roer. Dit maak iets in die klein vuil kind wakker, maar sy weet nie mooi wat nie.

Na 'n lang tyd kom die mense terug. Hulle kyk na die dogtertjie by die draad, maar is opgesluit in hul eie smart. Net een vrou kom later uit met 'n bordjie. Toe sy by die draad kom, gaan die dogtertjie onbedaarlik aan die huil. Sy huil oor die oom se dors groente, die mense wat nie die tuin natmaak nie, oor niemand nou meer met die plante kan praat nie, hulle uitskel nie. "Ag, my ou skatjie, was jy lief vir my ou broer?", vra sy. Sy hou die bordjie uit met die witste skon daarop wat die kind nog gesien het. "Dê, vat dit vir jou, liefie," sê sy met 'n rooigehulde neus.

Die kind loop en gaan sit agter die garage en eet, die wit skon met botter en konfyt. "Dit is so sag en wit en soet, dit moet seker begrafniskoek wees," dink die kind.

Hennie Aucamp

Drie skone dames van weleer

Blonde Venus*

Nach meine Beene ist ja ganz Berlin verrückt
'n Liedjie uit Dietrich se jeug, in volksduits

'n Pin-up foto van Marlene†
op twee-en-sewentig. Ook dié keer, wil dit lyk,
het sy die dood koket ontwyk:
'n Pruis kan terugval op haar gene.

Verpak in meters, meters hermelyn,
'n liggaam opgebou en toe oorspan
in beige; o, ja, dis daar, die óú élan:
sy pruil, sy lonk, ontken die pyn

in been en enkel; haar blonde pruik val skeef
oor linkeroog – 'n ster moet altyd iets verberg –
'n klamrooi mond wil moedig terg;
maar God, dit priem in voet en wreef.

Dié foto is geretoucheer;
moet werklikhede kanselleer.

* 'n Vroeë Hollywood-film, *Blonde Venus* (1932), geregisseer deur Joseph von Sternberg; met Dietrich en Cary Grant.

† Van dié foto sê Maria Riva in haar biografie van haar legendariese moeder: "This photograph was universally acclaimed, yet if one looks at it long enough one begins to feel that something is terribly wrong with the beautiful lady."

Leni Riefenstahl* (1903-

Sy stel atlete Aries op
teen Griekse suile en 'n haelwit wolk –
styg drifte uit 'n Uebervolk
ook haar, soos ander, na die kop?

Sy beeld tot iets Olimpies, méér-as-mens,
die spierlandskap van 'n liggaam;
gedurf haar hoeke, elke raam
'n visie: groots, intens.

Kom jare later voor haar staan
'n Nuba-man, van antrasiet sy naaktfiguur,
hoor sy der Führer, boos, oorstuur,
of het haar spoke reeds vergaan?

Haar werke bly haar groot verweer:
geen stuwal kan genieë keer.

Lenie Riefenstahl is een van die groot filmers en fotografe van die twintigste eeu, en haar dokumentêre oor Hitler en die Olimpiese Spele van Berlyn in 1936 bly 'n model in hul soort. Nogtans wil die wêreld haar nie vergewe nie, al was sy nooit lid van die Nazi-party nie. Ná jare van swye verskyn haar skitterende fotografiese studies van die afgeleë Nuba-stam in Afrika. Wou sy haar hiermee distansieer van die uitgesproke rassisme van die Nazis?

Afskeid, Zarah Leander*

Ich bin eine Stimme
Igelhoff/Schwenn

Vir laas, haar harde, maskerwit gesig;
skaars siende deur haar donkerbril
beur sy, gesteun deur ysere wil
en alkohol, na die verhoog en lig.

Nog altyd hennarooi, maar yler nou
as in haar UFA-tyd, die hare;
in die Kneipe* waar sy optree, geen fanfare –
totdat sy sing. En almal spuls onthou.

Haar lippe sper en uit haar mond
kom, onverganklik mooi, die stem
met treffers wat die hart beklem:
auch kleine Dingen groei tot wond.

O, wellus van verdriet en haat:
verledes pleeg nog steeds verraad.

-
- Zarah Leander; sangeres-aktrise van Sweedse herkoms. Haar skoonheid en unieke stem het haar 'n loopbaan by die indrukwekkende UFA-ateljee besorg, waar sy spoedig die hoogs betaalde ster was. Soos Leni Riefenstahl, is sy ná die oorlog voortdurend vervolgd vanweë vermeende Nazi-konneksies.
 - Sien Jaap Harten, "Im Wühlmäuschen", *De groeten aan Truman Capote* (verhalen). 1977, Amsterdam: Querido.

Daniel Hugo Ina Rousseau – digter van die tuin

Ina Rousseau is 'n digter uit een stuk. Kenmerkend van sulke digters is dat hulle werk – agterna beskou – van die begin af 'n eenheidsdrang het wat uiteindelik tot 'n veelsydige samehang lei. Die ontwikkeling van 'n digterskap vanuit 'n vaste kern is tegelykertyd middelpuntvliedend én -soekend van aard. Anders gestel: daar is 'n voortdurende konsentriese uitdying én inkrimping merkbaar. Die oerstof bly konstant, maar die ontginning en omvorming daarvan is 'n voortgaande taak wat steeds nuwe verrassings oplewer. Die skeppingsproses wat Rousseau in “Broderie Anglaise” beskryf, sou tot 'n beeld van haar eie oeuvre kon dien:

Om ringe groter ringe kring
Groter ringe kleiner ringetjies,
Waarom weer groter ringe kring,
En nóg 'n ring, en nóg 'n ring,
En nóg 'n groot ring ringetjies,
En dan die laaste soos 'n wye kring
Planete om 'n son.

Hierdie uitwaaierende beweging binne die grense van die groter samehang impliseer onder meer dat haar belangrikste temas reeds in die vroegste verse aanwesig is. Die tuin is die sentrale gegewe, die oerstof, in Ina Rousseau se digwerk. Dit word al aangekondig deur die titel van haar debuutbundel van 1954: *Die verlate tuin*. Die “mislukte tuin” van Eden word 'n beeld vir die geskonde aardse paradys waarin ons leef. En die skender van die paradys is die mens self:

Die sesde dag het Hy die kiem geskep
van die verderf, die kanker wat gedug,
wat onverbiddelik van eeu tot eeu
Sy skeppingswerk weer sou ten gronde rig.

So lui die slotstrofe van “Genesis” in *Die verlate tuin*. Vyf en dertig jaar later verskyn in haar bundel *Grotwater* die gedig “Die eerste mensepaar”:

... En toe, soos almal weet,
het 'n skielike nuk
ons die Tuin laat verongeluk.

Hierdie verongelukte tuin neem veral in 'n *Onbekende jaartal* (1995) die gestalte aan van die misbruikte, besoedelde aarde. Die kiem van die omgewingsbewuste gedigte in haar jongste bundel lê dus reeds in haar debuut – met “Die vete” uit *Taxa* (1970) as 'n pertinente skakel. En weer beklemtoon sy dat die mens die misbruiker en besoedelaar van ons “arme

planeet" is wat tevergeefs "'n paradys" wil wees ("Die lasdier" uit 'n *Onbekende jaartal*). Ons is die ware "gomtorre van die tuin" ("Die plaag" uit *Kwiksilwersirkel* van 1978).

Die tuin van Eden is natuurlik ondenkbaar sonder Adam en Eva. Hierdie "eerste mensepaar" tree as Bybelse figure op in *Die verlate tuin*, *Heuningsteen* (1980) en *Grotwater* (1989). Hulle is egter ook die argetipes van die huwelikspaar in Rousseau se verse. (Sy is in 1958 getroud met die botanikus Bob Noel – die A.R.A.N aan wie drie van haar bundels opgedra is.) In *Taxa* staan daar van die mooiste huweliksgedigte in ons taal. Al woon die hedendaagse Adam en Eva in 'n geskonde paradys, skep die liefdevolle huweliksverhouding tog'n tydelike "ekskusiewe lushof" ("Die laer"). Wanneer haar eggenoot in 1984 sterf, verander die werklikheid weer in 'n "slangtuin van onheil" ("n Beroofde 3" uit *Grotwater*). Hierdie geestelike onheilstuin het 'n fisiese voorganger en teenganger in *Taxa* waar die natuur 'n bedreiging vorm vir die vrou en haar gesin – soos veral in die reeks "Die natuurbewaarder se vrou". In die sonnet "Dzouadzi" maak die slang inderdaad sy eerste verskyning – as gevaarlike dier én as metafoor vir 'n sikloon. Die vers is gesitueer in 'n tropiese omgewing waar

slange wegkruip in die bamboeshalms
met giftande, en ons die volgende sikloon
se gemene gelispel duidelik soms kan hoor
in die hoë toppe van die kokospalms.

Nog 'n belangrike tema in die poësie van Ina Rousseau – dié van die banneling of landlose – kan teruggevoer word tot die paradysverhaal van Adam en Eva, daardie oerbannelinge. In die reeds genoemde "'n Beroofde 3" word die begraafplaas waar die gestorwe eggenoot ter ruste gelê is, die "landstreek van jou verbanning" genoem. Maar die banneling word veral vergestalt in die figuur van haar tydgenootlike digter en kortstondige vriend Peter Blum. Blum het 'n jaar ná haar gedebuteer met die bundel *Steenbok tot poolsee*. Hy het in 1937 sam met sy ouers as immigrant uit Europa na Suid-Afrika gekom. In 1960 verlaat hy die land as 'n gekrenkte mens, nadat hy verskeie kere sonder sukses om burgerskap aansoek gedoen het. Hy is in 1990 in London oorlede. Gedigte deur die Blum-figuur geïnspireer, is onder meer "In exilio" (uit *Taxa*), "Felo de se" waar hy "persona non grata" genoem word (uit *Grotwater*) en die indrukwekkende "Steppewolf"-reeks (uit 'n *Onbekende jaartal* van 1995). Soos die giftige slang van "Dzouadzi" wat "wegkruip in die bamboeshalms" het Blum "... gaan woon in 'n bos van bamboes, / in 'n wildernis van stil stingels." Verder knoop Rousseau se gedigte "Muurskrif" (uit *Taxa*) en "Steppewolf 4" onmiskenbaar 'n gesprek aan met verse van Blum – onderskeidelik "Woordafleiding" en "Drosterhonde bo Oranjesig".

Al bly die temas van die digter-uit-een-stuk konstant – en daar is meer as dié wat ek genoem het – word daardie temas telkens vars voorgestel. Ina

Rousseau se aanbiedingswyse bly oor 'n tydperk van vyftig jaar – sy het inderdaad al in 1946 in die versamelbundel *Stiebeuel* gedebuteer – boeiend, vanweë soms dramatiese stylvernuwings en -variasie. Die taalgebruik in haar eerste bundel is nog oorwegend verhewe en “poëties”. (in die sonnet “Adam en Eva” kom die moderne leser sonder kennis van die 1933-Bybelvertaling byvoorbeeld die volgende woorde en frases teen: “weë”, “Hy Hom ... van ons wend”, “geskend”, “neergeboë en geskonde”, “vrees en sonde”.) In *Taxa* – haar tweede bundel wat sestien jaar ná *Die verlate tuin* die lig gesien het – is die taalregister nugterder en spreekaliger. Sy maak ook besonder effektief gebruik van wetenskaplike woorde. (“Taxa” is 'n term uit die biologie wat eenhede, versamelings of strukture aandui.) In latere bundels is die “klinkklank” van haar “klipkappershamer” (“Die diederik” uit *Grotwater*) die opvallendste kenmerk van haar diksie. Ina Rousseau is die voorste klankvirtuoos in Afrika: luister maar na gedigte soos “Die sweepskerpioen” en “Die laspos”. Dit is beslis ook nie toevallig dat sy dikwels verse oor komponiste en instrumentaliste maak nie. Die digter-uit-een-stuk is gedurig besig om die volkome, afgeronde uitdrukkingvorm te soek. Wanneer die kans hom voordoen, word daar aan onvolmaakte vroeër pogings geskaaf en gepoleer. Met die samestelling van haar *Versamelde gedigte 1954-1984* het Ina Rousseau talle veranderings – meestal verbeterings – aangebring. (Dit is onbegryplik dat daar nog nie 'n omvattende variantestudie van haar werk gemaak is nie.) In 'n enkele geval kan 'n vers nie reg gedokter word nie en is 'n totale herskrywing noodsaaklik. 'n Pikante voorbeeld is “Winterskemering” uit *Die verlate tuin*:

Nou breek ons gestaltes
onseker uit die harde gras.

Die horison dryf swart
verwonge teen die hemel vas.

Die wilgers kwyn tot asgrys newels
waardeer die aand se bitter asem sug

en op die heuwels word die skraal sipresse
swart skeure in die silwer lug ...

Sy was klaarblyklik nie tevrede met dié verwoording nie. Ses en twintig jaar later verskyn in *Heuningsteen* die gedig “Tussen dag en aand”. Dit gaan hier ongetwyfeld oor dieselfde (soort) ervaring:

Ek wat beweeg
het in skril lig

staan nou vasgekeer

op 'n swartwordende aarde

onder 'n hemel
silwerig reeds
en beseer

tot bloedens toe

deur die spiespunte
van ses sipresse.

Dit is opvallend hoedat die bykans onbedoelde binnerym "newels" / "heuwels" in die vroeë gedig 'n bewuste, subtiële stylgreep word in die latere: "skril" / "silwerig", "ses" / "sipresse".

Vir Ina Rousseau is die poësie 'n veeleisende ambag waaraan sy haar lewe gewy het.

Marié Jacobs Lank lewe die president!

Ons is vry! We are free! Sikhululekile! Re lokolohile! stamp die hande ritmies op die seldeure van die Worcester gevangenis. Lank lewe die president! Zeblono Mabula se oë is koorsig en sy hande bewe liggies. Lank lewe die man met die groot hart! Tato Ndleleni tol op sy hak in die rondte en kerjakkert met sy arms in staccato-bewegings langs sy lyf. Lank lewe die president!

Later die oggend dans Tato en Zeblono saam met die dreunende massa die strate in. Hulle lywe neem die kleur van die omgewing aan. Hulle bloed klop soos tromslae in hulle ore.

Vanuit die strate draai die motors een na die ander in na die helderverligte Sandton Hotel. BMW's, Mercedesse, Audi's gly sag en blink af na die onderdak parkeerterrein. In kleurryke tradisionele drag sweef die gaste na die foyer. Die kandelaars klingel saggies in die ligte windjie wat by die voordeure inwaai. Die president het 'n paar dae gelede tagtig jaar oud geword en hy gee 'n groot onthaal. Die tyd het aangebreek om die vrugte van 'n leeftyd se struggle te pluk. In die ruim onthaalsaal dra die tafels swaar aan keurige geregte en uitsoekwyne. TV-kameras is oral opgestel om prioriteitsdekking aan die geleentheid te gee. Regoor die land sit mense vasgenaël in die flikkering van die blou TV-lig.

Zeblono en Tato het rede om fees te vier. Hulle kuier al 'n paar dae by Elias, Tafo se neef, in die Karoo. Hulle praat en lag, vermaak Elias met allerlei staaltjies oor die tronklewe. Op die tafel staan 'n paar six packs opgestapel. Op die vloer lê leë bierblikke. Hulle was so lank ingehok. Soos diere. Hulle lag al hoe uitbundiger saam met die vroue terwyl hulle om die beurt aan 'n daggazol suig. Onder luide handegeklap val Tato ná sy breakdance uitmekaar. Asof uit lit bly sy ledemate lê. In die kamer slaan die sweet oor Zeblono se fors lyf uit. Dnikhululekile! I am free! stamp hy nagte se ingehoue begeerte in een van die vroue in.

Die president se vol lippe krul met oorgawe om elke woord. Hy verwelkom sy familie, vriende en kabinetslede. Die mense hang aan sy lippe. Bokant hulle koppe waai hulle hande soos roesbruin blare, hulle monde gaan oop soos rooi blomme. Die vroue se oë dwaal telkens na sy verloofde skuins agter hom. Nozengazi Kumalo se veelkleurige hooftoisel is met sorg om haar kop gedraai. Haar lang rok neem die helder kleure in skuins bane na onder. Haar oë is stil en trots.

Later hoor die ander Zeblono grom soos 'n dier. Wanneer hy deurweek van sweet op sy rug terugsak, dryf hy weg in 'n koorsdroom. Tussen die bosse sien hy 'n bok staan. 'n Donkerder instink roer.

Die gaste laai hulle borde vol hoender-, bees- en skaapvleis, aartappels, rys en 'n verskeidenheid slaai. Sodra hulle gaan sit, vou hul monde soos

there, the shapes are indistinct
jutting and appearing and going again

and he treads the edge, thinking:
this is deep, this is the source

I'll go down there
I'll float among the dark objects

feel the brown furze, the old slime
find the slopes down there

caress their sad knowledge
their sunken shapes of archetype

running like pipes, branching
above, below, out of sight

their secrets biological
their growth like tentacles

defying Freud and philosophy
I'll go down there.

Donkergat

Ek loer af, gat-in
spleet-af, sloot-op
ek loer, en my eie geroer
my lus en my rumoer
beur my af na donker se moer

gat-af, kop-op, hande-viervoet
snork ek my diersnoet
grond-in, soet-soekend
binne-bemes.

Ek vat aan die suur grond.

Suur is die deug
die deugde, die vreugde
die k(l)onterige jeug in mamma
se witpoeier hande.

Donkergat lê net anderkant.

Ek word ondergetrek
getrop, getreiter, genael.

Ek soek na gevoel.

My bloed moet lóóp,
my hart uitbars.
Dit loop, die bloed
warm oor my wit vel

Dit loop, suur-stroop
ek sluk, ek verstik
ek ruk oop, ruk op
steier & weier.

Ek sal nooit ophou.
Ek sal nooit fokken ophou.

Rina Prinsloo (1944-1999) Minnaars

Tussen skottelgoed was
en beddens opmaak,
ryg my woorde
spooksnoertjies deur my kop;
glip tussen die vurk se tande deur
en laat my hande slap
in die wasbak lê.
"Weg is julle, ek't werk!
netnou ... netnou
sal ons 'n afspraak hê."
Soos besitlike minnaars
dring hulle aan op
intiemer samesyn
met ryme uit my somertuin.
My aandag word verdeel
tussen bed en boeket,
tussen koppies-was

there, the shapes are indistinct
jutting and appearing and going again

and he treads the edge, thinking:
this is deep, this is the source

I'll go down there
I'll float among the dark objects

feel the brown furze, the old slime
find the slopes down there

caress their sad knowledge
their sunken shapes of archetype

running like pipes, branching
above, below, out of sight

their secrets biological
their growth like tentacles

defying Freud and philosophy
I'll go down there.

Donkergat

Ek loer af, gat-in
spleet-af, sloot-op
ek loer, en my eie geroer
my lus en my rumoer
beur my af na donker se moer

gat-af, kop-op, hande-viervoet
snork ek my diersnoet
grond-in, soet-soekend
binne-bemes.

Ek vat aan die suur grond.

Suur is die deug
die deugde, die vreugde
die k(l)onterige jeug in mamma
se witpoeier hande.

Donkergat lê net anderkant.

Ek word ondergetrek
getrop, getreiter, genaël.

Ek soek na gevoel.

My bloed moet lóóp,
my hart uitbars.
Dit loop, die bloed
warm oor my wit vel

Dit loop, suur-stroop
ek sluk, ek verstik
ek ruk oop, ruk op
steier & weier.

Ek sal nooit ophou.
Ek sal nooit fokken ophou.

Rina Prinsloo (1944-1999) Minnaars

Tussen skottelgoed was
en beddens opmaak,
ryg my woorde
spooksnoertjies deur my kop;
glip tussen die vurk se tande deur
en laat my hande slap
in die wasbak lê.
“Weg is julle, ek’t werk!
netnou ... netnou
sal ons ’n afspraak hê.”
Soos besitlike minnaars
dring hulle aan op
intiëmer samesyn
met ryme uit my somertuin.
My aandag word verdeel
tussen bed en boeket,
tussen koppies-was

en pointsettias;
my kind se lakens kry
die geur van dennebas
en spoedig kook op my stoof
'n bos anemone en palmloof.
Dan oorweldig die hartstog my
en ek word tot orgasme
van die woord verlei.
So verwaarloos ek my plig
in owerspel met my gedig.

Geslag-veld

Bedags bereken ons die geweld
van elke klein skermutseling.
Strategies vuur ons woorde:
'n kolskoot ter bevrediging.

Snag lê ons in eie loopgraaf
om wonde te verbind,
in die spered gebied tussen lakens
in eensaamheid eensgesind.

Soms word tot 'n wapenstilstand,
hormonaal, oor-een-gekom,
maar lyftaal het bedrieglike semantiek
en word maklik as oorgawe vermom.

Ligdag lê ons weer verskans
in woorde se bybedoelings en venyn,
want "mond" en "wond"
het nog altyd moeiteloos gerym.

Erf

Ek bly in 'n voorstedelike huis
getralie en gemuur,
my akkerbome gooi wye skaduwees
daar's 'n uitsig oor die berg en vallei
hadidas kom smorens op my grasperk wei.
Daar is 'n swembad en 'n lapa op my erf;
"Shalom" is op my hek geverf.

Hier kan ek en my gesin rustig woon
in die oog van 'n sikloon.

Anette Kemp na aanlyding van

sal ek vir jou skryf, geliefde leser,
van oorlog of van liefde
sal ek jou vertel van die dood
of hoe jy anderkant kan uitkom
sal ek vir jou 'n sprokie skryf,
die stelling gee
sal ek myself vir jou uitspel,
die toe-stand
in my skeptiese, siniese hart
in my kunstige kamer
in my whacko, kleurryke huis
in 'n nat, oorgroeide tuin
wat na homself kyk
in 'n tropiese, gemiddelde grootte stad

of sal ek soos antjie krog vir jou sê
'ek is
die here hoor my
'n vry fokken vrou'
wat weet wat sy wil hê
maar êrens is daar 'n bang man gevange
in 'n burgerlike huis in grysstraat

veroordeel my dus geliefde leser veroordeel my guts
veroordeel my vrou wees my romantiese hart
want ek wil alles van hom hê
sy huis (brandend) en sy hande en sy hart
veroordeel my gewelddadig, skeer af my hare,
slaan my met 'n kastysweep
oor my bruin, lenige rug
skend my borste
maak vas my bene in kettings
en brand die saad in my lyf op 'n brandstapel
want ek is die heks,
die liefdeshoer wat sy begeerte skryf

oor thomas mann sê 'ek moes ly
omdat ek meer voel as jy'

Piet van Rooyen

Bemoeienis met die ander: Boerskrywer en Boesman*

Geagte Meneer die Rektor, Lede van die Raad, Lede van die Senaat, Studente, Dames en Here – “The unexamined life is not worth living,” sê Socrates. Die vraag wat elkeen seker behoort te antwoord, of hy nou ’n skrywer of ’n skilder, ’n digter of ’n diepseeduiker is, is: hoekom doen jy wat jy doen? In my eie geval is dit nie net: hoekom skryf jy nie, maar hoekom skryf jy oor sulke rare karakters soos die Boesmans? Hoekom hou jy jou nie besig met jou eie mense, met meer herkenbare karakters nie?

Skryf moet ek. Vir my is om te skryf ’n lewensopdrag: “Ek moet hierdie stories uit my uitkry,” sê die brigadier in die Weideman-verhaal “(Die bekering van Simon Shivute)” (Weideman 1994:33). Om te skryf is soos “om die daeraad te ontdek” (Weideman 1994:204), die bemoeienis met ’n alledaagse, maar elke keer besondere gegewe.

Een van die belangrikste dimensies van menswees is die ontdekking en ontginning van die Self, ook van sy latente talente, sy Doel op Aarde, sy volwasse volheid, in Aristoteliaanse terme: die groei vanaf ’n “actuality” na ’n “potentiality”, of soos Thomas Aquinas dit het: “achievement is joy through the passion of truth”.

Elke mens moet verantwoording kan doen vir dit waarmee hy besig is. Hy is ook verantwoordelik daarvoor om toe te neem in kennis, insig en ervaring van dit waarvoor hy hom uitgee. Filosofe reken dat die proses van menslike groei na volwassenheid plaasvind deur verskillende fases, fases wat nie altyd deurgroei word nie, selfs nie altyd na gestreef word nie. Hierdie stadia van groei sluit in eerstens, en mees banaal, die poging tot selfverwesenliking, daarna eers volg die strewe na selfkennis, waarna selfbevestiging in opposisie teenoor ander eers behoorlik kan plaasvind. Uiteindelik, as laaste fase, teen die oudag, soms nooit, kan die mens groei tot selfoorkoming: die oorgee, die opgaan in die chaos, in die gevreesde onbekendheid van die Ander (vgl. Shutte 1993:77), wat hom voorberei vir die Groot Onbekende, die Dood.

Vir hierdie selfverlies moet die skrywer hom bereid verklaar. Eers dan word Vryheid (toevallig ook my geboortedorp) die “transcendence of the human state by extending himself to the limits of his being” (Senghor 1998:442).

Die belangrikste opleidingsveld vir enige skrywer is die Lewe (vgl. Hambidge 1999:5). Hierdie Lewe sluit nie net persoonlike ervarings van

* Langenhovenlesing gelewer aan die Universiteit van Port Elizabeth, 16 September 1999.

om hom as jong veldwagter uit te vra oor die olifant se gewoontes, hoe hy optree, waar sy hart, sy brein en sy longe sit. Oom Jan het hom so gesit en kyk, toe sê hy bars: "Man, ek skiet die goed, ek bestudeer hulle nie"). Daar is veral drie aspekte van die lewens van die Ju/hoansi wat vir my bewonderenswaardig is, aspekte wat die moderne mens reeds verloor het, of wat slegs diep bedek in sy onderbewuste leef, as oorblyfsels uit 'n aboriginale tydperk. Hulle is: die vermoë om die taal van die natuur en van die diere te verstaan (die spoorsny), die vermoë om die Self te verloor (die trans), en die vermoë om volledig van die Ander deel te word (die dans). By die dans vind daar vereenselwiging met die ander mense in die klein gemeenskap plaas, met die trans vereenselwiging met die geestesryk, met die dooies, met die diere en met God. Slegs so kan die sjamaan genesing van die siekes, van die moedeloses bewerkstellig. Met die spoorsny weer vereenselwig die jagter hom met sy prooi, word die mens en die diere geskakel deur die spoor.

En onthou hoe ek nagtelang in verwondering geluister het na die klanke van die dans, die stemme wat styg en daal in harmonie met die styging en daling van die naglug en met die geknetter van die sterre, die dowwe gestamp van die voete op die sand, hoe die dansers mekaar dra na die uiteindelijke toestand van vervoering, hoe die sjamaan die siekes gesondmaak met die kragte wat hy deur die dans van sy gemeenskap versamel het. Die sang, die voetgestamp en handgeklap, kon aanhou met 'n byna bomenslike uithouvermoë, en dit sonder gebruik van opkickers of doofmiddels, tot die ligdag toe, die mense een met mekaar en met die magte van die heelal. Al was ek nie direk deel daarvan nie, was dit 'n vérrykende geesteservaring wat my weer van nuuts af bewus gemaak het van my eie menswees, my eie oorsprong as deel van die skepping, as een van die oorspronklike inwoners van hierdie planeet.

"Die Boesmans glo dat hulle kontakte met God en die geeste opgeskerp word deur die dans ...", "Deur die dissipline van die dans word die energie opgesweeep wat nodig is om die ander-staat-van-bewustheid, die !kia, in te gaan, waar eiewaan vervaag, waar die n/umkxau net maar 'n werktuig is in die hande van sy gemeenskap" (Van Rooyen 1994:20).

Louis Liebenberg maak veel van die Boesmans se spoorsny-vermoë in sy boek *The art of tracking: the origin of science*. Hierin toon hy aan dat spoorsny nie net 'n wetenskap is nie, maar dat die wyer dimensies van menslike bestaan hierin vervat word: "Magical information based on divination and dreams may also be used to decide whether to hunt and may give the hunter a feeling of confidence ..." (Liebenberg 1992:55).

Ek self het gebruik gemaak van Liebenberg se boek in my interpretasie van wat Paul Chapman my oor die spoorsny geleer het. Hierin blyk die eenwording van die Self met die Ander, die jagter met die prooi baie duidelik: "Die spoorlêer en die snyer word een" (Van Rooyen 1994:26). "By ons is die diere spesiale soort goed om mee te dink, om die swakhede van die

mens, daar waar hy nie meer verder kan nie, oor te steek ..." (Van Rooyen 1994:112) en: "Die prooi kan nooit die snyer ontkom nie" (p. 68).

In 'n groot mate is dit vir my die essensie van skryf: die eenwording van die skrywer met die Ander, met sy karakters, met sy lesers, daar waar hy homself kan verloor in die ritme van die dans waarmee hy hom in die geselskap van ander besig hou.

So 'n skryftaak, die Self-oorkoming, kan gevaarlik wees vir die skrywer, want dit lê hom volledig bloot, maar is terselfdertyd gevaarlik vir die karakters in sy boek. Die skrywer maak met hulle wat hy wil, kan hulle laat lewe of laat sterf. Hy is deel van die krag wat hulle lewens rig, daarvoor beheer neem, dit inskakel by die netwerk. Dalk lê die impak van literatuur juis hierin: die feit dat die skrywer namens die leser beheer kan neem oor die verloop van lewe, om so die kragte in die heeal te omvorm tot ons voordeel, ons vermaak en ons gesondmaking. (Ek hoop nie daar is iets sinister hieraan nie: Paul Chapman het kort na die publikasie van sy *Spoorsnyer*-verhaal van 'n vragmotor afgeval en gesterf. Die Frans-karakter in my pasvoltooide manuskrip *Gif* is ook kort na die voltooiing dood. Met Huger wat so tussen die olifante lewe en met sy eie doodsbegeerte, kan dit dalk ook nie lank neem nie ...).

Dalk is daar stemme wat opgaan wat sê dat antropoloë, fotografe, film-makers en skrywers die Boesmans misbruik deur van hulle karakters te maak, dat ons hulle uit hulle omgewing wegskeur en "makmaak" soos die meisie in Schoeman se *Verkenning* (1996:393) of soos Paul Chapman in *Die spoorsnyer*, Slinger of / Asa in *Die olifantjagters* (vgl. Gordon 1997, Skotnes 1996). Feit bly, die skrywer eien hom die reg toe om karakters, van watter aard Self of Ander ook al, te gebruik en selfs te misbruik om "dieper" aspekte van menswees bloot te lê, om die Self en die Ander op die neutrale terrein van die boekbladsy te skakel, om die Ander in die Self te herontdek.

Die skrywer neem die vrymoedigheid om aan die lewe te verander, die kragte daarop te laat inspeel met die sjamaanskierie van sy pen, om dit na sy goeddunke te skik: "Soos dit maar met stories gaan, en veral in hierdie afgeleë streek, waar storiemaak 'n manier van oorleef is, kry hulle lyf en arms en soms selfs baard ..." (Weideman 1994:62).

Nie net die skrywer nie, nie net sy lesers nie, maar selfs die karakters kan gevorm word deur ander literatuur, oraal of geskrewe, wat vóór hulle plaasgevind het. Ons weet byvoorbeeld deur twee wyduiteenlopende karakters soos Cervantes se *Don Quichote* en Flaubert se *Madame Bovary* hoe die held/heldin deel kan raak van sy/haar eie verbeeldingswêreld, hoe die (ridders- en liefdes-) romans wat hulle so verbete lees hul eie noodlot help rig (vgl. Brink 1998). In *Die spoorsnyer* verwickel Paul sy verhaal met die verhale van sy voorgangers, die mense wie se spore hy al gesny het ... "Almal onontkombaar vasgevang in die noodlot wat alle pelgrims se uiteindes bepaal ..." (Van Rooyen 1994:16). In *Die olifantjagters*

sterf die olifant in die beeld van 'n ander olifant, wat jare tevore op 'n ander kontinent ook moes sterf in sy konfrontasie met die mens (Van Rooyen 1997:233). "He was dying, very slowly and in great agony, but in some world remote from me where not even a bullet could damage him further," (Die aanhalings is uit George Orwell se *Inside the Whale* – 1957:98).

Die "verheerliking" van die Boesman/San as simbool van die onskuldige, die reine mens, voor die sondeval is natuurlik 'n mite, hulle is nie só nie, geen elwe of tuinkabouters nie (Vgl. Gordon 1992), maar dit verander nie aan die vryheid wat die skrywer het om mites te help skep, of bestaande mites te versterk nie.

"Die sosiale betekenis van kuns hou verband met die feit dat die kunstenaar ... die taak het om die samelewing te herinner aan die diepte-dimensie van die lewe," sê Degenaar in 'n *De Kat*-artikel (1989:116). Hierdie diepte-dimensie is nie altyd maklik om vind nie, maar die mens moet daarna soek, die skrywer weliswaar in sy skryfwerk. Dit is boeke met diepte wat my as leser aantrek, dié wat vrae probeer beantwoord, dinge probeer sluit. Daarom seker dat die Postmodernisme met sy waarheidsloosheid my so min aanstaan, met sy gebrek aan konstantes, daarom dat ek so graag in die klassieke verhale delf: Tolstoy, Dostoyevski, Hugo, Melville.

Melville in sy *Moby Dick* het geglo dat hy 'n belangrike diepte-dimensie van menswees oopskryf. Vir my, nes Huger in *Die olifantjagters*, het *Moby Dick* reeds as kind gefassineer, ten spyte van die ellange irrelevante materiaal daarin. Toe ek egter later begin nalees oor die "dieper" dimensie van *Moby Dick*, was ek teleurgesteld, het ek geglo dat, hoewel hy baie raak in sy metafisiese hipotese, sy toespeling op die selfvernietigingsdrang van die mens, die menslike konfrontasie met die chaos, hy ook iets belangriks mis: die Hoop, die Samehang, die Gesondmaking: "Ahab's tragedy is then his inability to locate and objectify evil in himself, or to accept it and deal with it prudently as part of the entire created world, and so to grow despite of it and because of it ..." (Melville 1967:570). In *Die olifantjagters* het ek probeer om iets van hierdie hoop gestalte te gee, die genesing van die Self deur die interaksie met die chaos, die Ander en met Afrika, met die kragte van Goed en Kwaad wat daarin 'n rol speel.

Skryf en lees is terapeuties, dit help heelmaak, die Ek en die verlore Ander koppel. Dit is deel van die skoonmaak- (dalk selfs verontskuldiging-) proses. Soos Marlene van Niekerk dit stel by die ontvangs van haar Noma-prys: "The reader and the writer are souls that are wanting ... (they) want to recognize in themselves things that (they) have long suppressed or forgotten ... (They) want to be released from the confines of the actual self and set free ..." (Van Niekerk 1996).

Beduidend dan dat Sartre juis sy poging om volledig te wees probeer bereik deur bestaan uit hom uit te probeer dryf: "I too have wanted to be ... That is what lay at the bottom of my life: behind all these attempts which

seemed unconnected, I find the same desire; to drive existence out of me, to empty the moments of their fat, to purify myself" (Sartre 1965:248). Uiteindelik bly die skrywer egter verwar deur die kompleksiteit van die Lewe, kan hy dit nie volledig ontsluit nie, bly hy steeds die soekende een, die een wat die slangsteen najaag, die "philosopher's stone" wat wysheid en onsterflikheid sal bring, die steen wat die mens in die paradys verloor het, die laaste wysheid wat die Slang hom nie wou gee nie, die pit van die Boom van die Lewe: "Hoe meer ek weet, hoe minder verstaan ek" (Weideman 1994:1). "Watter storie kom ooit klaar?" vra die skrywer aan die uitgewer Novella in die "Tarantella" verhaal (Weideman 1994:205). "Wie sal die skrywer ... genadig wees?" vra Van Rooyen aan die einde van *Die spoorsnyer* (Van Rooyen 1994:117), en, weereens uit Orwell se *Inside the whale*: "A story sounds clear enough at a distance, but the nearer you get to the scene of events the vaguer it becomes ..." (Orwell 1957:93, Van Rooyen 1997:223). "Due to his own, inherent weakness, Riet (*Piet?*) does not complete his mission and he does not live happily ever after ..." (Gilfillan 1996:152).

Bronnelys

- Borges, Jorge Louis. 1980. *The book of imaginary beings*. Harmondsworth: Penguin.
- Brink, André P. 1998. *The novel: language and narrative from Cervante to Calvino*. Cape Town: UCT Press.
- Degenaar, Johan. 1989. Die helende krag van kuns. *De Kat*, 6(1): 116-117.
- Fowles, John. 1970. *The French lieutenant's woman*. New York: New American Library.
- Gilfillan, Rita. 1996. Dwaalstories – the stories of a roaming Bushman; committed to paper by a wandering Boer. *Alternation. Journal of the Centre for the Study of Southern African Literature and Languages*, 3(2): 148-156.
- Gordon, Robert J. 1992. *The Bushman myth: the making of a Namibian underclass*. Boulder, Colo.: Westview Press.
- Gordon, Robert J. 1997. *Picturing Bushmen: the Denver African Expedition of 1925*. Cape Town: David Philip.
- Hambidge, Joan. 1999. *Die digterlike gesprek*. <http://www.upe.ac.za/afnad/Joankrit.htm>
- Jung, Carl. 1964. *Man and his symbols*. London: Picador.
- Katz, Richard. 1982. *Boiling energy: community and healing among the Kalahari Kung*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Kaunda, Kenneth D. 1996. *A humanist in Africa: letters to Colin M. Morris from Kenneth D. Kaunda, president of Zambia*. London: Longman.
- Krüger, J.S. 1995. *Along edges: religion in South Africa: Bushman, Christian, Buddhist*. Pretoria: University of South Africa.
- Lewis-Williams, David. 1989. *Images of power: understanding Bushman rock art*. Johannesburg: Southern Book Publishers.
- Liebenberg, Louis. 1990. *The art of tracking: the origin of science*. Cape Town: David Philip.
- Marais, Eugène N. 1969. *Dwaalstories*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Melville, Herman. 1967. *Moby Dick. (With criticism and context)*. New York: Bantam Books.
- Orwell, George. 1957. *Inside the whale and other essays*. Harmondsworth: Penguin.
- Renders, Luc. 1995. Spoorzoeken in de woestijn. *Op het Kruispunt*, 36(160): 109-111.
- Sartre, Jean Paul. 1965. *Nausea; translated from the French by Robert Baldick*. Harmondsworth: Penguin.

sterf die olifant in die beeld van 'n ander olifant, wat jare tevore op 'n ander kontinent ook moes sterf in sy konfrontasie met die mens (Van Rooyen 1997:233). "He was dying, very slowly and in great agony, but in some world remote from me where not even a bullet could damage him further," (Die aanhalings is uit George Orwell se *Inside the Whale* – 1957:98).

Die "verheerliking" van die Boesman/San as simbool van die onskuldige, die reine mens, voor die sondeval is natuurlik 'n mite, hulle is nie só nie, geen elwe of tuinkabouters nie (Vgl. Gordon 1992), maar dit verander nie aan die vryheid wat die skrywer het om mites te help skep, of bestaande mites te versterk nie.

"Die sosiale betekenis van kuns hou verband met die feit dat die kunstenaar ... die taak het om die samelewing te herinner aan die diepte-dimensie van die lewe," sê Degenaar in 'n *De Kat*-artikel (1989:116). Hierdie diepte-dimensie is nie altyd maklik om te vind nie, maar die mens moet daarna soek, die skrywer weliswaar in sy skryfwerk. Dit is boeke met diepte wat my as leser aantrek, dié wat vrae probeer beantwoord, dinge probeer sluit. Daarom seker dat die Postmodernisme met sy waarheidsloosheid my so min aanstaan, met sy gebrek aan konstantes, daarom dat ek so graag in die klassieke verhale delf: Tolstoy, Dostoyevski, Hugo, Melville.

Melville in sy *Moby Dick* het geglo dat hy 'n belangrike diepte-dimensie van menswees oopskryf. Vir my, nes Huger in *Die olifantjagters*, het *Moby Dick* reeds as kind gefassineer, ten spyte van die eltelange irrelevante materiaal daarin. Toe ek egter later begin nalees oor die "dieper" dimensie van *Moby Dick*, was ek teleurgesteld, het ek geglo dat, hoewel hy baie raak in sy metafisiese hipotese, sy toespeling op die selfvernietigingsdrang van die mens, die menslike konfrontasie met die chaos, hy ook iets belangriks mis: die Hoop, die Samehang, die Gesondmaking: "Ahab's tragedy is then his inability to locate and objectify evil in himself, or to accept it and deal with it prudently as part of the entire created world, and so to grow despite of it and because of it ..." (Melville 1967:570). In *Die olifantjagters* het ek probeer om iets van hierdie hoop gestalte te gee, die genesing van die Self deur die interaksie met die chaos, die Ander en met Afrika, met die kragte van Goed en Kwaad wat daarin 'n rol speel.

Skryf en lees is terapeuties, dit help heelmaak, die Ek en die verlore Ander koppel. Dit is deel van die skoonmaak- (dalk selfs verontskuldiging-) proses. Soos Marlene van Niekerk dit stel by die ontvangs van haar Noma-prys: "The reader and the writer are souls that are wanting ... (they) want to recognize in themselves things that (they) have long suppressed or forgotten ... (They) want to be released from the confines of the actual self and set free ..." (Van Niekerk 1996).

Beduidend dan dat Sartre juis sy poging om volledig te wees probeer bereik deur bestaan uit hom uit te probeer dryf: "I too have wanted to be ... That is what lay at the bottom of my life: behind all these attempts which

seemed unconnected, I find the same desire; to drive existence out of me, to empty the moments of their fat, to purify myself" (Sartre 1965:248). Uiteindelik bly die skrywer egter verwar deur die kompleksiteit van die Lewe, kan hy dit nie volledig ontsluit nie, bly hy steeds die soekende een, die een wat die slangsteen najaag, die "philosopher's stone" wat wysheid en onsterflikheid sal bring, die steen wat die mens in die paradys verloor het, die laaste wysheid wat die Slang hom nie wou gee nie, die pit van die Boom van die Lewe: "Hoe meer ek weet, hoe minder verstaan ek" (Weideman 1994:1). "Watter storie kom oit klaar?" vra die skrywer aan die uitgewer Novella in die "Tarantella" verhaal (Weideman 1994:205). "Wie sal die skrywer ... genadig wees?" vra Van Rooyen aan die einde van *Die spoorsnyer* (Van Rooyen 1994:117), en, weereens uit Orwell se *Inside the whale*: "A story sounds clear enough at a distance, but the nearer you get to the scene of events the vaguer it becomes ..." (Orwell 1957:93, Van Rooyen 1997:223). "Due to his own, inherent weakness, Riet (*Piet?*) does not complete his mission and he does not live happily ever after ..." (Gilfillan 1996:152).

Bronnelys

- Borges, Jorge Louis. 1980. *The book of imaginary beings*. Harmondsworth: Penguin.
- Brink, André P. 1998. *The novel: language and narrative from Cervante to Calvino*. Cape Town: UCT Press.
- Degenaar, Johan. 1989. Die helende krag van kuns. *De Kat*, 6(1): 116-117.
- Fowles, John. 1970. *The French lieutenant's woman*. New York: New American Library.
- Gilfillan, Rita. 1996. Dwaalstories – the stories of a roaming Bushman; committed to paper by a wandering Boer. *Alternation. Journal of the Centre for the Study of Southern African Literature and Languages*, 3(2): 148-156.
- Gordon, Robert J. 1992. *The Bushman myth: the making of a Namibian underclass*. Boulder, Colo.: Westview Press.
- Gordon, Robert J. 1997. *Picturing Bushmen: the Denver African Expedition of 1925*. Cape Town: David Philip.
- Hambidge, Joan. 1999. *Die digterlike gesprek*. <http://www.upe.ac.za/afnad/joankrit.htm>
- Jung, Carl. 1964. *Man and his symbols*. London: Picador.
- Katz, Richard. 1982. *Boiling energy: community and healing among the Kalahari Kung*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Kaunda, Kenneth D. 1996. *A humanist in Africa: letters to Colin M. Morris from Kenneth D. Kaunda, president of Zambia*. London: Longman.
- Krüger, J.S. 1995. *Along edges: religion in South Africa: Bushman, Christian, Buddhist*. Pretoria: University of South Africa.
- Lewis-Williams, David. 1989. *Images of power: understanding Bushman rock art*. Johannesburg: Southern Book Publishers.
- Liebenberg, Louis. 1990. *The art of tracking: the origin of science*. Cape Town: David Philip.
- Marais, Eugène N. 1969. *Dwaalstories*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Melville, Herman. 1967. *Moby Dick. (With criticism and context)*. New York: Bantam Books.
- Orwell, George. 1957. *Inside the whale and other essays*. Harmondsworth: Penguin.
- Renders, Luc. 1995. Spoorzoeken in de woestijn. *Op het Kruispunt*, 36(160): 109-111.
- Sartre, Jean Paul. 1965. *Nausea; translated from the French by Robert Baldick*. Harmondsworth: Penguin.

- Schoeman, Karel. 1996. *Verkenning*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Senghor, L. 1998. Negritude and African socialism, in *Philosophy from Africa: a text with readings*, edited by P.H. Coetzee & A.P.J. Roux. Johannesburg: International Thomson Publishing.
- Shutte, Augustine. 1993. *Philosophy for Africa*. Cape Town: UCT Press.
- Skotnes, Pippa. (ed.) 1996. *Miscast: negotiating the presence of the Bushmen*. Cape Town: UCT Press.
- Van der Post, Laurens, 1961. *The heart of the hunter*. London: Hogarth Press.
- Van Niekerk, Marlene. 1996. Ongepubliseerde bedankingswoord by ontvangs van die Noma-prys vir publikasie in Afrika by die Universiteit Wes-Kaapland, Belville.
- Van Rooyen, Piet. 1994. *Die spoorsnyer*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Rooyen, Piet. 1995. *Agter 'n eland aan*. Kaapstad: Queillerie.
- Van Rooyen, Piet, 1997. *Die olifantjagers*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Vuuren, Helize. 1996. "Op die spoor": Interkulturele wisselwerking tussen Boesman en Afrikaner in resente Afrikaanse prosa. *Tydskrif vir Letterkunde*, 34(1/2):49-56.
- Weideman, George. 1994. *Die donker melk van daeraad: oustories en nuwe stories*. Kaapstad: Tafelberg.
- Wiredu, K. 1998. The moral foundations of an African culture, in *Philosophy from Africa: a text with readings*, edited by P.H. Coetzee & A.P.J. Roux, Johannesburg: International Thomson Publishing.

Universiteit van Namibië

Pieter Wagener

Die venster

Gewoonlik word ek so teen vieruur wakker. Dit is in die middag, nie die oggend nie. In die winter word ek sowat 'n uur vroeër wakker, wanneer die son se strale vroeër deur die gleuf tussen die gordyne op my gesig val. Alhoewel my horlosie al vir jare nie werk nie, weet ek dit is ongeveer daardie tyd. Ook omdat ek Hansie gevra het om my kospakkie ná vieruur af te lewer. Voor daardie tyd moet niemand my pla nie. Hansie staan ook net vir 'n rukkie op die stoep en wag, soms om 'n brief vir my te pos. Maar dit gebeur al hoe minder dikwels.

Nadat ek opgestaan het, trek ek eers die growwe kometers waarop ek slaap styf oor die klapperhaartramatras van die rusbankie. Daaroor kom die ligte kometers waaronder ek slaap. My kinders het jare gelede vir my 'n bed en lakens gekoop, maar ek stoor dit saam met die ander meubels in een van die kamers. Hulle wil dit nie terug neem nie en ek kan nie sover kom as om dit te verkoop nie. Ek sal bowendien iemand nodig hê om dit uit te dra en op die stoep te los. Hansie kon al daarmee gehelp het, maar dit is beter as niemand in die huis kom nie.

Ek behou darem die tafel en stoele in die kombuis. Daar maak ek so nou en dan kos en as ek daarmee klaar is, word my oefeningboek en potlood op die tafel neergesit, die potlood presies in die middel aan die bokant van die boek. Dié los ek daar totdat ek weer genoepe voel om kos te maak. Deesdae skuif ek hulle net weg, want my maaltye bestaan nou net uit brood en kaas. Soms raak ek lekkerbekkig en smeer 'n laag uitgedroogde konfyt oor die brood.

In die somer is daar genoeg tyd voor sonder om iets te skryf of te teken, maar in die winter moet ek vroeër wakker word. Daarom skuif ek dan die gordyne effens groter oop, want die son kom skuinser op en die strale val andersins nie op die rusbank nie.

Na ete gaan sit ek by die tafel en kyk by die venster uit. Die tafel is vlak teen die venster en daarvandaan het ek 'n wye blik oor die dorp. Dit is een van die redes waarom ek die huis jare gelede gekoop het. Dit het darem 'n mooi uitsig het my vrou gesê. Van hier af kan ek afgetrokke na die afgeraamde dorp en sy inwoners kyk. Eintlik stel ek ook nie meer daarin belang nie.

Die inwoners word minder. Sommige onthou seker nog hoe ek gelyk het. Ek was bekend as voorsitter van dit en dat, dinamiese spreker, belese en iemand wat te geleerd is vir die gemeenskap. Daarmee moet ek saamstem. Nie dat dit ook meer saak maak nie.

Nadat my vrou weggeloop het, het ek selfs 'n nooi gehad, of ten minste iemand wat na my omgesien het. Sy kon begryplik nie by my aanpas nie. Wel, eintlik nie soseer by my as persoon nie, want dié het eienaardig

genoeg nog lank mensverdraagsaam gebly. Dit was seker maar die huis en sy karige meublement.

Sy kon ook nie verstaan hoedat ek weke lank voor die kombuisvenster kon sit en na die tak kyk wat voor die venster hang nie. Die ding het nie eens blare nie, het sy gemor. Ook maar goed anders sou ek nie soveel daarin belang gestel het nie, het ek verduidelik.

Sy het onder in die dorp, oorkant die rivier gewoon. Vanaf die bult kon ek sien as sy haar huis verlaat en na die middedorp stap. Sy het altyd met 'n vinnige pas gestap, iets wat sy as verpleegster aangeleer het. In die middedorp kan ek 'n gedeelte van die hoofstraat sien, die deel met die hotel en die oorkantse apteek. Aan die begin kon ek nog van die besoekers aan die hotel herken, veral ná vendusies wanneer die boere soontoe gaan. Nou herken ek selde iemand, wat vir my 'n verligting is.

Die hoofstraat, wat een van twee groterige strate in die dorp is, kronkel teen die bult op tot by my huis verby. Die meeste van die huise langs die straat staan leeg, veral dié hoër teen die bult op. Al die huise op die bult wat deur die venster sigbaar is, is onbewoon. Waarskynlik dié langs my ook, want ek sien selde iemand in hierdie rigting stap. Sondae stap daar soms mense hier verby, maar dit kan besoekers wees wat die uitsig oor die vallei wil bewonder. Aanvanklik het ek vermoed dat hulle my kom beloer: die maer man wat dalk dood en verrot in sy huis lê.

Skuins oorkant my kombuisvenster staan 'n groterige huis. Die vrou van die dokter destyds het dit daar laat bou om van die hitte in die onderdorp te ontsnap. Die bome en struik wat sy aangeplant het, staan al jare onversorg. Die meeste is dood aan droogte en al wat van hulle oorbly is grysswart takke. Vir my lyk dit nogal mooi. Die ingangspad is toegegroeï met gras en jong doringbome. Verder langs dié pad is die huis skaars sigbaar tussen die wilde struik wat die aangeplante plantegroei verdring. Haar naam was Beatrice of so iets, so het my verpleegster vertel. Sy het die hele dag lank in die tuin gewerk. Strooihoed, wit kortbroek met 'n paar slanke bene wat daar uitsteek. Lang swart hare en 'n maer, tragiese gesig onder die hoed. Dit was ook vir my mooi. Sy het dikwels stil gestaan en na my huis gekyk, asof sy weet dat ek vir haar deur die venster loer. Dan het sy wydsbeen gestaan, haar heupe effens vorentoe gestoot en geglimlag. Ek het aanvanklik die dokter hierdie skoonheid beny. Totdat ek hoor dat sy aan haar senuwees ly, amper soos ek. My waansin was darem 'n troos, maar dié arme wese is later vort, seker saam met haar radelose man. Die huis net so gelos.

Saans, wanneer dit te donker word om te teken of te skryf, sit ek by die kombuisvenster na buite en kyk. Aanvanklik was daar in die donker weinig te sien. Daar was die dorp se dowwe ligte tussen die bome. Pragtig as die wind effens waai. Ek was jammer dat soveel jare verspeel is voordat ek dié newewêreld van skadu's ontdek het. Die oog moet eers sat word voordat die verskynsels van die nag hulself vertoon. Dan moet 'n mens waaksaam

wees, want hulle vlug as die oog hulle soek. Of hulle te stip waarneem. Ek weet dat hulle my ook dophou. Hul oë was eers venynig. Seker omdat ek hulle onverwags versteur het. Selfs in die middag het hulle uit die donkertes van die struik en bome vanaf die oorkantse huis na my gegluur. Hansie weet van hulle. Op die stoep loer hy soms vinnig na die huis. Hy dink seker ek weet nie van hierdie wesens nie.

Hansie is 'n goeie kind. Hy is eintlik al grootmens, maar sy ma hou hom in die huis. Op 'n ander dorp sou hy in 'n spesiale klas skool gegaan het, geleer sweis en vir ander mense nuttig geword het. Nou betaal die geleerde man op die bult hom om daaglik 'n halwe brood en 'n stukkie kaas af te lewer.

Die nagte voor die venster het my nooit eintlik moeg gemaak nie. Ook nie vaak nie. Ek het maar net bed toe gegaan om daar verder te droom. Een aand, net voordat ek bed toe is, het die lig in die venster van die oorkantse huis verskyn. Dit moes lank na middernag gewees het.

Eers het ek gedink dit is 'n droom, of 'n frats in my droom: die weerkaatsing van sterre of van 'n lig vanaf 'n huis agter myne. Maar dit was nie, want my neweldiere het verdwyn en ek was vies oor die mag van die verskynsel om hulle te verdryf.

Die lig het bly brand tot voor die oggendskemering. Toe dit uitdoof, het ek gaan slaap en die middag teen die gewone tyd wakker geword. Hansie het die pakkie teen die afgesproke tyd gebring en toe ek die deur oopmaak, het sy blik vinnig vanaf die oorkantse huis weg geskram. Ek onthou toe van die vorige nag se lig. Nadat die seun weg is, gaan ek na die venster en beloer die huis.

Ek hou die huis tot skemer dop. Daar is geen teken dat die huis bewoon word nie. Sonder om te eet, sit ek en wag. Die dorp het doodstil en donker geword. Net 'n paar straatlampe brand flouerig in die onderdorp. Ek het die lig in die venster nie sien aangaan nie, want ek het vir 'n ruk in die donkerte agter my gekyk. Asof iemand agter my ook wag dat die lig in die venster moet verskyn. Toe ek my kop terug draai na die venster was die lig reeds daar.

Ek hou die lig vir ure dop. Die vierkant verander kort-kort van vorm. Seker takke wat voor die venster waai. Dit bly brand, sonder enige beweging agter die venster. Teen oggendskemer, net voor die eerste lewe in die dorp, verdwyn die lig. Ek staan lank voor die venster. Die oggendlik maak my hartseer, soos toe ek 'n kind was.

Hansie moet eers 'n ruk wegbly. Ek los 'n note vir hom op die stoep om eers oor 'n week te kom. Daar is genoeg kos tot dan.

Ek bly die oggend wakker en gaan sit by die kombuisvenster en loer soekend om iemand in die huis te sien. Die onkruid staan nog ongestoord langs die mure en in die voordeurvenster ontbreek steeds 'n stuk glas in die veelkleurige leliepatroon.

My skryfboek lê ongestoord. Voordat ek dit oopmaak, loer ek eers na die

venster waar die lig geskyn het. In die dag is die venster minder sigbaar tussen die skaduwees van die bome. Ek maak die boek oop en plaas dit teen die kombuisvenster. Dan blaai ek dit oop tot waar ek laas geskryf het en hou die boek teen die venster totdat my arms te moeg word. Ek skeur die bladsye uit en plaas hulle op die hoop onvoltooide verhale onder die tafel. Sonder om by die venster uit te kyk, neem ek die oop boek en dra dit tot in die slaapkamer. Dit is laat-oggend, ek is moeg en raak vinnig aan die slaap.

'n Geklop maak my wakker. Ek is verward van 'n droom en is nie seker waar ek is nie. Daar is 'n geluid buite die venster, asof iemand my roep. Iemand staan by my kamervenster, klop daarteen en loer na binne. Teen die middagson kan ek net die buitelyn van sy kop sien. Ek ignoreer die beeld, maar skrik heeltemal wakker as ek besef dat dit Hansie is en dat hy ander mense sal roep om by die huis te probeer inkom.

Hansie staan met 'n bord op die stoep. Sy ma het vir my botterbroodjies gebak. Daar is skyfies kaas in wat effens gesmelt het. Sy ma sê dat ek dit móét eet, want ek kan nie 'n week sonder kos bly nie. Ek is dankbaar daarvoor, maar is wrewelrig omdat iemand oor my besorg is. Ek kyk na die seun en wil hom vra wie snags die lig in die venster laat brand.

Hy sal geen sinvolle antwoord kan gee nie. Ek kyk vir die eerste keer aandagtig na sy kommerlose gelaat en dom glimlag. Hy word nie ouer nie. Ek draai my kop na die huis en dan vinnig terug na sy gesig. Hy bly steeds glimlag, maar sy oë verrai hom. Ek wonder of hy ook daar 'n halwe brood en blokkie kaas aflewer.

Na donker begin ek weer die venster dophou. Ek wag ure, angstig dat die lig nie sal aangaan nie. Toe dit verskyn, merk ek op hoe dof dit geword het. Dit moet 'n lamp wees. Dit flikker asof wind deur 'n gebreekte venster die vlammetjie rondwaai. Dalk begin die olie opraak.

Hansie klop my weer laat die middag wakker en ek merk dat die botterbroodjies nog net so op die vensterbank lê. Sy ma wil kom kyk hoe dit met my gaan en ek sê kortaf dat sy moet wegbly. Ek besef dit is onhoflik en kyk verskonend na hom. Hy bly net glimlag en ek draai vinnig om, die huis binne.

Nadat hy weg is, los ek 'n nota vir hom op die stoep. Hy moet vir my 'n olielamp, vuurhoutjies en lampolie koop. Hy moet dit alles op die stoep los. Later, as dit donker is en niemand my sal sien nie, sal ek dit die huis inneem. Maar voor dit sal ek om die huis stap na die kombuisvenster. Dan sal ek die spykers verwyder waarmee ek lank gelede die venster vas gekap het.

Louis Eksteen

Kloof: goudnaam

Die groot kloof se goud
het alle prospekteerwerk aangetoon
sou lê in 'n waaier plase
wat rondom die hartskag spreid
Die fontein was daar op die rand:
Riet- en Elands- en Gemsbokfontein;
ook die vleie: Luipaards- en Middelvlei.
Die panne wissel kern en bepaling:
Panvlakke ruil met Waterpan.
Alleen hier en daar is 'n eenaar
herkenbaar tuis: die boere Venter, Bekker
verbind deur post en dal,
Wildebeestkuil verberg dalk ook nog
die kwaai horings van die bok.
Uitval, soos orals, benoem die oorskiet
voor die opmeter, haastig voor sy base ...
Les bes: Libanon, onbekende swerwer,
bly onverklaar. Maar
soos al die ander: dis net 'n naam,
waarom neul?
Tog: die herinnering bly wit smeul.

Goingsvaart

Dello die appelrooiwangkêrel
Dello het die skip gebou.
Hy't uitgevaar die seë oor
in storms sy skip
op sy stewe laat dans.
As die kalm waters soos 'n kykglas lê
die bou van die skip en die vaart gedenk
– met yl waterige ogies in 'n plooiigesig
op gekyk in die toiings van die seile –
net één ding was altyd by hom:
Dello die appelrooiwangkêrel
Dello het die skip gebou.

en ek was korporaal

Oom Boetsie was die koronel
hy't daagliks sy boetse blink poleer
sy sammy eweneens
– man kon jou gesig weer sien
in die blink spieël van sy boetse
met neuste van die beste leer.

en ek was korporaal

Die kapitein was Omie Wes
– hy't die hele kompanie gevat
en hulle laat marsjeer
in 'n groot, 'n vierkant blok van manne
die dag as met die vliegtuig kom
die groot die baasman
die swart snor brigadier.

en ek was korporaal

Ons was 'n eenheid 'n grote blok
met die swart snor van die brigadier
vooraan, dan die koronel Oom Boetsie
en Oom Wes die kapitein,
as die manne van die kompanie
op die paradegrond
met singende sawels
kletterende geweer
en boetse wat blink
in gelid verby marsjeer.

en ek was korporaal

Toe't die dag 'n slag weer kom
toe val die Tiger Moth
met die hoë offisier, die brigadier
net oorkant die paradegrond
in die tamboekie in die droë gras.

en ek was korporaal

By die kajuit wat brandend rook
kom ons vir redding daar toe aan
– die koronel Oom Boetsie

Oom Wes die kapitein.
en ek was korporaal
Maar in die stuurkajuit
lê die brigadier aan brand
met die appel van sy linkeroog
wat sissend, stomend kook
in die holte bo sy koolswart snor.

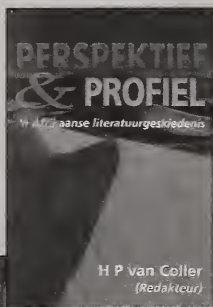
en ek was korporaal

En so was alles dan verby
die oorlog en die boetse.

En ek was korporaal

VS

**Van Schaik
UITGEWERS**



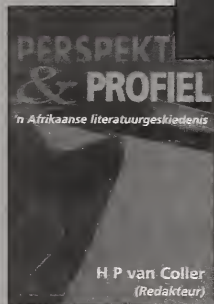
Perspektief en profiel – 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis

H.P. van Coller (red.)

Band 1: ISBN 0 627 02346 0

Band 2: ISBN 0 627 02406 8

Prys: R120,00 per band



Perspektief en profiel bied reeds sedert 1951 in verskeie uitgawes 'n veel-kantige beeld van die Afrikaanse literatuur. Nuwe en uitgebreide kontekstualiserende oorsigte is aangevul met dieptestudies van beduidende outeurs om 'n geskakeerde oorsig van die Afrikaanse literatuur te bied. Fanie Olivier noem dit "een van die belangrikste publikasies in 'n lang tyd in Afrikaans"; 'n nogal nie-onwaardige prestasie vir ons kleinerige taalgemeenskap waarop almal wat iets met die Afrikaanse letterkunde te doen het, van San Publiek tot Professor Proteseester, 'n heildronk kan drink. (*Beeld*, 16.8.99 en 10.1.00)

Maak hierdie millenniumgeskenk vir Afrikaans die hart van jou huisbiblioteek!



'n Hele os vir 'n ou broodmes – Grond en die plaasnarratief sedert 1595

Ampie Coetzee

ISBN 0 627 02437 8

Prys: R84,95

Sedert die eerste plase in 1657 aan vryburgers toegeken is, word die Afrikaner met die plaas en grond geassosieer. Hierdie boek ondersoek die verbintenis tussen wit setlaars en boerdery, en later tussen die Afrikaner, grond en plaas. Die moontlike ontstaan van 'n Afrikaner-identiteit as gevolg van hierdie verbintenis, soos dit tot uitdrukking kom in die Afrikaanse plaasroman, word hier nage-spoor. Die vraag word gevra wat van hierdie identiteit sal word wanneer die nuwe Grondhervormingswet die grond van wit boere herfoewys – 'n kwessie wat tans in die brandpunt van openbare debat staan.

VS

**Van Schaik
UITGEWERS**

Beskikbaar in alle op-en-wakker boekwinkels

Of bestel by: **Madelyn Momsen**

Tel: (021) 918 8604 Faks: (021) 951 4903

E-pos: mmomsen@naspers.com

Literêr-aktueel

J.C. Kannemeyer

Repliek op Ena Jansen

In haar oorwegend voortreflike studie oor outobiografiese vrouetekste oor die Suid-Afrikaanse Oorlog (1899-1902) (*Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, VI: 2, Desember 1999) sê dr. Ena Jansen daar moet nog veel navorsing gedoen word oor Suid-Afrikaanse vrouetekste van vóór 1900. In dié verband sê sy dan dat “mannelijke literatuurhistorici (bijvoorbeeld Kannemeyer 1978)” slegs twee skryfsters van vóór die oorlog vermeld, naamlik Catharina van Lier en Anna E. Steenkamp.

Waarom dit juis “tekenend” van “mannelijke” literatuurhistorici moet wees, begryp ek nie mooi nie. Veel uitvoeriger as ek het dr. Elizabeth Conradie in die eerste deel van haar *Hollandse skrywers uit Suid-Afrika* oor die betrokke tydvak geskryf. Dr. Conradie noem net Van Lier en Steenkamp, terwyl ek – en dít dui Jansen nie aan nie – op p. 20 van my boek Johanna Duminy se eind-agtiende-eeuse “opgewekte dagboek oor haar daaglikse ervarings op ’n boereplaas naby Caledon” vermeld.

Die feit van die saak is dat dr. Conradie met die verskyning van haar boek in 1934 aangewys was op die destydse stand van die literêr-historiese ondersoek. Dat sy nie méér vrouetekste – indien hulle dan wel bestaan – noem nie, kan haar, gesien die omvang van die gebied wat sy bestryk, nie toegereken word nie. In 1978 moes ek trouens in baie gevalle dikwels op die indertydse beskikbare gepubliseerde studies steun, al het enkele kommentators my indertyd geloof vir die feit dat ek soveel nuwe materiaal “op eie stoom” vrygestel het.

Dat die periode van die Nederlandse koloniale literatuur indertyd by die skryf vir my hoogstens ’n aanloop was en nie ’n gebied waarop ek met verdere argivale navorsing ingegaan het nie, behoef seker by die opset van ’n boek oor juis die Afrikaanstalige literatuur geen verdere betoog nie. Soos enigiemand met ’n werklike liefde vir sy vak verwelkom ek desondanks die bekendstelling van enige verdere tekste deur vroue van vóór 1900 wat dr. Jansen in die toekoms mag opdiep.

Die aangehaalde uitspraak oor my in haar artikel wek egter onwillekeurig die indruk dat ek as “mannelijke” literatuurgeskiedskrywer doelbewus die tekste van vroue verswyg. Ek verwys weer na dr. Elizabeth Conradie se boek om hierdie aanklag te ontken. Daar was by my tydens die skryf van my boek geen sweem van ’n dergelike vooroordeel nie; ek kan trouens na my waarderende stuk oor Elisabeth Eybers, dr. Jansen se geliefde vrouedigter, verwys indien ek enige bewysmateriaal hoef voor te lê.

Dat die spel van die chromosone toevallig van my ’n man gemaak het, is werklik nie my skuld nie. Dat ek my boek vanuit ’n spesifieke “mannelijke” perspektief geskryf het, is net so onsinnig as om te beweer dat daar tydens

die skryf by my bewustelik sekere politieke of godsdienstige motiewe aanwesig was. Ek weet uit my kennis van die wysbegeerte dat die mens epistemologies gedoem is om net gedeeltelik te ken, maar hy kan tog met al sy beperkinge 'n sekere mate van objektiwiteit probeer bereik en bo sy eie vooroordele uitstyg. Dit is wat ek probeer doen het.

Feministe en hulle simpatisante praat myns insiens deesdae te maklik en te loslippig oor 'n "manlike" perspektief op literêre sake. Hulle sal vrugbaarder bydraes lewer deur inderdaad deur ondersoekende nuwe materiaal vry te stel en op dié wyse ons kennis uit te brei.

Dit doen dr. Jansen inderdaad met haar studie oor die vroulike tekste oor die Suid-Afrikaanse Oorlog. Dit is jammer dat sy dit nodig vind om my in dié konteks as 'n "mannelike" literatuurhistorikus te stereotipeer en dan in gebreke te bly om selfs maar een enkele voorbeeld van verswyging van vrouetekste aan te toon. En dit is jammer dat haar obsessionele belangstelling in die geslag van die skrywers wat sy betrek, haar daartoe lei om Chris Euvrard in voetnoot 10 onder "mannelijke schrijvers" in te deel. Indien sy die tweede uitgawe van *Twee susters* (1958) ter hand gehad het, sou sy uit die inleiding kon agterkom dat Chris Euvrard gebore is op Montagu as 'n dogter van adv. Euvrard wat kort na haar geboorte na Kroonstad verhuis het. Dit is darem laat in die dag by ons as 'n senior literator boeke in 'n akademiese artikel vermeld wat sy kennelik nie gelees het nie.

Dolf van Niekerk

Vuur op die horison – Engela van Rooyen*

Die lees van *Vuur op die Horison* roer talle denkbearde en herinneringe los. Een herinnering is aan 'n aand in Athene, jare gelede, in 'n klein amfiteater: 'n uitvoering van volksmusiek en danse uit Wes- en Oos-Europa. 'n Musiekfees met uiteenlopende instrumente, melodieë en passies. Algaande het dit by my opgekom: daar is iets wat deur alles heen loop – agter die skynbaar vreemde en botsende klanke, agter die ritme en beweging van lyf. Was dit 'n afskynsel van universele broederskap, die gees van menslike spel en drif – of was dit dalk 'n monumentale weemoed? In *Vuur op die Horison* vind ek hiervan terug. Maar met die Afrika-musiek daarby. Afrika, waaroor een van Engela se karakters dink: "Afrika maak nooit sin nie – nie vir buitestaanders nie, in elk geval. Dis net 'n ingewyde wat die aaneenskakeling van gebeure kan sien."

"Wanneer ons die geskiedenis van die mensdom beskou," sê Carl Jung, "neem ons slegs die uitwendige van die gebeure waar, en dit nog verwronge

* Woord gevoer tydens die bekendstelling van Engela van Rooyen se roman by Die Boekehuis, Johannesburg, op 7 Junie 2000.

in die troebel speieël van die tradisie. Wat werklik gebeur het, bly buite die vorsersblik van die geskiedkundige, want die eintlike historiese gebeure lê diep verborge, deur almal beleef, maar deur niemand waargeneem nie.” Hoe gaan die skrywer met dié ‘fynste vertakkinge van die werklikheid’ om? Hou die skrywer se werk dalk verband met Somervell se beskouing na Arnold Toynbee se “Study of History”: “Die geskiedenis spruit uit die mitologie voort, ’n primitiewe vorm van leer ken en van uitdrukking – net soos in die sprokies waarna kinders luister of in die drome van rasioneel denkende volwassenes, die skeidslyn tussen feite en verbeelding nie onderskei kan word nie.”

Nou kan u aflei dat *Vuur op die Horison* ’n besondere boek is. Vir my is dit ’n breë snit van mensgeskiedenis, as ’t ware ’n oomblik gegryp uit die verloop van die tyd, die Anglo-Boereoorlog, met wortels wat onder meer kontinente en kulture en lotsbestemmings aan mekaar bind. Sodat die dolosgooier en siener, Modjaa, mymer oor die spoke van Afrika, die isikathi somoyo, oor die kringloop van Afrika waarin wit en swart en San in een stroom gevat word.

By die lees van *Vuur op die Horison* is daar nie slegs ’n enkele indruk wat oorheers nie. Tog: die hegtheid, die aangrypende, fassinerende van die storie is in ’n groot mate te danke aan die haas verbysterende diepte en omvang van die navorsing wat Engela van Rooyen gedoen het. Voeg daarby die vermoë om die mens en sy omgewing in al sy fasette raak te kan vat: die edelheer, die voddedraer, die hovaardige, die heldhaftige, die magtelose, die dromer, die wellustige, die lawwe, die lafhartige, die verlangende, die ambisieuse, die sterke, die verliefde, die skurkagtige – die hele spektrum. Hulle is almal in *Vuur op die Horison* te vinde. En almal word uiteindelik onkeerbaar deur die stormwind van die oorlog ingesuijg soos droë mielieblare in ’n werwelwind. En almal word teen dié stormwind gewan ... sodat hulle, wanneer die storm bedaar, die trauma, hulle verliese, hulle weemoed, hulle vreugde en vooruitsigte, in ’n nuwe werklikheid moet verwerk. Boonop: as die horisonne nie meer brand nie, en die reuk van yster, ook dié van mensbloed – wat so wesenlik deur die skrywer uitgebeeld word – oor die vlaktes verwaai het, slaan nuwe weerligte op die horisonne uit: dié van die eerste Wêreldoorlog ... en dié van komende rassekonflik in die land waarvoor so hard baklei is.

Ek sal nie eers probeer om *Vuur op die Horison* op te som of die inhoud met al die nuanses van mens- en wêreldbeelding op enige wyse aan u voor te hou nie. Ek gun die leser die ontdekkingsreis deur een van die belangrikste boeke wat oor die Anglo-Boereoorlog verskyn het – ook die ontdekking of herontdekking van die taal wat so deel was van die Boeremense wat dié stukkie van Afrika wou hê – ’n land waarin hulle geleef het en wat in hulle geleef het. Ons erfenis.

En moontlik, aan die einde van u leeservaring en by besinning oor onse mense wat u leer ken het, vra u soos Bouman: “Lei die weg na die lig, die

toegang tot die vryheid, nie deur plekke wat die reisiger tot inkeer dwing nie?" Of deel u dalk die Brit Henry Dalmain se besinning oor die lewe aan die einde van *Vuur op die Horison*: "Everything fits in, in time."

Joan Hambidge

Repliek op resensie van J.P. Smuts se *Die roman. 'n Inleidende studie*

I

Daar verskyn bittermin teoretiese of kritiese handleidings binne die Afrikaanse letterkunde. Die stand van die uitgewerswese, die geldelike nood én die ineenstorting van die voorskryfmark is welbekende redes vir die min publikasies. Tog verskyn daar studies wat vir sowel die student as die teoretikus van waarde is, soos *Alkant olifant* van C.N. van der Merwe en Hein Viljoen, gepubliseer deur J.L. van Schaik.

In *Tydskrif vir letterkunde* (November 1998/Februarie 1999) bespreek Anthea Jordaan J.P. Smuts se *Die roman. 'n Inleidende studie* wat foutiewelik aangegee word as datum van publikasie: 1988. Die datum is natuurlik 1998.

Hierdie drukfout, Freudiaanse vergissing of wat ook al is 'n ironiese sleutel tot die handleiding wat Ms. Jordaan, 'n jong kritikus, aanprys. Die **gedateerdheid** is iets wat 'n mens moet aanspreek.

Die feit dat die Afrikaanse letterkunde tans 'n krisis beleef, beteken nie dat middelmatige of gewoon gedateerde publikasies kritikeloos moet verbygaan nie. Ook die feit dat almal binne hierdie scène mekaar persoonlik ken, behoort beslis nie 'n rol te speel in die kritiese taksering van 'n teks nie. Hierdie repliek wil gewoon kommentaar lewer op die stand van akademiese of teoretiese publikasies wat tans sonder kritiese kommentaar of vraagstelling deel word van 'n biblioteek. Die vrees oor die toekoms van Afrikaans en die stand van die letterkunde behoort ook nie minderwaardige studies te verduur nie.

II

"Moderne literatuurteorieë saamgevat in insiggewende toeganklike gids" heet die opskrif van haar resensie. Jordaan argumenteer tereg dat dit nuttig sou wees om al die ou en nuwe teorieë vir 'n keer op datum te bring in 'n "diepgaande dog toeganklike studie." Volgens haar is Smuts se studie **diepgaande en toeganklik**. Sy skryf: "Hierdie gids is uiters toeganklik vir die gewone leser en aangesien dit die belangrikste, mees resente dimensies van die skryfkuns aanraak, is dit ook 'n wins op die rak van die gesoute leser."

'n **Gesoute leser?** Indien hierdie leser haarself as sodanig posisioneer,

vind sy etlike gebreke in hierdie studie wat bepaald aangespreek moet word. Natuurlik kan 'n mens nie net by impulsiewe gevoelsreaksies bly vassteek nie. Nog minder beteken ouer teorieë nie minder as nuwe(r) teorieë nie. Maar hoe die leser die diskoerse versoen, is van kardinale belang vir die kritiese leser.

Tot sover Jordaan se resensie wat myns insiens nie die papier werd is waarop dit gedruk is nie.

III

J.P. smuts se studie word aangebied as ingrypend hersiene en uitgebreide weergawe van sy blokboek *Hoe om 'n roman te ontleed* wat in 1977 verskyn het. (Hierop het hierdie kritikus reeds kommentaar gelewer in *Stet* en sekere van die besware is wel bygewerk). Die boek is op swak geel papier afgedruk (onthou die kostefaktor) en in groot gedruk (amper soos vir die blinde (teoretiese?) leser). Die studie beslaan 119 bladsye.

Die studie word van motto's voorsien. Onder meer uit Umberto Eco se *The role of the reader* (wat nie in die bibliografie genoem word nie) waarin Eco waarsku dat 'n oop teks nie enige interpretasie gedoog nie. Lees 'n mens egter die hele stuk waaruit Smuts dit haal, dan beteken dit iets heeltemal anders as binne die konteks van sy waarskuwende plasing.

Die boek (dit is ónmoontlik om dit as 'n studie te tipeer) begin met 'n **Historiese agtergrond** wat so skraps is dat 'n mens jousef afvra: waarom dan enigsins begin met 'n historiese oorsig?

Die outeur spring van *Don Quijote* na die twintigste eeu: hiermee word die komplekse transformasie van die roman as realistiese dokument tot self-verwysende sisteem volledig geïgnoreer. Meer nog, die hele kwessie van **vraisemblance** binne die romankuns (om die outeur se woord te gebruik) bestaan ook nie. Waarom is skrywers soos Balzac of Flaubert so belangrik vir die roman? Of Laclos se *Les liaisons dangereuses*? In hierdie opsig is André Brink se *The novel (Language and narrative from Cervantes to Calvino)* (UCT Press, 1998) meer bevredigend, omdat dit die leser 'n historiese oorsig van die ontwikkeling van die roman gee.

Smuts bely dat hy **eklekties** met die teorie omgaan. Eklekties beteken darem nou ook nie dat die skrywer onversoenbare of botsende standpunte mag saamgooi nie. Vanaf die historiese oorsig beland die leser binne die afdeling **2 Die twintigste eeu**.

Ook hier word daar soveel gemeenplase rondgestrooi dat die kritiese leser die hoop uitspreek dat hierdie studie nie as 'n representasie van Afrikaanse teorie in die buiteland beskou sal word nie. Sy siening van die bydrae van die New Critics is eweneens prekêr en 'n mens wonder of die skrywer besef hoe hierdie skool aansluit by (en verskil van) die sogenaamde Practical Critics en Franse Strukturaliste?

Die volgende opmerking oor Derrida bewys dat die skrywer waarskynlik

nog nooit Derrida of gelees of begryp het nie: “– in dié verband kan op Derrida se bekende stelling gelet word dat daar niks buite die teks is nie, dat alle grense dus opgehef is” (p. 11). Nog nooit is “Il n’ya pas de hors texte” so verinnuweer nie.

Jakobson – wat sommer na Derrida ingespan word (praat van die kar voor die perde inspan) – word tweedehands uit ’n ander oorsig geneem! Hierna beweeg ons na **3 Terminologie** waarin die volgende boemerangwoorde geuiter word: “Dit is nodig om in hierdie stadium iets oor terminologie te sê aangesien die keuse van terme groot probleme oplewer” (p. 12). Om een probleem uit te lig: die outeur se gebruik van *vertellerstekes/ persoonstekes* vra darem om méér omskrywing. Dieselfde geld die ander kardinale konsepte waaroor daar in hierdie teks gedartel word. En die belangrikste bron? ’n Kompendium! Met ander woorde daar word via ander tweedehandse en derdehandse interpretasies gekyk na terme. Die moderne kritikus as tweedehandse motorverkoper.

In die afdeling **Tyd** word Genette heel tersaaklik as ’n belangrike narratoloog aangewend. Maar verwickelde konsepte word van die tafel gevee met ’n opmerking dat al die kleiner onderskeidings nie gebruik sal word nie. Overgesetsynde: hy het nie al die polemieë rondom hierdie kwessies gelees of begryp nie. Daar word so vinnig oor al die konsepte gehardloop en dieselfde as wat die outeur skryf oor *Die sprinkaanbeampte van Sluis* is hier van toepassing: al die oppervlakkige opsommings laat die leser onbevredig.

Wanneer daar oor **Ruimte** geskryf word, word daar volstaan met ’n vae “vir die meeste ondersoekers”. Man en perd, asseblief! As daar na Lotman verwys word, is dit eweneens in ’n soort **short hand** en sommer via *Die Jakkalsjagter* wat ’n mens laat wonder of die outeur besef dat dit Strachan se subjektiewe interpretasie is!

Oor die peregrinasieroman – ’n belangrike sub-genre – word daar ook maan minnetjies en dunnetjies geskryf. Die Afrikaanse letterkunde word gekenmerk deur hierdie soort roman. ’n Mens sou meer hieroor wou sien, veral gedagtig aan die feit dat die hele reistematiek by ’n SAVAL-kongres al onder die loep geneem is.

Die ontwikkeling van tyd as ’n tydruimtelike begrip na aanleiding van Einstein se relativiteitsteorie word gewoon handig afgemaak as ’n saak van onmoontlikheid binne ’n inleidende studie. Maar die outeur vergeet kennelik dat dit wel tersaaklik is om hierdie konsep anders te definieer binne die hele postmodernistiese denkwys; iets waarvan daar al tot en met bladsy 49 *geen* blyke is nie.

Ten spyte van striemende kritiek op sy proefskrif deur André P. Brink, gaan die outeur steeds voort met sy siening van **Karakter**. Die outeur kan steeds nie wegkom van die klassifikasie-sisteem nie. Colin Wilson se *The outsider* het in 1956 die eerste keer deel van ons denke geword en nie in 1965 nie. Wanneer Greimas betrek word, is dit sonder enige verwysing! Op bladsy

61 tref 'n mens 'n tersluikse verwysing na Heilna du Plooy aan. Beteken dit dat die outeur deur hierdie skrywer Greimas se modelle bestudeer het? Net soos Cloete se gids 'n wegwysers is?

2 Tegnieke van karakterisering

Ook hier word belangrike en tersaaklike kwessies so vlugvoets aangeraak dat dit die (gesoute?) leser nie behaag nie. As daar onder meer verwys word na *kleredrag* by Leroux word ons nog nie oortuig welke belangrike funksies dit het nie (p. 66). Dieselfde geld die implikasies van blokkarakterisering wat net so in die verbygaan aangeraak word.

Oor **metafiksie** (pp. 68-69) word daar eweneens niksseggende kommentaar gelewer en die implikasies van so 'n roman vir die leser se ervaring van werklikheid versus fiksie word volledig geïgnoreer. Patricia Waugh? Linda Hutcheon? Postmodernisme? Hallo: nommer asseblief.

Op bladsy 78 word daar na die *erleefte rede* verwys as sou Brink in *Vertelkunde* daarna verwys as *dinkpraat*. Daar is egter geen bladsy-verwysing na die Brink-studie nie. En dit is maar een verdere voorbeeld van onnoukeurige werk. In die afdeling **Handeling en intrige** word die leser verder verwen met oppervlakkige en kortpad-interpretasies van ingewikkelde aspekte van die romankuns. Ook in die slotafdeling **Die verteller** word komplekse aspekte van vertel so onoortuigend hanteer dat die leser teen die tyd maar liewers die handdoek ingooi.

Die leser moet weer teruggaan na Henry James en Lubbock! J.P. Smuts is iets van 'n teoretiese Rip van Winkel. Die jongste studie wat geraadpleeg is in hierdie oorsig is Cloete se kompendium uit 1992.

III

Anthea Jordaan is die Afrikaanse literatuurkritiek 'n verduideliking vir haar positiewe resensie verskuldig. (Die uwe is dikwels ongelukkig oor die feit dat jonger kritici nie aan die woord kom nie, maar as dit is hoe die "nuwe geslag" gaan resenseer, is daar werklik nie veel hoop vir die letterkundige toneel nie.)

Net soos hoogleraar Smuts moet redes aanvoer waarom hy dink 'n student behoort hierdie swak en intellektueel onuitdagende studie te koop en te lees.

Daar bestaan 'n Hiemstra-fonds vir navorsers. Kom ons stig 'n nuwe fonds vir teoretici wat intellektueel-behoefte boeke skryf. Die prys kan dan 'n waardevolle klompie titels bevat vir die voornemende ondersoeker: Derrida se *Dissemination*, 'n Barthes en Sontag *Reader*, 'n Patricia Waugh of Linda Hutcheon oor postmodernisme...

Selfs die beginner-reeks van die Icon-uitgewers in Cambridge het meer om die lyf.

Bibliografie

- Brink, André. 1998. *The novel. Language and narrative from Cervantes to Calvino*. Kaapstad: UCT Press.
- Derrida, Jacques. 1981 *Dissemination*. Londen: Athlone Press. (vertaling Barbara Johnson).
- Smuts, J.P. 1998. *Die roman. 'n Inleidende studie*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van der Merwe, C.N. en Viljoen, Hein. 1998. *Alkant olifant. 'n Inleiding tot die literatuurwetenskap*. Pretoria: J.L. van Schaik Akademies. (Medewerkers Gerda Dullaart en Rien Segers)

Departement Afrikaans en Neerlandistiek, UK

Boekbesprekings

Karen de Wet

'n Leeftyd se plet aan hierdie oggend-alfabet: Petra Müller se Swerfgesange vir Susan en ander

In 1997 al, verskyn daar 'n bundel gedigte van gedugte omvang – hoeveelheid gedigte, ja (120 binne die bestek van 130 bladsye) maar ook veel meer as net dit. Die soort bundel wat mens aan Opperman se *Komas uit 'n bamboesstok*, Krog se *Lady Anne* en Breytenbach se *nege landskappe van ons tye bemaak aan 'n beminde* laat dink. Dit is Petra Müller se vyfde digbundel en die eerste een van die negentigerjare (nadat sy twee substansiële kortverhaalbundels in hierdie dekade laat verskyn het: *Die dwerg van die Infanta* en *In die omtes van die hart*). Dis wanneer ek *Swerfgesange vir Susan en ander* weer lees, dat dit by my opkom: misgis ek my of kry hierdie digter/skrywer minder kritiese aandag as wat haar tekste verdien? In hierdie oeuvre lê beslis 'n boeiende navorsingsveld nog braak. Daarom dan hierdie voorlopige verkenning, al het Müller se bundel reeds 'n geruime tyd gelede verskyn.

Onvermydelik opvallend is die manier waarop sterwe en swerwe in die bundel na mekaar buig. Dit sou egter 'n ernstige verskraling, indien nie 'n fout nie, wees om slegs 'sterfgesange' te verwag. Die versoeking is wel daar: 'n studie van die neerslag en (variante) vorme van die elegie in die Afrikaanse poësie is iets wat wág om onderneem te word. Immers is die hoeveelheid rougedigte, begrafnisgedigte, *in memoriams* ens. (dikwels ook oor afgestorwe digters/skrywers) aansienlik: van Totius se “O die pyngedagte” tot Breyten Breytenbach se nege-delige *Oorblyfsels: 'n roudig* wat as selfstandig gepubliseerde bundels verskyn het (ook in 1997)). En dit is nie asof Müller (se teks) sodanige tematiese vereenselwiging met die elegie probeer vermy nie. *Vooraf* skryf sy: “Die boek word opgedra aan die herinnering van drie vriende wat in 1995 gesterf het”, persone wat “sanger en skilder”, “natuur liefhebber en filosoof” en “my reisgesel” was. Afgesien daarvan dat die tematiese gemeoidheid met kuns en die skep daarvan (skilderye, musiek, gedigte), met die natuur, met filosofie en met reis dus nie onverwags is wanneer mens dit in die bundel teëkom nie, lyk dit ook asof die onafwendbare inbedding van swerf en sterf, wel in die vooruitsig gestel word. En tog, en tog. Dit is waar dat vele van die verse verval (en dan in verskeie vorme) verken, dat 'n opteken van andere se afskeid van die lewe, van die reis op pad na die dood, aangebied word. Dit is waar ja, maar dit is nie al nie. *Swerfgesange* se omvang reik verder. Dit is waar wat Michel Foucault in die *Nonpreface*¹ tot sy seminale *Madness and Civilization* skryf:

A book .. is produced, a minute event, a small, handy object. From that moment on it is caught up in an endless play of repetitions; its doubles begin to swarm around it and far from it; each reading gives it an impalpable and unique body for an instant; fragments of itself are circulating and are made to stand in for it, are taken to almost entirely contain it, and sometimes serve as refuge for it; it is doubled with commentaries, those other discourses in which it should finally appear as it is, confessing what it had refused to say, freeing itself from what it had so loudly pretended to be.

Foucault sê vir my: laat die teks met rus, elke lesing fragmenteer (die bundel, die gedig). Elke opmerking loop gevaar dat dit die genuanseerde geheel tot veralgemening meesleur en reduceer. Erger nog: elke lesing, elke resensie raak skuldig aan 'n soort aanmatiging (dat dit wat die teks verswyg, soos Foucault sê, uitgeblaker word) en ook aan 'n soort ontmaskering, 'n tot op die been oopkloof: dat die laaste stukkie sluier die teks ontnem word. Dit is 'n bietjie soos wat in "ruiker in glaskraf" (p. 23) gebeur: dat die blomme wat opsluit in "die één heel / en heeltetal deurskynende kraf" moes kom, dat die blomme nie kon wag nie. In die naarstigtelike soektog ("ek het my moeg gedraf") na die perfekte manier (die kraf) waardeur die wonderbaarlike (die ruiker blomme, die bundel gedigte) ten toon gestel (aan die woord gestel) kan word, word dit verloor, gaan die oomblik(ke) van leef en skoonheid verby. Die blomme wat sy "kon omlyn met my hande ... / kon opnoem in my taal":

die fleur-de-lis, byvoorbeeld, wat ons noem flappe,
op hul hoë stee besonders; papawers, kamiemie, ranonkels,
verskillende narsings, die ranke van rose, ritse jasmyn,
anemone windverskrik, wat hang aan 'n oomblik

dié blomme, wat moes wag op 'n perfekte vaas, teken die verganklikheid,
die verspeelde kans:

toe ek by die blomme terugkom
was daar niks meer aan te doene nie –
was die anemoneblare alles af

Dit teken ook die resensent se onvermoë: hoe dringender die soektog is na die glaskraf waarin die blomme (bundel gedigte) perfek moet vertoon, hoe reëler die gevaar van veralgemening, van versplintering, van enumerasie. Wanneer ek dan nou hier skryf oor *Swerfgesange* doen ek dit binne die voorbehoudende wete van veral twee sake: die geïmpliseerde waarskuwing in Foucault, en die futielheid daarvan om te lank en te omslagtig te wil bly soek na die perfekte kraf. Wat my by elke lees en herlees weer van vooraf aan bly bloei aan dié bundel, gaan ek dus hier probeer aandui – sonder om 'n rangskikking te wil maak, maar wel in die hoop dat die leser hiervan na die blomme self sal gaan kyk.

Die verkenning van verganklikheid en verval, die insig van "dit is nie verniet

dat sterwe / nou begin te rym met swerwe nie” (p. 8), en die manifesterings hiervan in die gedigte in *Swerfgesange vir Susan en ander* is een van die boeiendste ondernemings van die bundel. En geslaagd ook. In “Gedierter” (p. 13) is die besef van verganklikheid (wat hier met die winter saam kom) ook ’n erkenning van die vertroutheid daarmee:

Nou kom die sterflikheid van buite af in
met ’n nat pels en geel oë. Hy lyk vanoggend bekend,
’n valerige dierelyf wat lank reeds in die klofie hou.
Kon jy nie vir my die deur oopgehou het nie, kweel hy,
ek is platgeleef en deurgeloop. Jy het my tog
lank reeds hoor tjank ook, hoewel jy my wegstoot
met Mahler en Janáček.
Nou kom hy binne, gaan lê sugtend voor die stoof
waar my eie hond, tot my verbasing,
sy snoet begin lek.

Dié gedig is die laaste in afdeling een, ’n afdeling waarin daar reeds heelwat van die gegewe wat later die tematiese ruggraat van die hele bundel raak, ter sprake kom. Gegewe soos die poging om die intensiteit wat in die minste lê, te sê:

Nie vir enige groot silwer waarheid
in die wêreld nie
maar, as jy dit so sou wou hê,
vir ’n stuiwertjie stilte

leef ons hierdie skerpgevyelde oomblik
(“Praagse gedig”, p. 5)

Gegewe soos die saamdig van mens, skryf, natuur, leef, sterf – soos in “ru-sy” (p. 4):

boek vol asem
hand vol skrif –
is jy’ nie my mens nie?

jou warm blaaië
ruik na gas

as ek jou oopvou
staan die dodes op uit die stof

Daar is ander aanwysers ook, in die eerste afdeling, waaruit die res van die temas in die bundel kiem. Soos die beskouing van die nietige liggaam (“Boetserings”, p. 9), soos die aanduiding van siektetoestande (“Bestraling”, p.10), soos die bytrek van religieuse gegewe (“Engel praat met sy maat”, p. 11, en “jakob”, p.12).

Afdeling II bevat gedigte oor die lewe en afsterwe van Nico, Eraine en

Martin Versfeldt – verweef met musiek, skilderkuns, die filosofie en die natuur. Die fokus op minheid is weer teenwoordig, en in “weestuin” (p. 22) gryp dit selfs vooruit na die soort portrette waarvan daar meer as een teenwoordig is in afdeling VI: van Europa en oorlog en honger. In hierdie gedig word die wintertuin ’n foto van die weeskinders – met die skerp besef wat gelaat word dat beide die tuin en die kinders afgestroop en uitgedun is:

die wintertuin, soveel anders as die somertuin,
vertoon been, vin en graat
gratebeen staan my tuin
my tuin, ’n oorlewende, is koud
en smEEK om heenkome

so staan oorlewendes op rouhoutkaaie
[...]

ja, daardie vaalkopkinders met hul stoppelrige hare,
kinders wat so kla van pyn in oksels,
kinders uitgedun met takfyn vingers,
knopvol sop en vrees,

in watter taal kla daardie kinders
dat ek so goed verstaan?

Daar is ander voorbeelde ook, waar die blootgelêde essensie van natuur en die afgetakelde mens afbeeldings van mekaar raak. Soos in “hier” (p. 62):

In my stad (sê die telefoon) stort die reën skuins af
[...]
En die silwerbome swaai oop in die storm, ’n nakende windloop
wat met mense niks meer uit te waai het nie, konstellاسies smal
en volhardende blare wat jare lank hou.
Waarna ek hier kyk, is ’n wit bedoeling wat nie wil bedaar nie.
’n takelasie spier en been wat nie weer sal kan heg
tot mens nie, [...]

Soos ook in “remissie” (p. 63):

met jou maer gebare
afgemaakte stronke in ’n miellieland,
sê jou vriendin uit Afrika

*o ja, ook ek is nou ’n himbavrou,
sê jy, kyk: my laaste hutjie groei uit my; ek is ene lat
en lit; ’n skoongemaakte takkerasie van ...
mopanie, as ek reg onthou ...
ek is baie dun gestrek oor die stellاسie*

Afdeling III sluit met “Sneeu in September: Agter-Pakhuis” (p. 34) waarin die natuurbeskrywing verweef word met ’n aantal figure uit die Afrikaanse (literêre) wêreld: Boerneef, Leipoldt, Opperman, Daantjie Snyman, Martin

Versfeldt. (Soos wat ook gebeur in gedigte soos “reënbrief vir Sheila”, p. 26, en “Die vraat”, p. 74, wat opgedra word aan Audrey Blignault.) Die sneeu in die lentetyd bring “helderte en pyn” waarbinne die plekgebonde herinnering aan vriende opgediep en tot ruste gebring word:

Op Botterkloof se hoogte is daar helderte en pyn: yswind
oor die yl kapokbos en 'n ruik van wildekamfer, ...

Dit is hier nou nugter oggend in die klippe. Elke hart
het in sy holte tuisgekóm. In die goudegeel botterblomme
staan die sneeu gedam. En daar is son – 'n koue son
wat straalslaan uit die wit. Ook die asem, waar dit losraak
van die lippe, wil nog talm in die onklaar oomblik
van die asemhaal. Wou nog graag 'n ietsie sê.

Die laaste drie afdelings van die bundel word gedra deur die laaste van die drie vriende waaraan die bundel opgedra word: Susan Rudnitzky. Die gedig “Tyding van Susan” (p. 39) gee 'n goeie aanduiding van die aard en omvang hiervan: “Luister!”, skryf die digter, “Ek het jou soos die dood onder lede: 'n unieke musiek / wat binnekort sal oplos / in voltooide akkoorde.” Só dat ek onkeerbaar en nuut oor jou moet skryf:

Frédéric het gefluister
(sê George Sand): *ek is tevrede*. Tog het hy nog sy hande
uitgestrek asof vir laas ... hy 'n modulاسie wou onttrek
uit onbeskrewenheide. Maar ek –
ek is nie tevrede nie.
Ek soek eerste woorde.

Die afdeling begin dus met die tyding van Susan se siekte en sluit met die “vermoede” (p. 47) van verskrikking en onvermydelikheid:

ek voel 'n verskriklike lente aankom

ek gewaar dit aan die surings wat bandeloos blom
reeds een dag na die sonnewending,
en die fiskale se geskree

wie sal die woedende asemhaling keer,
die oneweredige hartslag, die sterre
wat skeef hang, of tuimel,
snags?

[...]

die basiel op die vensterbank
staan arms-omhoog in volle blom:
ek voel 'n vreesbevange lente kom

Veelsggend genoeg handel die vyf gedigte tussen die eerste en laaste gedigte van afdeling III, nie direk oor Susan (se siektetoestand) nie, maar word dit gewy aan kunstenaars en kunswerke – bykans asof dit is wat

gedoen behoort te word in die aangesig van skok en onafwendbaarheid, om jou tot bestaande kuns, tot geliefde kunstenaars, te wend. Vergelyk: "Morgenstern se raad" (p. 40); "In the penal colony" (p. 41); "Macbeth pak uit" (p. 42); "Die inval: Strangfjördloch²" met 'n subtitel uit Yeats; en "Rembrandt se model, in Vodderaperstraat" (p. 45). In hierdie beeldgedig is dit die kunsobjek, die vrou wat geskilder (gaan) word, wat die kunstenaar en die proses van kunsmaak ontbloot. Bykans asof Müller hierdeur vooraf reeds waarsku teen wat sy vermoed in die res van die bundel gaan volg, naamlik dat die digter kuns gaan maak, gedigte gaan skryf, oor die persoon van wie sy tyding ontvang het. Rembrandt se model is aan die woord:

Hy volg my spoor en het my reeds 'n naam gegee –
dié konterfeitsel van 'n man, wat my' nog
ingekleur in elke oogkas
na sy hool sal dra
en daar sal aandik vir sy doek!
 Ek weet, ek weet hoe vreet die naglig
aan die nag. ...

Maar nee! Ek lag daarvan. Ek sal hom wegstuur
as hy vra.
'n Koningin verduur nie afslag nie!

Hierop volg dan die mees uitgebreide afdeling – meer as 'n derde van die gedigte kom hier voor. Gedigte waarin die laaste dae van leef met 'n sterwende ter sprake kom. Met daarby die verwoording van die ontheemding/vervreemding daarvan om in Europa te leef. Iets wat ook etlike gedigte waarin Afrika ter sprake kom, tot gevolg het. Meer dikwels as nie, is hierdie elemente egter nie noodwendig boustof van afsonderlike gedigte nie, maar weef dit inmekaar in – soos wat die beskrywing van sneeu in die Alpe ("Laat lig", p. 56) die ervaring van seisoene oproep, maar uiteindelik eintlik 'n verwoording van die besef van verganklikheid is:

Ek het vanjaar reeds twee maal herfs gehad –
een maal in my eie, een maal in die Duitse taal. Ek weet:
dit sal nie duur nie, want dié lig, inskiklik soos dit is,
bly talm en dwaal, maar doof, wanneer
dit doof, oombliklik.

Ook die bedryf van die digter word herhaaldelik ontbloot. Soos in "Roei" (p. 49):

In jou geil groeiende skedel lê jou oë
nou nie meer blou nie, maar swart. Ek kan
dit nie benader nie: dit is dieper as dink.

waar die digter iemand word wat "benader", wat na betekenis op pad is, wat daarheen (wil) swerf. Daar is 'n ander aspek ook hieraan verbonde, naamlik dat die digter iemand word wat namens iemand anders (Rembrandt

se model, en later namens die digter Mandelstam, byvoorbeeld), en dan ook namens die sterwende (moet) verwoord. In "Nou en" (p. 62) gebeur dít en is die afloop van dié gedig 'n ander soort insig as waarop daar voorberei is toe Rembrandt se model gewaarsku het dat die kunstenaar die objek van die kunswerk "ingekleur in elke oogkas" aandra en "aandik vir sy doek". Hier kom 'n onwilligheid ter sprake:

... Nou beweeg
jou vinger in die rigting van die kraf.
'Say,' sê jy. 'Wit tjiengerientjies,' sê ek,
'en silwerboomtakke.'
Hier begin jou maer glimlag.
'Write,' sê jy. Ek wil nie.
Elke skryfsel skryf jou af.

'n Spanning ontstaan by die digter wat besig is om op te skryf, aan te teken, en wie se skryfsels eintlik erken dat dit die objek wesenlik (begin) afskryf. Die erkenning daarvan dat die ek namens die aangesprokene verwoord, word 'n erkenning daarvan dat die jy dit nie meer self kan doen nie, dat die jy nie meer volledig kan leef nie, dat die jy sterf.

Die vervreemding wat die digter hierdeur ervaar, sluit aan by die vervreemding as gevolg van die spanning tussen Europa en Afrika. Vergelyk byvoorbeeld "drie-uur snags" (p. 77):

Hoe hang die vensters in die esbome, elk
'n dofgeworde vierkant lig in lower,
luisterend na die gedig.

Ek is vreemd hier.
Ek leef van flentertjie
tot flentertjie papier

Op hierdie dubbele vervreemding volg afdeling V waarin die afloop van die sterfte verwoord word: gedigte oor uitlê, balsem en begrawe; met afdeling VI wat dan heeltemal verby die voorafgaande ervaring strek en kan fokus op dit wat agtergelaat is, gedigte dus wat nagelaat is deur die afsterwe van Susan. 'n Belangrike aspek van hierdie "erfdeel" (p. 107) is Naftali Rudnitzky, Susan se oupa:

jy het, byvoorbeeld, hierdie sprakelose oupa
in die album voetstoots
vir my nagelaat

wat, wil ek weet, moet ek máák met die jood?

Hierdie opstandige vraag raak bepalend vir die aard en samestelling van die laaste afdeling gedigte. Gedigte wat (weer eens) stem wil gee aan stemloses. Gedigte oor Russe en Jode, oor godsdiens, digters en skryf. (Met drie vertalings uit Mandelstam ingesluit.)

Boonop bring die beskouing van hierdie Jood wat sy wil verwoord, die digter tegelykertyd tot 'n herkenning van die skeppingsproses, en ook van die self:

my vingers loop daaglik sy lyn langs
soos boere 'n plaas; ek wil grein
ek, wat baie vlugtig verkeer het
in die geselskap van Jesus die huislose
gebore uit hartstog en houtkulle –
ek sê vir julle: salig
is hierdie gedig.

wat die koninkryk sal erf
van daardie hemele wat byna-byna gerym het
met die nedere

Hierdie strewende na essensie, na minheid, na “die nedere” is 'n herhalende gegewe in die bundel en word boeiend deur Müller ontgin. Dit is 'n gestrooptheid wat reeds van die begin van die bundel af teenwoordig is. Die behoefte hieraan word vroeg al verwoord in “Engel praat met sy maat” (p. 11):

Jy kan van laaste woorde praat as jy met eerste
dinge stoei; maar as dit kom by laaste *dinge*
moet jy op jou eerste woorde wag;
iets heeltemal gereduseer
eenlettergrepig en gering.

Petra Müller se werk is 'n uitdaging: intellektueel, emosioneel. En miskien is dit moontlik om 'n opgawe aan die leser geïmpliseer te lees in “Der Tod und das Mädchen” (p. 84):

Reeds weet niemand waarom hy dié stuk
opgestel het nie. Sy stiltes en steune
is ons enigste repliek, ook die kere dat hy opgevlieg
het van die klawerbord om God te vloek.
[...]
'n Mens sal moet luister en stilbly.
[...]
[...] 'n Motief
wat wil terugkeer, makeer nog –
iets duisters. 'n Mens
sal moet stilbly en luister.

Want dit is immers wat die digter doen, sy is ook 'n agtervolger op soek na betekenis. In “Op die Kama” (p. 118 – opgedra aan Osip Mandelstam) is oorlogslagoffers (wat doodgaan van honger) ter sprake:

En wanneer hulle later kaalsole in die sneeu stap
word die spore ligter, ligter vanweë 'n gebrek
aan lyf en lyfgewig. Hy kom agterna, die digter,
en vul dit op met die ys van die eeu.

Maar ook die agtervolger word maer. En moet
altyd luister, luister waar die woord verdik
soos melk, soos bloed.
van hom vang

hy ontsnap my [...]

gedurig verloor ek sy spoor

behalwe die glimp
af en toe ... as iets
hongerig winkend bly loer
uit die oë van kinders of kleinkind

[...]

vlugtende jood: as ek lank genoeg kyk
lyk jy altevol meer soos die hoek
van my oog, die kiem
van my brood

Hierdie eïening, hierdie raaksien van (aspekte van) die self in die “vlugtende jood”, het myns insiens ook raakpunte met die hele gemoeidheid met swerf in die bundel – soos wat die titel van die gedig wat direk op “erfdeel” volg, immers meedeel: “Naftali Rudnitzki: foto van ’n swerwer” (p. 109). In “swerf” (p. 71) was daar reeds die belydenis:

ek is ’n digter, ek; ek werk met skaduwees,
met liggame op trek; ek kry eers lewe
as die avond met gesange uit die rante rek
en enkel swerwers, byna reeds geraamte,
op die grondpad vind

En ná die gedig “Naftali Rudnitzki: foto van ’n swerwer” (p. 109), swerf die digter weer in die mond van ’n ander spreker in (soos wat ons dit reeds in verskillende gedaantes in hierdie bundel aangetref het). So byvoorbeeld gebruik “spreekende as rabbi” (p. 111) verwysingsmateriaal uit die oorlog, sowel as uit die Bybel, maar uiteindelik het die gedig dit eintlik oor wat ’n goeie gedig is – met die bykomende voordeel dat dit ’n meester (“rabbi”) is wat aan die woord is, dat die uitsprake dus gesaghebbend is:

so ’n smal gedig
met teruggetrokke woorde,
so ’n gedig wat jare lank huiwer
en dan terugbal op stilte
met ’n gebaartjie nederiger as
– hoe kan dit gesê word –
die *nederste*

[...]

so 'n gedig wat 'n nuwe woord toets
soos 'n honger vrou 'n groenvergifte aartappel
omdat sy niks ander het nie
en daarna begin te bontpraat, soos dronkes –

[...]

Ek wend my weer tot Foucault: "Original forms of thought are their own introduction: their history is the only form of exegesis they tolerate, and their fate the only form of criticism." Só is Petra Müller se *Swerfgesange*. Lees hierdie gedigte. Lees hierdie digter (p. 17).

Daar lê 'n leeftyd voor
om klaar te plet aan hierdie
oggend-alfabet.

Voetnote

1. 'Therefore, it was not until after 1968 [...] that the book [*Folie et déraison*] was literally taken over by the social movements, which imposed an entirely different reading of it, giving it a political significance that it did not have when it was first published. Foucault was perfectly aware of this. When he revised the work in 1972 he left out the preface written in 1960, and, after hesitating for a long time over writing a new one that would position him in relation to the antipsychiatrists, he finally decided to replace it with a very short "nonpreface", and justified his introductory remarks by the fact that an author did not have to prescribe the correct usage for a book'.
2. Wat weliswaar 'n (meer direkte?) verband met Susan het, aangesien dit haar geboorteplek was – vergelyk Vooraf.

Departement Inligtingkunde Universiteit van Pretoria

H.P. van Coller

Die kuns van oorlewing: *Draaijakkals* deur George Weideman. Tafelberg.
R80,00

Kleintyd, onthou ek het ons dikwels (dalk met vervorming van die woorde!) gesing: "soos 'n hert in dorre streke skreeuend dors na die genot/ van die helder waterbeke ...". Dorre streke is die plek waar George Weideman hom tuisvoel. Reeds in sy eerste publikasie *Hondegaloppie* wat hy op agtienjarige ouderdom publiseer, word op hartstogtelike wyse geskryf oor dié kontrei wat diep in sy hart ingekruip het: Namakwaland, Boesmanland, die Richtersveld. Soos spoelklippies word die plekname en die uitdrukkings van hierdie streek in die mond gerol en later in patrone uitgepak. Dalk sou 'n mens skalks kon sê omdat daar so min is aan uiterlike

skoonheid dat die wêreld van die verbeelding dalk voorrang moet geniet. Maar die maak van poësie en die skryf van prosa is nie net oorlewing nie; dit is 'n uiting van kreatiwiteit waarmee dorre streke bewoonbaarder gemaak word. En die waarde van kreatiwiteit en die illustrasie daarvan deur begaafde ouers, het Weideman met moedersmelk ingekry.

Landskappe, stories en taal van die noordweste speel steeds 'n belangrike rol in sy volgende bundels, maar daarby kom ander motiewe wat ook later 'n belangrike rol in sy werk sal speel: die empatie met die lydendes en randeiers van ons wêreld en die reisgegewe. In *Hoera hoera die ysman* (1977) tref ons ook vir die eerste keer werklik 'n sterk politieke betrokkenheid aan; 'n motief wat ook daarna telkens in gevarieerde vorm in sy werk sal opduik.

Telkens ook word politieke onderdrukking en ander misstande in die samelewing deur ander motiewe as't ware in bedwang gehou. Die onbedorwe natuur en die heerlikheid van sintuiglike skoonheid is een daarvan, maar veral *die liefde* wat dikwels bykans uitgesing word. Weideman is dikwels nie net onbeskaamd romanties nie, maar betuig ook op verskillende wyses sy geloof in die basiese goedheid van die mens.

Wanneer onderskei word tussen "minor poets" en "major poets" word dikwels beweer dat die groot kunstenaar se werk in sy groter verband 'n reikwydte en diepte het wat enkelwerke oorspan. Weideman is bepaald geen "minor poet" nie en as daar op soek gegaan *moet* word na een deurlopende tema in sy werk, sal dit eerder 'n instelling wees wat mens dadelik tref. Al sy werk in die verskillende genres soos die poësie, prosa, drama, jeugliteratuur is werklik deurstraal van 'n etiese bewussyn, 'n morele visie wat in die grond daarvan Christelik genoem kan word. En word gesuggereer (en deur die digter self in een van sy nawoorde bevestig) die skrywer moet op sy vurige ros op soek gaan na hierdie waarhede wat hy moet verkondig.

In die titel van Weideman se prosadebuut *Tuin van klip en vuur* (1983) is hiervan al iets vervat. 'n Tuin word gewoonlik geassosieer met lewendige dinge, nie met lewlose klip en vernietigende vuur nie. Nie net dui dit op 'n verloregegaande paradys nie, maar suggereer dit ook dat die mens alles kan omskep tot paradys, al is dit deur klippe tot patrone te pak en van sand en vuur bv. glas te maak. So word kuns dit wat Ernst van Heerden die "amulet teen die vuur" genoem het, die beskermer teen alles wat wil vernietig. Daardeur word ook gesê dat enige skeppingsdaad, veral die navertel van stories, oorlewing kan bewerkstellig vir die mens.

Ook in die latere bundel *Die donker melk van daeraad* (1994) staan stories en die vertel daarvan sentraal. Kritici het veelal die aaneengeskakeldheid van dié vertellings (want rasegte stories is dit nie altyd nie!) misgekyk. Eintlik is alles wat vertel word geskakel met die sterwende vrou. Sy het volgens oorlewering beskik oor 'n wondersteen, 'n gloeiende karbonkel waarna die moontlik erfgename hunker. Eers veel later word subtiel onthul

dat hierdie wondersteen eintlik haar vermoë was om stories te vertel. Die "donker melk van daeraad" is én die skarabee én is ook die stories self. Op sy aardse reis word die mens teen vernietiging beskerm deur stories. Die reddende gawe van kuns vir 'n gemeenskap én die rol wat dit kan speel in die skerp verdeelde Suid-Afrika staan sentraal in Weideman se roman, *Die onderskepper of Die dorp wat op 'n posseël pas* (1997). Nog sterker as voorheen word gefokus op die sondes van die verlede en word 'n dorp geskep wat in baie opsigte op mikrokosmiese vlak beeld word van die groter werklikheid daarbuite.

Een van die opvallende aspekte van Weideman se prosa is dat die hoofkarakters nooit tradisionele heldetipes is nie. Posmeester Arend Visser staan al digter by 'n anti-held omdat hy 'n ware opligter is wat vertroulike briewe oopstoom, op onbetrokke wyse oordele vel oor sy dorpsgenote en in sy vertelling boonop ook dikwels meer verhul as onthul en sy eie aandadigheid aan 'n traumatiese verlede verloën.

Ook die hoofpersone van Weideman se bekroonde jeugromans voldoen nie aan die verwagtinge wat lesers gewoonlik het van die tipiese helde nie. Die bykans outobiografies-getinte hoofkarakters van die eerste twee romans is skamerige, ongemaklike buitestaanders met duidelike pikareske trekke. In hul oorlewingstryd speel die kreatiewe verbeelding telkens 'n rol. *Dana se jaar duisend* (1998) is veel realistieser as sy ander werk en die ietwat weke sentimentaliteit wat by tye na vore kom in sy ander werk is hier veel minder.

Gesien die duidelike ontwikkelende aard van Weideman se skrywerskap; die tematiese ineengevegtheid daarvan en met verrekening van die sentrale aspekte van sy pöetika, is *Draaijakkals* (1999) bykans 'n noodwendige boek. Weer speel die boek af in die Noordweste en die destydse Duitswes-Afrika, streke wat Weideman intiem ken en liefhet. Weer word gefokus op die herskepping van 'n persoonlike en kollektiewe geskiedenis; die persoonlike geskiedenis van die enigmatiese Nicholas Alettus Lazarus en die kollektiewe geskiedenis van Suid-Afrika in die tweede en derde dekades van ons eeu.

Dit is jare toe Afrikaner se groeiende nasionalisme hom 'n besef van eiewaarde gee en kulturele erfgoed, soos volkskuns, herwaardeer word. Hierdie nasionalisme het egter ook 'n skadukant van militante chauvinisme wat min ruimte bied vir verdraagsaamheid, veral teenoor ander volke en rasse. Terwyl oorlogswolke in die dertigerjare oor Europa gehang het, het rassisme teen Jode en swartes sy nare kop begin lig. Dit is 'n tyd van oorgang wat verwant is aan ons eie tyd. Suid-Afrikaners (veral die Afrikaner) moes die oorgang van 'n agrariese leefwyse tot voorstadbestaan meemaak; die droogte en depressie het baie van plase af gedwing en hul moes op entrepreneuriese wyse self oorleef in dikwels haglike omstandighede. Hierdie omwenteling was een van leefwyse en waardes.

Oorlewing was die trefwoord, en min diere is daarvoor so in die wieg gelê

as die jakkals wat met sy skelmstreke en vlugvoetigheid die ratsste vyand kan pypkan. In mites en volksverhale van alle kulture word die jakkals daarom dikwels die verpersoonliking van oorlewing; telkens ook beeld van die gewone mens wat te midde van onderdrukking hom verset teen politieke burokrasie – dink maar net aan die satiriese diere-epos *Van den Vos Reynaerde* en die latere herskrywing daarvan deur onder andere 'n Louis Paul Boon en 'n Eitemal. In die Afrikaanse literatuur van ons eie tyd (vgl. bv. werke van Eben Venter, Christoffel Coetzee en Anna M. Louw) word lustig ingespeel op die enigmatiese aard van die Jakkals wat sy eie spore uitwis, slu en gevaarlik is, maar tog tewens 'n sjarmante verleier bly.

Draaijakkals is verwant aan hierdie werke en stap in die spore van groot pikareske voorgangers. Hierdie pikareske genre het 'n picaro (wat in Spaans “skelm” beteken) as hoofpersoon. Daarom word hierdie genre ook die skelmroman genoem. Die hoofpersoon is gewoonlik 'n uitgeworpe anti-held wat in die ek-perspektief vertel van sy eie omswerwings wat dikwels 'n opeenstapeling is van negatiewe (en soms ongelooftwaardige) lotgevalle waarin toeval 'n groot rol speel. Hoewel die verteltrant dikwels mild-humoristies is, kan dit soms fel satiries wees met klem op die skunnige en die skatologiese, owerigesetsynde op die obsene en op uitwerpsels.

Omdat die picaro geteken word as verpersoonliking van 'n bepaalde gemeenskap is pikareske romans dikwels fel satiries, soos Swift se *Gulliver's Travels*, André P. Brink se *Inteendeel*; John Miles se *Kroniek uit die doofpot* en Louis Paul Boon se *De bende van Jan de Lichte*. In Weideman se transponering van die picaro na die Noordweste behou hy alle kenmerke van hierdie genre en die satiriese reisverhaal: die wreedheid en politieke onderdrukking bekend uit die werk van Boon; die skunnigheid en selfs platvloerse humor van 'n Swift en Rabelais; die reisende hoofkarakter en die durende optimisme alá Voltaire.

“Die geskiedenis hou net rekening met vername mense en wat hulle gedoen het. Ek stry nie dat die hoofstroom belangriker is nie – maar sonder die droogste lopies, wat een keer in 'n leeftyd afkom, sal 'n rivier nie sy volle loop hê nie. Dis ons, die onbekende, naamlose syriertjies, wat 'n streek sy ware aard gee. Daarom moet ons weet wie ons is. En daarom moet ons stemme gehóór word!” Hierdie woorde van Piet Praaimus (p. 281) sou net so goed die woorde kon wees van 'n postmoderne historikus wat besef dat “meesterdiskoerse” onderrym behoort te word deur die *pétites histoire*, die *klein geskiedenis* wat die post-moderne geskiedskrywing en literatuur kenmerk. Dit beteken dat geskiedskrywing skielik oog begin kry het vir die storie van die soldaat op die slagveld, eerder as die veldheer; dat die kok se storie op 'n fregat dalk interessanter en relevanter mag wees as dié van die admiraal.

Die storie van Nicholas Alettus Lazarus is ook 'n klein geskiedenis in 'n belangrike historiese tydperk in Suid-Afrika toe daar talle herskikkings was op die politieke terrein, ekonomiese omwentelinge alledaags was en die

wêreld op pad was na 'n katestrofale oorlog. Wat ons te lese kry is die weergawe van die lewensloop van dié dwergie, knopgat, muggie, kobold, stofpoepertjie, hansbastertjie en woestynvos. Wat op die oog af die vertelling is van die skelmstreke en omswerwinge van 'n persoon van gemengde bloed belas met 'n Joodse van, die storie van 'n "baster", 'n wanstaltige dwerg wat in 'n bakoond verwek is, groei algaande uit tot iets met allegoriese trekke. Want dieperliggend is dit ook die storie van Jan Alleman (Elckerlijc, Everyman, die mens) wat bly soek na herkoms en verlede en probeer om sin te sien in sy bestaan.

Draaijakkals is 'n vertelling wat draaie gooi met die leser, wat met 'n vaart en telkens met presisie en elegansie vertel van die reise van Nicholaas, 'n eietydse Don Quichote, wat by tye vergesel word van vreemde agterryers. Anders as die ou Don is hy meer gesteld op eie oorlewing as op die redding van "maagdelike" dames. Meer in die tradisie van Jan Cremer se neopikareske werk, is Nicholaas die dwerg ook 'n groot verleier. Maar vroue sê mos altyd dat lengte nie saak maak nie!

Weer is daar in die roman 'n raaisel wat sentraal staan en opnuut word geïllustreer dat mense wat saamstaan baie kan vermag. Ook word opnuut getoon dat selfs die mees onbenullige mens veranderinge kan teweeg bring; geen leser sal byvoorbeeld onaangeraak kan bly deur hierdie storie nie. En nog meer as in Weideman se ander werk word humor ingespan as die werklike agterryer, dit waarsonder geen mens hierdie absurde lewensreis kan aanpak nie.

In die oeuvre van Weideman was die lokale aanvanklik die swaartepunt van sy werk. Algaande bied die lokale steeds toenemend slegs die vertrekpunt na 'n veel meer universele gerigtheid. In goeie literatuur is daar trouens geen dichotomie tussen lokaal en universeel nie; dit is keersyde van dieselfde munt. In *Draaijakkals* is daar 'n gelukkige balans tussen "lokaal" en "universeel": dit is 'n storie van 'n mens, maar dan terselfdertyd ingeklee in 'n herkenbare kostuum. Historiese feite is deeglik nagevors en 'n hele topografie kry op besondere wyse gestalte. Nie net plant- en dierename uit 'n streek werk outentifiserend nie; ook talle uitdrukkings uit Oranjerivier-Afrikaans, uit Khoi-variante en selfs uit Jiddish. So word indirek ook hulde betoon aan hierdie tale se bydrae tot Afrikaans.

Draaijakkals is nie vry te spreek van gebreke nie: soms word beskrywings ietwat oordadig en manipulering van die sentrale bewussyn kom by tye voor wanneer die outeursfokus dié van die personasie verdring. Ook die einde kom, ten spyte van die "tipiese" pikareske aard daarvan ietwat bewustelik eksegeties oor. Sodanige besware weeg egter nie op teen die voortreflikhede van hierdie omvattende roman wat Weideman se beste skryfwerk tot op datum verteenwoordig nie.

**Departement Afrikaans en Nederlands en Moderne Europese Tale
U.O.V.S.**

Nuwe Afrikaanse Publikasies

Julie tot September 1999

Opgestel deur die Nasionale Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsingsentrum, Musiek en Toneel (NALN), Privaatsak X20543, BLOEMFONTEIN, 9300

Biografieë

De Klerk, F.W. Die laaste trek – 'n nuwe begin: die outobiografie. –
H & R, c1998. R96,00

Heruitgawes

Du Pisanie, Sarah. Sandroos uit Meob. – Van der Walt, 1999.
(Romankeur) (2de uitg.) R46,50
— Sarah du Pisanie omnibus 1. – Jasmyn, 1999. (sb)
Venter, Eben. Ek stamel ek sterwe. – Queillerie, 1999. (sb) (2de uitg.)

Kinder- en jeugverhale

Van Aswegen, Sjané. Mietjie van Muisdam. – Tafelberg, 1999. (sb)

Kinder- en jeugverhale: vertaal

Gliori, Debi. Wat ook al gebeur; vertaal deur Suzette Kotzé.
— H & R, 1999. (sb)
Paulsen, Gary. Gawe van die goeie aarde; vertaal deur Lydia Snyman.
— Anansi, 1998.
San Souci, Robert D. Die seun en die spook; vertaal deur Lydia Snyman.
— Anansi, 1998.
Stine, R.L. Bang banger bangste; vertaal deur Riëtte Botma.
— Tafelberg, 1999. (sb) (Grillers)
— Jekyll en Heidi; vertaal deur Zirk van den Berg. – Tafelberg, 1999.
(sb) (Grillers)
Uchida, Yoshiko. Die wyse oumatjie; vertaal deur Lydia Snyman.
— Anansi, 1998.
Waas, Uli. Waar's Mollie?; vertaal deur Lydia Snyman. – Anansi, 1998.

Kortverhale, essays, briewe, ens.

De Beer, Lindeque, samest. Vuur!: verhale oor die Vryheidsoorlog 1899-1902.
— Van der Walt, 1999. (sb) R79,95
De Kock, Helene. Die skadubelofte en ander liefdesverhale.
— H & R, 1999. (sb)
Deacon, Thomas. Anderkant die Troe-troe. – H & R, 1999. (sb)
Ferreira, Jeanette, samest. Boereoorlogstories: 34 verhale oor die oorlog van
1899-1902. – Van Schaik, 1998. (sb)

Letterkundige studies en kritiek

Botha, Elize. Wat het geword van Brolloks en Bittergal?: spore (en sproke)
van C.J. Langenhoven in die wêreld van taal en lettere ... Universiteit
van Port Elizabeth, 1999. (sb) (Publikasiereeks. Seminare, simposia
en lesings; B26)
Van der Merwe, Chris N. en Viljoen, Hein. Alkant olifant: 'n inleiding
tot die literatuurwetenskap. – Van Schaik, 1998. (sb) R71,96

Romans

De Kock, Helene. Engel op die drumpel; 'n jong vrou se stryd met die bande van bloed. – CUM, 1999. (sb)	
Jooste, Wilmarí. Liefste perskedief. – Eike-Boekklub, 1999.	R46,50
Martin, Wille. Ridder in denim. – Treffer-Boekklub, 1999.	R46,50
Meulman, Arie. Newels van gister. – Tafelberg, 1999. (sb)	
Nortjé, Cecilia. Balsem vir die hart. – Keurbiblioteek, 1999.	R46,50
Parker, Elize. Waar geldhaai jag; en, Vuur van verlange. – Van der Walt, 1999. (Grootdruk)	R69,95
Thom, Jaco. Die hemelbodes: 'n roman oor engele in diens van God en die mens. – CUM, 1999. (sb)	
Wolmarans, Vera. Heel dan my drome. – President-Boekklub, 1999.	R46,50

Taalkunde

Hager, Hetta, samest. Afrikaanse kloek-goed. – H. Hager, (199-?) (sb)	R25,00
Lombard, Jeannette. Veelkeusevrae: Afrikaans Eerste Taal St 9/10. – Hodder & Stoughton, 1995. (sb) (VKV-reeks)	R14,36
Van Eeden, Petrus. Afrikaans hoort by Nederlands: ons Afrikaanse taalverdriet. Brevitas, 1998. (sb)	R80,01

Varia

Marais Pets. Die vrou in die Anglo-Boereoorlog 1899-1902. – Van der Walt, 1999.	R69,95
---	--------

V&R Drukkery, Pta. Tel: 328-7180